



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

**Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)
Mestrado em Museologia e Patrimônio**

CENTRO CULTURAL CARTOLA: DA IMAGINAÇÃO MUSEAL AO MUSEU DO SAMBA CARIOCA

Rondelly Soares Cavulla

UNIRIO / MAST – RJ, Julho de 2015

CENTRO CULTURAL CARTOLA: DA IMAGINAÇÃO MUSEAL AO MUSEU DO SAMBA CARIOCA

Por

Rondelly Soares Cavulla

Aluna do Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio

Linha 01 – Museu e Museologia

Dissertação de Mestrado apresentada à
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em
Museologia e Patrimônio.

Orientador: Prof. Dr. Mário de Souza Chagas

UNIRIO/MAST – RJ, Julho de 2015

FOLHA DE APROVAÇÃO

**CENTRO CULTURAL CARTOLA:
DA IMAGINAÇÃO MUSEAL AO
MUSEU DO SAMBA CARIOCA**

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio e Museu de Astronomia e Ciências Afins – Mast/MCTI, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

Prof. Dr. _____

Wallace de Deus Barbosa

Prof. Dr^a. _____

Elizabete de Castro Mendonça

Prof. Dr^a. _____

Nilcemar Nogueira (Suplente)

Prof^a. Dr. _____

Mário de Souza Chagas (Orientador)

Rio de Janeiro, Julho de 2015

C384

Cavulla, Rondelly S.

Centro Cultural Cartola: da Imaginação Museal ao Museu Samba Carioca / Rondelly S. Cavulla. – Rio de Janeiro, 2015.
xiii, 146f. : il.

Orientador: Professor Doutor Mário de Souza Chagas.

Referencia: f. 106 - 111.

Inclui anexos

Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2015.

1. Museologia. 2. Centro Cultural Carlola. 3. Patrimônio Imaterial. 4. Imaginação Museal. 5. Memória. 6. Museologia Social. I. Chagas, Mário de Souza. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. III. Museu de Astronomia e Ciências Afins. IV. Título.

CDU: 069.01

AGRADECIMENTOS

Eu mesma pude experimentar a dedicação e compreensão ao qual a museologia social se propõe. Pude contar com a solidariedade e o cuidado do meu orientador Mário Chagas, que mesmo sem colete, representa aos olhos dos professores, dos alunos, dos educadores, da comunidade, da favela, dos profissionais de museus e do patrimônio, do poder público e de vários institutos, a museologia social. A museologia da vida, viva, atenta, forte e terna. Mário, obrigada.

Agradeço ao Wallace de Deus e à Elizabete Mendonça pela colaboração e disposição.

Ao meu pai, pelo apoio de sempre e à minha mãe, pelas ajudas frequentes; aos meus amigos, pela compreensão; ao Lucas Vargas, pela participação e afeto; à Nilcemar Nogueira, pelas lições de vida; à Desirree Reis e toda equipe do CCC; à Telma Lasmar, Lucienne Figueiredo, Andrea Maia, Diogo Melo e Marcus Granato.

Agradeço também aos obstáculos e tropeços, que me fizeram sentir o aprendizado.

Ao Grande Arquiteto do Universo e aos seres de luz, que me iluminam e me protegem.

Quantas vezes à beira da tormenta
com ondas pedras a me afogar
eu desejei o naufrágio eterno
para em seguida querer despertar.

Mário Chagas

RESUMO

CAVULLA, Rondelly Soares. Centro Cultural Cartola: Da Imaginação Museal ao Museu do Samba Carioca. Orientador: Prof. Dr. Mário de Souza Chagas. Unirio/Mast. 2015. Dissertação.

O Centro Cultural Cartola (CCC) está localizado aos pés do morro da Mangueira na cidade do Rio de Janeiro e foi criado, em 2001, pelos netos da Dona Zica e do Cartola. A instituição dedica-se à preservação do patrimônio imaterial, principalmente por meio da salvaguarda das matrizes do Samba no Rio de Janeiro, ao qual foi proponente para o registro no Iphan. O objetivo dessa dissertação é analisar a atmosfera de criação do CCC, identificando a Imaginação Museal responsável por seu desenvolvimento e suas transformações. Além de descrever o contexto que motivou a fundação da instituição, o cenário e os desafios contemporâneos em que está inserida e a sua trajetória ligada às ações de memória e patrimônio, que culminaram no projeto do Museu do Samba Carioca, um museu de Memória Social. Essa pesquisa pode contribuir para os futuros desdobramentos do CCC e para valorização de um fazer museológico ligado à Museologia Social.

Palavras-chave: Museologia; Centro Cultural Cartola; Patrimônio Imaterial; Imaginação Museal; Memória; Museologia Social.

ABSTRACT

CAVULLA, Rondelly Soares. Centro Cultural Cartola: From Imaginação Museal to Museu do Samba Carioca. Orientador: Prof. Dr. Mário de Souza Chagas. Unirio/Mast. 2015. Dissertação.

The Centro Cultural Cartola (CCC) is located at the beginning of Mangueira hill in Rio de Janeiro city, and it was created in 2001 by Dona Zica and Cartola's grandchildren. The organization is dedicated to the preservation of intangible cultural heritage, particularly through the safeguarding headquarters of Samba in Rio de Janeiro, which was the proponent for the register in Iphan. The goal of this dissertation is to analyze the atmosphere of the CCC creation, identifying the *Imaginação Museal* responsible for its development and its transformations. Besides it describes the context that led to the founding of the institution, the scenery and contemporary challenges in which it operates and its trajectory linked to memory and heritage actions, which culminated in the Museu do Samba Carioca project, a museum of social memory. This study may contribute to the future developments of the CCC and to the recovering of a museum linked to the Social Museology.

Keywords: Museology; Centro Cultural Cartola; Intangible Cultural Heritage; Imaginação Museal; Memory; Social Museology.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Quadro Família Cartola e Dona Zica	18
Figura 2 - Logo Centro Cultural Cartola	51
Figura 3 – Fotografia escultura Cartola e fachada CCC.....	63
Figura 4 - Fotografia escultura com CIEP ao fundo	63
Figura 5 - Fotografia escultura Cartola.....	64
Figura 6 - Fotografia Salão dos Estandartes.....	65
Figura 7 - Fotografia Salão dos Estandartes com visitantes	65
Figura 8 - Fotografia vitrine de produtos	66
Figura 9 - Fotografia entrada exposição	66
Figura 10 - Fotografia setor de fantasias	67
Figura 11 - Fotografia baiana.....	67
Figura 12 - Fotografia detalhe baiana	68
Figura 13 - Fotografia exposição Cartola.....	68
Figura 14 - Fotografia Zicartola.....	69
Figura 15 - Fotografia “Dona Zica” com visitantes	70
Figura 16 - Fotografia “Dona Zica”.....	70
Figura 17 - Fotografia fonte	70
Figura 18 - Fotografia “Cenários da Mangueira”	71
Figura 19 - Fotografia “Para não perder a memória - Dona Zica 100 anos”	71
Figura 20 - Fotografia Sala de Pesquisas	72
Figura 21 - Fotografia arquivo deslizante.....	72
Figura 22 - Fotografia pesquisa	72
Figura 23 - Fotografia acervo de depoimentos.....	73
Figura 24 - Fotografia acervo de LPs.....	73

Figura 25 - Fotografia Salão Verde.....	74
Figura 26 - Fotografia Salão de Esportes	74
Figura 27 - Fotografia Salão Rosa.....	75
Figura 28 - Fotografia cubo.....	75
Figura 29 - Fotografia acesso ao 2º andar.....	76
Figura 30 - Fotografia acesso auditório.....	76
Figura 31 - Fotografia auditório.....	76
Figura 32 - Fotografia reserva técnica	77
Figura 33 - Fotografia recepção diretoria	77
Figura 34 - Fotografia área desocupada	78
Figura 35 - Fotografia área externa I	78
Figura 36 - Fotografia cozinha do CCC.....	78
Figura 37 - Fotografia área externa II	79
Figura 38 - Fotografia lateral "IBGE"	79
Figura 39 - Fotografia frente "IBGE"	80
Figura 40 - Fotografia detalhe "IBGE".....	80

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS

CCC – Centro Cultural Cartola

CECIERJ – Fundação Centro de Ciências e Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro

CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

DPI – Departamento do Patrimônio Imaterial

FAETEC – Fundação de Apoio à Escola Técnica do Estado do Rio de Janeiro.

FAU – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

FGV – Fundação Getúlio Vargas

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus

ICOFOM – Comitê Internacional de Museologia

ICOM – Conselho Internacional de Museus

INRC – O Inventário Nacional de Referências Culturais

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MAM – Museu de Arte Moderna

MINC – Ministério da Cultura

MINOM – Movimento Internacional para uma Nova Museologia

MIS – Museu da Imagem e do Som

MUF – Museu de Favela

MUWOP – Museological Working Papers

ONG – Organizações Não-Governamentais

PHL – Personal Home Library

PNPI – Programa Nacional do Patrimônio Imaterial

PUC-RJ – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

SEC-RJ/SIM-RJ – Superintendência de Museus da Secretaria de Estado de Cultura/RJ e Sistema Estadual de Museus.

SEPPIR – Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial

SPHAN – Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SPM – Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres

TICs – Tecnologias de Informação e Comunicação

UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura.

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
I – Antecedentes	2
II - Estrutura da dissertação, fundamentação teórica e metodologia.....	4
CAPÍTULO 1.....	6
CONTEXTUALIZANDO: MANGUEIRA, DONA ZICA, CARTOLA E CENTRO CULTURAL	
CARTOLA	6
1.1 - Formação das favelas cariocas e do Morro da Mangueira.....	7
1.2 - Formação das escolas de samba do Rio de Janeiro e da Estação Primeira de Mangueira.	9
1.3 - O Cartola e a Dona Zica.....	12
1.4 - O Centro Cultural Cartola: breve apresentação.	18
CAPÍTULO 2.....	21
PENSANDO O ENREDO: DIÁLOGO DOS CONCEITOS E A CRIAÇÃO DO CENTRO	
CULTURAL CARTOLA	21
2.1 - Imaginação Sociológica, Memória, Identidade e Patrimônio.....	22
2.2 - Imaginação Museal	30
2.3 – A Imaginação Museal em Dona Regina, Pedro Paulo e Nilcemar Nogueira.....	34
2.4 - A guardiã da memória	42
2.5 – Dos primeiros anos do Centro Cultural Cartola ao Ponto de Cultura	43
CAPÍTULO 3.....	50
DO CENTRO CULTURAL CARTOLA AO MUSEU DO SAMBA CARIOCA	50
3.1 - Trajetória do Centro Cultural Cartola: Exposições e Pontão de Memória. .	51
3.2 - Narrativa Visual: retrato (falado) do CCC	62
3.3 - A vez do patrimônio imaterial	81
3.4 - Patrimonialização: o Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro	84
3.5 - A Modernidade e os não-lugares	88
3.6 - Museologia Social e outras iniciativas	92
3.7 - O Museu do Samba Carioca: um museu de Memória Social.	99

CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	106
ANEXOS	112
APÊNDICE	114

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Para o leitor, esta introdução pode ser a porta de entrada do material da pesquisa que deu origem à dissertação intitulada Centro Cultural Cartola: da Imaginação Museal ao Museu do Samba Carioca, mas para mim, ela representa um momento de conclusão do trabalho. Volto ao princípio e escrevo a introdução depois das Considerações Finais. Escrevo a introdução com a intenção de apresentar o trabalho que fiz; por esse motivo, resolvi dividi-la em duas partes: na primeira, encontram-se os Antecedentes da dissertação e na segunda a sua Estrutura. Espero com esse movimento contribuir para a melhor clareza e compreensão do trabalho realizado.

I – Antecedentes

Posso dizer que meu primeiro contato com o Cartola foi na infância, mas o que está marcado na minha memória é o fato de ainda na adolescência ter um amigo com o rosto do Cartola tatuado no braço. E essa marca acompanhava um fã que conheci e que conhece todas as músicas, sabia a história de vida e reconhecia a importância do sambista no cenário brasileiro e mundial. Eu achava muito interessante e seguia aprendendo. Lembro-me de me orgulhar de saber o nome completo do Cartola e ainda indagar outras pessoas sobre isso, “o Cazuza se chama Agenor por causa do Cartola” eu completava.

Lembro a primeira vez que passei em frente ao Centro Cultural Cartola (CCC), estava indo para o estágio no Museu Nacional e fiquei encantada com a escultura e pela existência de um espaço cultural do Cartola tão grande. Entrei pela primeira vez no CCC, quatro anos depois. Fui aluna do curso de Agente Cultural do Samba, em 2012. No mesmo período, estava me preparando para participar da seleção de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da (PPG-PMUS) da Unirio/Mast e perante tanto potencial criador, não hesitei e mudei completamente a temática do meu anteprojeto de pesquisa, sob o efeito motivador do que acabava de conhecer de perto, resolvi estudar aquela instituição. A ótica da pesquisa foi baseada no meu primeiro impacto com a literatura da Museologia, por responsabilidade do pesquisador Mário Chagas, que hoje orienta esse trabalho.

Em 2013, ingressei no PPG-PMUS o que representou o início da realização de um sonho. Durante o meu trabalho de campo, visitava o CCC com frequência até que decidi, em 2014, realizar uma imersão no meu objeto de estudo e comecei a trabalhar como

assistente de pesquisa do Centro Cultural Cartola, de modo que pude compreender a dinâmica de realização de algumas ações, presenciar a vivacidade da relação desse espaço com seus diversos públicos, desenvolver projetos e participar de publicações.

Escrevo do lugar de quem pesquisou, mas também se envolveu com o objeto de pesquisa sem preocupação com uma metodologia ou técnica específica de contato. Com a minha experiência no CCC, pude conviver com a realidade diária dessa instituição.

Chagas (2003), debruçado sobre a teoria da aura de Walter Benjamin, afirma que os museus guardam mistérios, memórias e poderes que podem ser ativados. Vivenciei por vezes, cenas em que o próprio patrimônio, ou seja, sambistas de ontem e de hoje e seus familiares, em muitos casos ali retratados, visitaram o local. Nesses momentos, pude testemunhar não só o poder, mas os mistérios, as memórias e as emoções ali acionadas.

A história do Centro Cultural Cartola tem origem no ambiente familiar, na construção e fortalecimento de uma família, ao redor do papel social exercido, ao longo da vida, por Cartola e Dona Zica. O carisma, o perfil agregador e articulador acompanham o patrimônio cultural dessa família, o seu legado. Legado esse assumido pela neta do casal, Nilcemar Nogueira, que abraçou a ideia de criação da instituição idealizada e articulada por seu irmão, Pedro Paulo Nogueira, em 2001.

A presente pesquisa está vinculada à Linha de Pesquisa 1 – Museu e Museologia, relacionando-se, principalmente, com os seus seguintes itens: Museu: gênese, desenvolvimento e representações no tempo e no espaço; Museu e indivíduo; Museu e Cultura e Museu e Sociedade. Essa dissertação contribui para o projeto de pesquisa “Memória da Museologia no Brasil”, para os futuros desdobramentos do objeto pesquisado e para o registro e valorização de um fazer museológico ligado à Museologia Social.

As disciplinas do mestrado aprofundaram e ampliaram meu entendimento em relação à Museologia e ao Patrimônio, e lapidaram minha visão de mundo. Foi de grande valor minha experiência acadêmica através das aulas e dos inúmeros eventos universitários, assim como minha participação em encontros articulados em rede, como, por exemplo, na Rede de Educadores de Museus do Rio de Janeiro (REM-RJ) e na Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro.

II - Estrutura da dissertação, fundamentação teórica e metodologia

A pesquisa foi modificada e recortada visando sua viabilização. O presente documento é composto por três capítulos, considerações finais, anexos e apêndice, os dois últimos objetivando a complementação da leitura.

O primeiro capítulo denominado “Contextualizando: Mangueira, Dona Zica, Cartola e o Centro Cultural” tem como objetivo localizar o leitor no tempo e no espaço e apresentar a referência primária responsável pela criação da instituição pesquisada.

O segundo capítulo intitulado “Pensando o enredo: diálogo dos conceitos e a criação do Centro Cultural Cartola” apresenta o diálogo conceitual que orientou a elaboração dessa pesquisa. Conta também com a descrição e análise da atmosfera de criação do Centro Cultural Cartola. Além de identificar o papel desenvolvido pelos principais responsáveis pela fundação dessa instituição.

Já o último capítulo descreve e ilustra a trajetória e amadurecimento do Centro Cultural Cartola, relatando sua dedicação ao patrimônio imaterial e à patrimonialização do samba, assim como problematiza o cenário que envolve a instituição e a noção de museu para além de si. Esse terceiro capítulo foi chamado de “Do Centro Cultural Cartola ao Museu do Samba Carioca”.

O objetivo dessa pesquisa é analisar a atmosfera de criação do CCC, identificando a Imaginação Museal responsável por seu desenvolvimento e transformações, além de evidenciar aproximações com um fazer museológico ligado a Sociomuseologia. A fundamentação teórica foi desenvolvida de maneira interdisciplinar, com base em autores ligados a pesquisas nos campos e áreas de museologia, sociologia, patrimônio, memória, antropologia e educação. Destaco os principais deles, o sociólogo norte-americano Charles Wright Mills, o museólogo e poeta Mário de Souza Chagas, o antropólogo francês Joël Candau, a psicanalista Jô Gondar, a socióloga Myriam Moraes Lins de Barros, a antropóloga Regina Abreu, o jamaicano e sociólogo Stuart Hall, o historiador francês Pierre Nora e o antropólogo Gilberto Velho.

A pesquisa realizada foi de caráter qualitativo, empregou-se como metodologia a análise de fontes bibliográficas, documentais e iconográficas. Além do material coletado e produzido durante o trabalho de campo. Foram realizadas entrevistas semi-estruturadas e registros fotográficos da instituição pesquisada.

É importante registrar que a experiência de trabalho no Centro Cultural Cartola foi fundamental para uma maior familiarização com o objeto de pesquisa e também para o melhor acesso às fontes e aos seus principais protagonistas sociais.

Lembro-me do meu orientador citando o professor José Bessa Freire que diz: “Dissertação de mestrado ou tese de doutorado, não se conclui, se interrompe”. Aqui está um trabalho que se oferece como uma introdução, como uma contribuição para estudos futuros.

CAPÍTULO 1

CONTEXTUALIZANDO: MANGUEIRA, DONA ZICA, CARTOLA E CENTRO CULTURAL CARTOLA

1– Contextualizando: Mangueira, Dona Zica, Cartola e Centro Cultural Cartola

Contextualizar é preciso. O principal objetivo deste capítulo é tratar da formação das favelas cariocas, com destaque para o morro da Mangueira; da origem das escolas de samba do Rio de Janeiro e da Estação Primeira de Mangueira; da presença de Cartola e de Dona Zica na cena cultural carioca e, também, apresentar o Centro Cultural Cartola.

Em que cenário, em que atmosfera a instituição pesquisada está inserida? É esta questão que inspira a apresentação dos principais acontecimentos que envolveram a criação do Centro Cultural Cartola. Esta questão foi fundamental para orientar o caminho de investigação e a abordagem de alguns temas que foram tratados ao longo da pesquisa.

1.1 - Formação das favelas cariocas e do Morro da Mangueira.

A ocupação dos morros da cidade do Rio de Janeiro envolve diferentes aspectos sociopolíticos e culturais que serão abordados com o intuito de contribuir para o entendimento das nuances que permeiam o objeto de pesquisa estudado.

Segundo o geógrafo Maurício de Almeida Abreu e a arquiteta urbanista Lilian Fessler Vaz, em uma publicação intitulada “Sobre as origens da favela”, de 1991, o surgimento das favelas cariocas está ligado às transformações urbanas em função das mudanças na economia brasileira no final do século XIX e início do seguinte.

A crise na economia cafeeira, o fim da escravidão, o crescimento demográfico no sudeste, a consolidação de novas tecnologias, as epidemias, a crise habitacional e o estabelecimento de padrões burgueses nas capitais brasileiras montam o cenário que propiciou uma série de modificações da cidade do Rio de Janeiro.

A construção de domicílios não acompanhou o aumento populacional. Eram imigrantes e migrantes pobres em busca de trabalho, que se instalaram próximos à região central da cidade, muitas vezes moradias superlotadas e em péssimas condições. Assim, a crise habitacional logo se tornou uma crise de higiene e os cortiços, locais cujo discurso higienista considerou, sem contestação, como residência dos pobres do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, começaram a ser os principais alvos de demolições.

Segundo Maurício Abreu e Lilian Vaz, os dados de população e moradia desse período não contabilizaram a moradia de ¼ da população pobre do Rio Antigo, que habitavam em quartos de alugar, hospedarias, sótãos, porões, jiraus, arcos, ruínas, chalés e casebres.

Em meio à crise, parte da população sem opções se instalou fora da cidade ou em seus espaços vazios: os morros. Pois as construções nos subúrbios, a partir de 1903, já estavam sujeitas às exigências da Prefeitura do Rio de Janeiro. A Reforma Urbana do prefeito Francisco Pereira Passos ocorrida entre 1903 e 1906, mesmo com as demolições, estimulou a demanda por serviços domésticos e industriais, ou seja, aumentou a oferta de emprego na região.

Passos detonou um movimento de crescimento exponencial da demanda por serviços domésticos e pessoais. Entretanto, devido à falta de meios de transportes eficientes, essa demanda só poderia ser atendida se à força de trabalho fosse permitido residir em bairros não reservados a ela. (ABREU e VAZ, 1991, p. 488).

A consequência do crescimento da oferta de emprego foi o aumento do fluxo migratório para a cidade do Rio de Janeiro e, principalmente a intensificação na ocupação dos morros do centro da cidade, dando início à formação das favelas, no início do século XX.

Os morros adjacentes ao centro da cidade também começaram a ser ocupados, como é o caso do Morro dos Telégrafos e o da Mangueira, próximos a uma estação de trem, que foram os principais destinos procurados pela população desapropriada da Quinta da Boa Vista e do Morro de Santo Antônio, focos da Reforma Pereira Passos. O último sob a justificativa de saneamento, e o primeiro para construção do Parque da Quinta da Boa Vista.¹

Segundo pesquisas do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Fau – UFRJ)², o Complexo da Mangueira foi a terceira favela carioca a ser formada, logo após a ocupação do Morro da Providência e de Santo Antônio. O complexo, onde está situado o Morro da Mangueira, foi ocupado inicialmente nos primeiros anos do século XX e aumentou depois dos anos 1930, com a chegada de mineiros e nordestinos em busca de moradia próximas aos locais de oferta de emprego. Tornou-se uma área estratégica devido à proximidade com a região central da cidade, com as indústrias e fábricas que por ali se instalaram e

¹ O Parque da Quinta da Boa Vista abriga o Museu Nacional desde 1892.

² Site do programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em:
<<http://www.fau.ufrj.br/prourb/cidades/favela/anamang.html>> Acesso em 20 abr. 2015.

com a inauguração da Estação Ferroviária da Mangueira, em 1889, entre as estações de São Cristovão e São Francisco Xavier.

Segundo Cibele Mariano Vaz de Macêdo, em seu artigo no livro Território Verde e Rosa, a palavra favela passou a ser sinônimo de morros habitados a partir da segunda década do século XX. Antes, esta palavra servia apenas para denominar o Morro da Providência.

Como a população multicultural das favelas continuou a praticar os hábitos e costumes de suas regiões de origem, ao longo dos anos, esses locais desenvolveram manifestações culturais próprias e de acordo com o contexto de determinado período. O que deu o contrapeso à imagem, divulgada na mídia, da favela ligada somente à violência e pobreza.

Os ritmos musicais Samba e Funk foram e são os principais responsáveis por difundir a produção cultural dos moradores e frequentadores dos morros cariocas. Vale destacar ainda, que cada favela possui sua própria identidade, história de formação, dinâmica sócio-cultural entre outras particularidades.

O Morro da Mangueira, especificamente, possui sua identidade e história ligada ao samba, pois foi um dos berços do ritmo musical brasileiro e a fundação de uma das primeiras escolas de samba do Rio de Janeiro: Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.

1.2 - Formação das escolas de samba do Rio de Janeiro e da Estação Primeira de Mangueira.

A ocupação dos morros da cidade do Rio de Janeiro está diretamente ligada à formação das escolas de samba cariocas. De acordo com o jornalista, escritor e compositor Sérgio Cabral, no livro Escolas de Samba do Rio de Janeiro de 2011, o surgimento das escolas de samba na cidade do Rio de Janeiro e da Estação Primeira de Mangueira está relacionado à chegada de escravos, homens livres e novidades vindas em grande volume da Europa fizeram surgir “as primeiras manifestações brasileiras de música urbana” no Rio de Janeiro - capital do país desde 1763. Ao longo do século XIX, o lundu deixou um pouco suas características rurais e a modinha portuguesa deu origem ao

primeiro gênero musical urbano brasileiro, o maxixe. Até que surgiu o choro, da mistura entre a música europeia³ e a musicalidade afro-brasileira.

As influências africanas e européias só se intensificavam na cidade, sobretudo no que se referia ao carnaval. Passando pelo entrudo, influência portuguesa em que os foliões molhavam uns aos outros com diferentes tipos de líquidos, substituídos mais tarde, por confete e serpentina. Os bailes de máscaras nas grandes sociedades ou clubes, os cordões, davam chance do carioca de “brincar o carnaval em grupo”. Até que em 1906, surge a palavra samba em um artigo do escritor João do Rio, referindo-se às músicas que eram cantadas no carnaval. Segundo o escritor e pesquisador Arthur Loureiro de Oliveira Filho, em uma série de depoimentos reunidos no livro *Pioneiros do Samba* (2002), a palavra samba possui origem na linguagem Banto do Congo e de Angola. O vocábulo no Brasil, de acordo com o pesquisador, era utilizado para designar danças relacionadas ao tango e ao maxixe.

Nos cordões, os foliões se fantasiavam e eram conduzidos por um mestre que portava um apito de comando. Os instrumentos eram de percussão, cuíca e reco-reco, por exemplo, conforme resumiu Renato Almeida em seu livro *História da Música Brasileira* (apud Sérgio Cabral, 2011, p. 19).

O cordão dos Cucumbis, cujas origens eram o congo, congada, quilombos e ticumbis, eram ricos em diversidade rítmica, dança e música. Os ranchos, outra forma de brincar o carnaval, surgiram no final do século XIX e logo se tornaram os líderes do carnaval carioca com novidades como alegoria, orquestra, abre-alas etc. A contribuição desses somada a do cordão dos Cucumbis deu origem às escolas de samba.

A origem do samba está ligada a vários acontecimentos históricos. Dentre eles, a segunda grande chegada de negros no Rio de Janeiro, no final do século XIX, devido ao declínio da produção de café e ao fim da guerra de Canudos, fato que está também relacionado com a formação das favelas cariocas.

Os primeiros indícios do samba carioca surgiram nas comunidades negras da região central da cidade. Grande parte dessa comunidade vivia na região que se estendia da zona do cais do porto até a Cidade Nova, conhecida como “Pequena África”, nome dado pelo sambista e pintor Heitor dos Prazeres. Os negros marginalizados e oprimidos viram nas macumbas um local para manifestar sua música, contando com que os policiais

³ Polcas, xotes e valsas. Sérgio Cabral, 2011.

não sabiam diferenciar a música religiosa e o samba, que se iniciava ao final do ritual religioso.

A casa da mãe-de-santo baiana Tia Ciata é apontada como o berço do samba carioca, pois era local de candomblé e de música, tocava-se choro, samba de vários tipos, principalmente o de partido alto. Reuniam-se duas elites da comunidade negra, um grupo que tocava determinado instrumento musical e outro grupo de trabalhadores do porto, o que significava dizer, melhor remunerados em comparação aos trabalhadores de forma geral. Além de alguns poucos brancos da elite que visitavam a casa da negra baiana⁴. A música “Pelo Telefone”, gravada em 1917, de Donga e Mauro de Almeida, nasceu lá, além de ter firmado o ritmo como gênero musical, é considerado o primeiro samba gravado. O Samba passou a assumir significado de dança ligado ao novo ritmo e gênero musical.

Sinhô, Caninha, Donga, Freitinhas e Pixinguinha – frequentadores da casa de Tia Ciata – foram os compositores que mais se destacaram da primeira geração do samba. Pouco tempo depois, o gênero musical ganhou uma nova roupagem, com o objetivo de ao mesmo tempo andar, cantar e brincar o carnaval, o que não era possível ao ritmo da primeira geração que estava ainda muito próximo do maxixe.

Um grupo de jovens, da comunidade negra do bairro do Estácio de Sá, Rubens Barcelos, Ismael Silva, Bide, entre outros, criaram o bloco carnavalesco Deixa Falar para cantar as suas músicas, que foram rapidamente gravadas e resultaram em grande sucesso comercial. As duas gerações nunca chegaram a um consenso sobre a forma do verdadeiro samba.

O Deixa Falar, primeira escola de samba, foi fundada em 1928, pelos sambistas da segunda geração como escola de samba, já que eles eram considerados professores da nova abordagem, sua primeira sede era próxima a uma escola normal que formava professores para rede escolar de ensino, “o Deixa Falar, também escola, formava professores de samba”. “A primeira escola de samba, nunca foi escola de samba”, segundo Sérgio Cabral, o Deixa Falar foi na verdade um bloco de carnaval e em 1931, tornou-se um rancho que na época ocupava lugar de destaque no carnaval. Mesmo não durando muito (último registro em 1933), o Deixa Falar mudou o carnaval carioca e a própria música brasileira. O título “escola de samba” passou a ser usado pelos blocos que

⁴ Ver “Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro” (MOURA, 1995, p.101).

surgiam, o surdo e a cuíca, inseridos por esse grupo, tornaram-se essenciais na percussão do samba.

As escolas de samba ganharam projeção a partir dos anos 1930, consolidando-se como símbolo do “ser carioca” e de manifestação dita como tipicamente brasileira. Vale dizer também que vieram do samba e dos morros, sede das escolas, a imagem estereotipada associada aos cariocas ligada à figura do malandro. No que se refere a sua composição, acrescenta Tinhorão (apud Leopoldi, 1977, p. 35), visavam conferir status aos seus componentes, já que grande parte deles eram “profissionais e artesãos sem emprego fixo (sapateiros, marceneiros, operários de obras...)” e também desocupados (cafetões, malandros, apostadores), fato que os levava a desfilar de sapatos e principalmente de terno.

Segundo Sérgio Cabral, o jornalista Mário Filho foi quem inventou o desfile das escolas de samba por meio do jornal Mundo Esportivo. Durante anos, foram os jornais que promoviam os desfiles. Os meios de comunicação de massa contribuíram para o processo de legitimação do desfile, oficializado em meados dos anos 30, e das escolas de samba, seu poder de difusão e permanência da mensagem promoveu uma espécie de institucionalização das escolas.

O termo escola de samba usado pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira possuía um sentido semelhante ao da Escola de Samba Deixa Falar, que na prática era um bloco de carnaval, mas ensinava e difundia o “novo” samba, portanto escola de samba. A data de sua fundação é polêmica, pois a diretoria da escola e o próprio Cartola (um dos fundadores) afirmaram durante muitos anos, a data de 28 de abril de 1928, porém um documento timbrado da própria Estação Primeira afirma “Fundado em 28 de abril de 1929”, conforme Sérgio Cabral apresenta em seu livro.

1.3 - O Cartola e a Dona Zica

Para melhor entendimento em relação ao objeto pesquisado, faz-se necessária uma breve apresentação de sua origem motivacional: o patrono Cartola e a homenageada Dona Zica.

Conforme a biografia Divino Cartola, do autor Denilson Monteiro, os pais de Agenor⁵, ou melhor, de Angenor como foi registrado, vieram de Campos dos Goytacazes

⁵ Como acreditava ser a grafia de seu nome. Descobriu na época de seu casamento com Dona Zica que foi registrado como Angenor de Oliveira.

interior do estado para morar no Catete na cidade do Rio de Janeiro, local em que o Cartola nasceu em 1908, pois seu avô materno, Luís Cipriano Gomes, foi escalado para trabalhar no Palácio do Catete como cozinheiro do então senador Nilo Peçanha, o que proporcionou para a família uma situação financeira confortável.

Pouco tempo depois, Sebastião Oliveira e Aída Oliveira foram morar com Cartola e seus irmãos em uma vila de operários da Fábrica de Tecidos Aliança, em Laranjeiras, onde se integram ao rancho dos Arrepiados. Ela costurava fantasias e ele tocava cavaquinho e violão, o que certamente despertou o gosto pela música por parte de Cartola, que proibido de mexer nos instrumentos, decorava todos os movimentos do pai enquanto o observava tocar, começou pelo cavaquinho e depois passou para o violão.

A morte do seu Luiz Cipriano mudou completamente a vida daquela família, que não poderia mais contar com seu apoio financeiro. O pai de Cartola era carpinteiro e não tinha condições de manter a esposa e sete filhos morando no bairro de Laranjeiras.

Em 1919, a família Oliveira chegou ao Morro da Mangueira, que assim como outros morros e cortiços próximos à região central da cidade, vinha recebendo famílias desde o final do século XIX e principalmente no início do século XX, quando se iniciaram profundas transformações na então Capital Federal, gerando uma espécie de crise habitacional para os grupos com menos recursos, que buscaram locais de baixo ou nenhum custo de moradia, proximidade com os parentes e acesso aos benefícios sociais, do reformado centro urbano, como: ruas com paralelepípedo, iluminação à gás e esgotos sanitários (Rezende apud Macêdo, 2010).

Cartola, já na Mangueira aos 11 anos, começou a trabalhar em uma tipografia e a ter problemas com o pai, devido às ordens de seu Sebastião e as suas peripécias e malandragens que foram aumentando conforme a proximidade com outros meninos do morro, principalmente com o amigo Carlos Cachaça. Cartola ficou rapidamente conhecido no morro somente pelo apelido, em função do uso de um elegante chapéu-coco para proteger-se do cimento em seus biscates como pedreiro.

A dona Aída que sempre remediava as brigas entre pai e filho, faleceu no parto do que seria o 11º filho em 1926. Pouco tempo depois, o adolescente foi colocado para fora de casa e, em seguida, o pai e os demais irmãos deixaram o morro e um bilhete dizendo: “Vou-me embora deste morro, mas deixo aqui um Oliveira para fazer a vergonha da família”, referindo-se ao Angenor. Cartola foi levando a vida com biscates e trabalhos

temporários sem se interessar pelas concorridas vagas nas fábricas, comércios e olarias já estabelecidas em Mangueira e proximidades. O jovem, desamparado, passou a frequentar assiduamente zonas de prostituição e sem nenhuma preocupação com a alimentação e a saúde, adoeceu. Uma vizinha, a Deolinda, com pena, passou a visitá-lo em busca de sua recuperação, o que de fato aconteceu. Deolinda deixou o marido e foi viver com Cartola, que ainda assim, manteve a fama de mulherengo.

Figuras como ele e Carlos Cachaca não eram aceitas nos blocos em Mangueira, foi então que fundaram o bloco Arengueiros ao lado de Saturnino Gonçalves, Zé Espinguela, Fiúca, Homem Bom, Chico Porrão, Antunico, Artuzinho e Zé Boleiro. A nova turma estava disposta à confusão, o que gerava resistência por parte dos blocos vizinhos. Cansado dessa situação, Cartola arrisca seu primeiro samba “Chega de Demanda” (1928). Mesmo desacreditado, mostrou a criação aos amigos sambistas do Estácio, que o elogiaram e o encorajam a continuar compondo: “Chega de demanda, / Chega, / Com este time temos que ganhar / Somos da Estação Primeira / Salve o morro de Mangueira” (Chega de Demanda, 1928).

Estimulados por esse contexto, Cartola, Chico Porrão, Pedro Caim, Abelardo Bolinha, Saturnino Gonçalves, Zé Espinguela e Marcelino fundaram⁶ a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, em abril de 1928. Vale destacar que a expressão “escola de samba” havia sido criada no morro de São Carlos, no Estácio, pela turma do Ismael Silva, com o objetivo de reunir família e amigos em um mesmo lugar e combater a péssima fama de quem fazia e comparecia nos sambas. As cores foram escolhidas pelo Cartola em lembrança ao rancho que ele frequentava com a família na infância, em Laranjeiras. E segundo Sergio Cabral (2011), recebeu o nome Estação Primeira, do Cartola, em virtude da Mangueira ter sido a primeira estação dos trens que saíam de Barão de Mauá. Já Monteiro (2012) afirma que o nome foi dado, pois a Mangueira era a primeira estação de trem da linha férrea a ter samba.

Em 1929, Cartola foi surpreendido pelo cantor Mário Reis com a oferta de compra do samba “Que Infeliz Sorte”. Vendeu a composição, mas não a autoria e viu em seguida, seu nome no selo do disco de Francisco Alves, em 1929, já que havia vendido somente o direito sobre a venda da canção. E seguiu negociando composições, criando fama, constituindo novos amigos e parceiros como Silvio Caldas, Noel Rosa e Paulo da Portela.

⁶Segundo Sérgio Cabral (2011), a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira foi fundada em 28 de abril de 1929, conforme o documento mais antigo encontrado da escola. Versão contrária ao ano de 1928, que defende a história oficial da escola.

Os dez anos seguintes à fundação da Estação Primeira de Mangueira marcaram o início e a ascensão do compositor, que coincidia com a consolidação da veiculação da música popular brasileira (incluindo cada vez mais o samba e, por isso as negociações de sambas) pelo rádio e com as iniciativas das políticas nacionalistas do Estado Novo.

As escolas de samba começaram a se organizar em desfiles até que, em 1935, o jornal Mundo Esportivo organiza o primeiro concurso formal, passando a fazer parte da programação oficial de Carnaval da cidade do Rio de Janeiro. O samba de Cartola e parceiros fica em terceiro lugar nessa competição.

Consolidava-se, assim, a fama de compositor do Cartola entre os sambistas cariocas. O mesmo começa a ler poemas de Castro Alves, Olavo Bilac, entre outros. Entretanto, pouco tempo depois, suas músicas passaram a não atender aos novos tempos de desfiles, o que provocou o início do distanciamento das agremiações por parte de seus fundadores e dos sambistas antigos, que não acompanharam o processo mercadológico que atingiu as escolas de samba. Motivo este que ocasionou o afastamento de Cartola da Mangueira.

O compositor, já maduro, passou mais uma vez por problemas com mulheres, bebida, morte de pessoas queridas e doenças. Mudou-se da Mangueira e já viúvo, em visita ao amigo e parceiro de composição Carlos Cachaca, reencontra a cunhada deste, Euzébia do Nascimento.

Segundo biografia escrita por Odacy de Brito Silva, filha de lavadeira, Euzébia ficou órfã de pai muito cedo, mudando-se de Piedade para a Mangueira aos quatro anos de idade. A mãe e seus cinco filhos foram morar perto da madrinha que a apelidou de Zica ainda bebê. Seu primeiro trabalho foi aos sete anos, como empregada doméstica na casa de uma das freguesas da mãe em Copacabana.

Casou-se aos 19 anos e teve cinco filhos com o fundidor Carlos Dias do Nascimento. O casal, que foi morar na Abolição, perdeu três filhos ainda bem pequenos e logo vieram os desentendimentos e a separação. Carlos morreu de tuberculose pouco tempo depois. A cozinheira, única responsável pelo sustento da família, volta para Mangueira com sua filha Vilma, que estava muito doente enquanto Glória Regina fica na casa da tia Guiomar, em Ramos.

Conforme a biógrafa Odacy Silva em “Dona Zica da Mangueira - na Passarela de Sua Vida”, a filha adoentada pede à Zica para criar Ronaldo, uma criança deixada na sua

casa pela própria mãe, que fora vizinha no morro. Zica atende ao seu pedido e adota o menino.

Segundo Monteiro (2012), Zica resistiu às primeiras investidas de Cartola, contudo, pouco tempo depois, ela passou a cuidar dele em visitas frequentes, até que o intimou a voltar para o morro. Morando com Zica e seus filhos, Vilma e Ronaldo, esse foi registrado pelo casal e recebeu o sobrenome Oliveira. O compositor voltou a fazer biscates, até que esbarrou com o jornalista Sérgio Porto que iniciou um movimento para mudar a situação do sambista.

Vilma morreu aos 22 anos e mesmo sofrendo, a mãe aceitou a perda e continuou na luta por uma vida melhor. Pedia ajuda às pessoas influentes que ela encontrava na tentativa de mudar a condição da família, até que o Ministro da Indústria e Comércio contratou o Cartola como contínuo numa jornada de trabalho de 3h por dia. A segunda grande oportunidade que Zica conquistou para a família foi a concessão de moradia em um imóvel cedido por Mário Saladini, Diretor do Departamento de Turismo da Prefeitura do Rio de Janeiro onde abrigaria também a sede da Associação das Escolas de Samba.

Ela assumiu a função de zeladoria que deveria ser exercida por Cartola, passou a cozinhar e vender marmitas e sopas. Rapidamente, a nova casa virou ponto de encontro, todas às sextas-feiras, com boas música e comida. Ali nasceu o embrião do que seria a primeira casa de samba do país, o Zicartola.

O Zicartola abriu suas portas em 1963, na Rua da Carioca número 53, e em pouco tempo, o restaurante passou também a ser conhecido como casa de show. Tinha como diretor musical, Zé Kétti e era frequentado por Nelson Cavaquinho, Ismael Silva e outros sambistas, intérpretes, jornalistas e muitos universitários. A família Agostini deixou a sociedade em 1964, devido às reclamações recebidas dos vizinhos e pela quantidade de venda “fiada”. Sem habilidades administrativas, o casal fechou as portas do bar-restaurant, endividados, em 1965. Mas o Zicartola deixou um legado para o mundo das artes: parcerias musicais e shows.

Vale destacar o show Opinião, escrito por Armando Santos e Oduvaldo Viana e dirigido pelo Augusto Boal no teatro homônimo ao show. Estreou no mesmo ano do golpe militar com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão juntos em cena cantando a situação social do Brasil e representando o sambista do morro, o migrante do nordeste e a menina da

zona sul da cidade do rio. É considerado uma das primeiras manifestações artísticas de resistência à ditadura.

Em meio ao funcionamento do Zicartola, o Cartola fez as pazes com o pai, fez uma cirurgia plástica e casou-se, de fato e de direito com Zica. Em razão do endividamento, logo depois o casal foi morar no bairro Bento Ribeiro, na zona norte da cidade com seu Sebastião. O casal volta para a Mangueira em 1968, para uma casa construída pelo próprio compositor em um terreno cedido pelo governador do estado da Guanabara da época, Francisco Negrão de Lima.

Mesmo tendo fundado uma escola de samba e sua ala de compositores, de ter sido diretor de harmonia, ajudado a difundir o samba, sido muito popular entre os jovens e estrelado diversos shows de música popular brasileira, Cartola gravou seu primeiro LP somente em 1974, aos 66 anos. E pela primeira vez, Angenor provia o sustento da família com tranquilidade. Emendava um projeto no outro, período em que Nilcemar Nogueira, sua neta, atuava como uma espécie de secretária.

Cansado do agito da Mangueira, pois sua residência havia se tornado um tipo de “ponto turístico”, o sambista se mudou com sua esposa e a neta Nilcemar Nogueira de 18 anos, filha de Glória Regina do primeiro casamento de Dona Zica, para Jacarepaguá. Aproveitando as oportunidades de trabalho que surgiram, o compositor deixou, mais uma vez, os cuidados com a saúde de lado.

No final de 1980, após operações e diversas internações em decorrência de um câncer, Cartola não resistiu. O velório ocorreu na quadra da Mangueira na presença de duas mil pessoas, entre familiares, amigos e admiradores. O corpo foi levado até o cemitério do Caju, ao som do surdo chefe de bateria da escola.

Mesmo com uma trajetória muito difícil, a primeira dama do samba aprendeu a amar a vida. Mesmo sem o marido continuou lutando pela Estação Primeira de Mangueira e pleiteando melhorias para a comunidade, sempre com um sorriso estampado no rosto. Em 1987, acompanhou a criação e batizou o Grêmio Recreativo Mangueira do Amanhã, escola mirim que tem por objetivo promover a cidadania e ensinar o samba às crianças da Mangueira e do entorno. Ela também era chamada de Tia Zica, o título “tia”, segundo Cerqueira (2006), é referente a um lugar social de autoridade expresso por uma determinada maneira de se relacionar, noção oriunda das acolhedoras tias baianas do samba. Parece justo. Pouco tempo depois de receber como presente de seu neto e

participar da inauguração do Centro Cultural Cartola em sua homenagem, na véspera no carnaval de 2003, a Divina Dama não resistiu e faleceu.

Foram essas duas histórias de vida, com muita luta, muito amor, superação, representatividade e samba que estimularam Pedro Paulo a iniciar um projeto de inclusão social que seria ampliado e gerido pela sua irmã, Nilcemar Nogueira. Dona Zica e Cartola, como já foi dito, adotaram e registraram Ronaldo Silva de Oliveira, que não possui relação com o projeto mencionado e enfrenta nos tribunais uma batalha com a Dona Regina pela herança do compositor⁷. O esquema apresentado na Figura 1 colabora para melhor compreensão da família em questão:

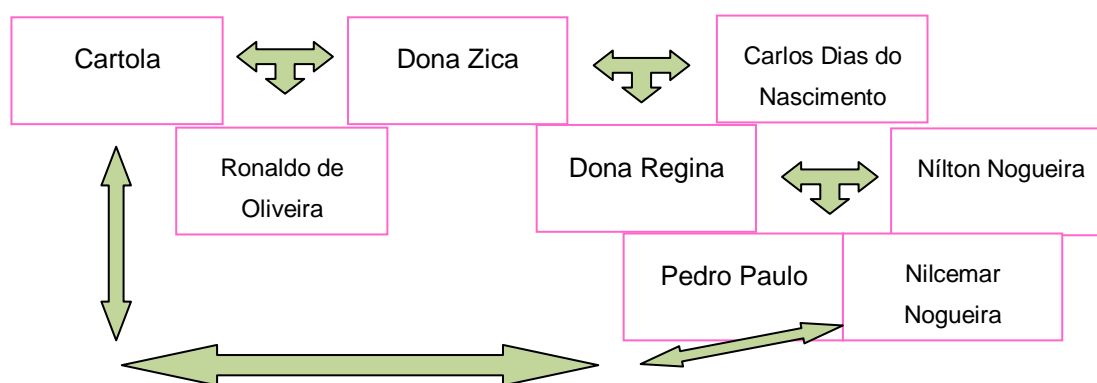


Figura 1 - Quadro Família Cartola e Dona Zica

Como dito anteriormente, Cartola não teve filhos biológicos e adotou com Dona Zica, o Ronaldo de Oliveira. Contudo, o sambista já incorporado à família de Dona Zica acompanhou o crescimento e participou da criação dos netos da esposa, Pedro Paulo e, principalmente, de Nilcemar Nogueira, que o acompanhou até o final da vida. No quadro acima, está representada a relação de Cartola com os netos de Dona Zica por meio de setas bidirecionais indicativas de reciprocidade. As relações interpessoais e a noção de família serão evidenciadas ao longo da presente dissertação.

1.4 - O Centro Cultural Cartola: breve apresentação.

O Centro Cultural Cartola (CCC) é uma Organização Não-Governamental (ONG) sem fins lucrativos, criada em 2001. Foi fundado por Pedro Paulo Nogueira e sua irmã, Nilcemar Nogueira, para homenagear a avó Dona Zica. O objetivo deste centro tornou-se

⁷Ver matéria de 09 de fevereiro de 2014, no jornal O Globo. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2014/nilcemar-nogueira-guardia-da-memoria-do-samba-carioca-11551027> Acesso em 15 abr. 2014.

preservar tradições, memórias, manifestações culturais do povo brasileiro, além de diminuir a exclusão e marginalização social. O mote principal para a sua criação é a obra de Angenor de Oliveira, cujo apelido dá nome ao próprio centro cultural. No momento de sua inauguração, possuía a seguinte estrutura executiva: Presidente de Honra: Euzébia Silva de Oliveira (Dona Zica); Presidente: Pedro Paulo Nogueira; Vice-Presidente: Nilcemar Nogueira; Diretor Jurídico e Secretário Executivo: Maurício Carlos Ribeiro; Diretor de Finanças e Planejamento: José Pinto Monteiro; Diretor de Projetos: João Carlos Martins; Diretor Administrativo: William Lourenço Braga; Diretor Técnico: Dionísio Martins Cabral Junior; Diretor Social: Celso Perez.

A instituição passou a ser um Ponto de Cultura⁸ no final de 2004. Além de desenvolver projetos socioculturais para crianças, jovens, adultos e idosos, o CCC criou um espaço dedicado às exposições e à difusão da produção cultural do Cartola e do Samba Carioca. O CCC foi a instituição proponente responsável pelo registro, em 2007, no Livro das Formas de Expressão das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo. Em 2009, o Iphan/MinC reconheceu o Centro de Referência de Pesquisa do Centro Cultural Cartola como um Pontão de Memória do Samba Carioca, o mesmo se destina ao resgate, preservação e documentação do samba na cidade do Rio de Janeiro.

O Centro Cultural Cartola está cercado por importantes instituições socioculturais que de alguma maneira contribuem, positivamente, entre si e para a formação dos moradores e frequentadores dessas diferentes organizações. Sendo as principais delas: a quadra da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, a Fundação de Apoio a Escola Técnica (Faetec) - Mangueira, a Vila Olímpica da Mangueira, a Clínica da Família Dona Zica, o Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o Jardim Zoológico da Prefeitura do Rio de Janeiro (RioZoo) e a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Vale destacar ainda, com objetivo oposto aos dos citados anteriormente, a existência da ocupação conhecida na Mangueira como “IBGE”, em função de se tratar dos prédios da antiga sede do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Tal ocupação não atende às necessidades básicas de seus moradores a não ser servir como abrigo. Não possui saneamento básico, esconde ponto de tráfico de drogas e, por ventura, seus usuários. Com a descrição da conjuntura que envolve o CCC, é possível estabelecer

⁸ Programa criado em 2004, na gestão de Gilberto Gil, no âmbito da Política Cultural do Ministério da Cultura.

um ponto de partida para a análise da sua criação e de seu desenvolvimento. A instituição pesquisada, mesmo que inserida em um ambiente de vulnerabilidade social como várias outras da cidade do Rio de Janeiro, possui características singulares relacionadas à motivação de sua criação, à história que a envolve, ao local em que está inserida e ao processo de sua idealização e fundação. Com efeito, o capítulo a seguir versará sobre os principais conceitos e pensamentos ligados a atmosfera de criação do CCC e os principais indivíduos envolvidos.

CAPÍTULO 2

PENSANDO O ENREDO: DIÁLOGO DOS CONCEITOS E A CRIAÇÃO DO CENTRO CULTURAL CARTOLA

2– Pensando o enredo: diálogo dos conceitos e a criação do Centro Cultural Cartola

Os caminhos teóricos utilizados para pensar o Centro Cultural Cartola (CCC) assim como sua criação visam compreender de que patrimônio se trata. O objeto de estudo e as forças motivacionais que alimentam os envolvidos no cotidiano da instituição são chaves preciosas.

O conceito diretriz para a análise e compreensão desejadas é o de imaginação museal e esta estará articulada com os conceitos de imaginação sociológica, memória, identidade e patrimônio cultural.

2.1 - Imaginação Sociológica, Memória, Identidade e Patrimônio

Para compreender a imaginação museal presente na criação do CCC, faz-se necessário também o esclarecimento do que está sendo entendido como Imaginação Sociológica, Memória, Patrimônio e Identidade, assuntos que atravessam essa dissertação. Para tal, foram consultados diferentes autores, os principais deles são o sociólogo norte-americano Charles Wright Mills, o museólogo e poeta Mário de Souza Chagas, o antropólogo francês Joël Candau, o antropólogo José Reginaldo Gonçalves, a psicanalista Jô Gondar, a antropóloga Regina Abreu, a bibliotecária Vera Dobedei, o jamaicano e sociólogo Stuart Hall e o historiador francês Pierre Nora. Tratando-se de temas tão férteis, surgem outras questões que serão apresentadas, assim como seus autores, ao longo do texto.

Charles Wright Mills apresenta o conceito de imaginação sociológica, seu desenvolvimento e implicações para a vida cultural e política, traçando a situação dos Estados Unidos da América na década de 1960, período de publicação da primeira edição do seu livro que leva o mesmo nome da idéia central defendida.

O norte-americano descreve a Imaginação Sociológica como algo que contribui para uma leitura de mundo menos alienada em direção ao empoderamento de sua história, contexto e condição.

O que precisam e o que sentem precisar é uma qualidade de espírito que lhes ajude a usar a informação e a desenvolver a razão, a fim de perceber, com lucidez, o que está ocorrendo no mundo e o que pode estar acontecendo dentro deles mesmos. (MILLS, 1975, p. 11).

Na perspectiva de um cenário histórico mais amplo, a Imaginação Sociológica colabora para que o indivíduo supere a ansiedade e a indiferença causada pela agitação

do dia a dia e torne-se crítico e participante das questões públicas. Como Paulo Freire disse alguns anos depois: “Constatar para mudar”.⁹

A imaginação sociológica é uma espécie de estado de espírito em que determinado indivíduo consegue usar a informação, percebendo com clareza o contexto ao qual ele está inserido e o que está acontecendo dentro dele mesmo.

A imaginação sociológica capacita seu possuidor a compreender o cenário histórico mais amplo, em termos de seu significado para a vida íntima e para a carreira exterior de numerosos indivíduos. Permite-lhes levar em conta como os indivíduos, na agitação de sua experiência diária, adquirem frequentemente uma consciência falsa de suas posições sociais. Dentro dessa agitação busca-se a estrutura da sociedade moderna, e dentro dessa estrutura são formuladas as psicologias de diferentes homens e mulheres. Através disso a ansiedade pessoal dos indivíduos é focalizada sobre fatos explícitos e a indiferença do público se transforma em participação nas questões públicas. (MILLS, 1975, p. 11-12).

O conceito que o autor norte-americano apresenta é uma espécie de alcance adquirido capaz de mudar perspectivas, assim como reavaliar valores e posições. É a compreensão da “relatividade social”, do “sentido cultural das Ciências Sociais” (MILLS, 1975, p. 15).

A imaginação sociológica ocasiona uma nova forma de pensar, incluindo surpresa, reflexão e sensibilidade. Pensando na aplicação desse conceito ao objeto de estudo dessa dissertação, pode-se destacar a consciência social, uma preocupação com o mundo ao redor, o que vai ao encontro da específica Imaginação Museal. O próprio Centro Cultural Cartola, desde sua fundação, passou por diferentes motivações e novas formas de pensar que levaram a salvaguardar não só a memória da Dona Zica e do Cartola, mas também o próprio samba do Rio de Janeiro. O objetivo dessa pesquisa não é desvendar todas essas motivações, mas identificar uma espécie de matriz dessas motivações.

Para se aproximar do provável ponto de partida dos motivos para ação em direção a preservação, é necessário deixar clara qual a abordagem que está sendo utilizada para conceitos como o de memória social, que está diretamente relacionado à ideia que foi apresentada acima e àquelas que serão trabalhadas a seguir. Este conceito será abordado segundo a pesquisadora Jô Gondar no livro organizado por ela e pela Vera Dodebei “O que é Memória Social?”, que reúne uma série de artigos e foi publicado em

⁹ Ver Pedagogia da Autonomia (FREIRE, 1999, p. 28).

2005. Para a psicanalista, a Memória Social nasce de uma realidade complexa e múltipla e está assentada em território móvel que engloba diversas definições sem perder sua singularidade. Jô Gondar apresenta quatro proposições que apontam as características desse campo de pensamento. Para melhor compreensão, segue breve descrição de cada uma delas.

A primeira proposição está relacionada à polissemia do campo, tanto no que se refere às significações quanto aos sistemas de signos (simbólicos, icônicos e indiciais). Pois cada um deles pode contribuir para a formação de uma memória, de acordo com as configurações histórico-sociais e saberes de determinada época. O conceito de memória além de desdobrado por várias disciplinas é construído no entrecruzamento de diversos campos do saber, daí as abordagens multi, inter e transdisciplinares, já que uma disciplina de maneira isolada não atenderia a complexidade do campo.

Como frisa a autora é preciso esclarecer a diferença entre as abordagens. Na multidisciplinaridade, cada disciplina permanece no seu próprio campo ao estabelecerem debate sobre determinada questão. Já a interdisciplinaridade preza pelo diálogo democrático entre disciplinas diferentes, porém a segmentação dos campos é preservada. E o aspecto transdisciplinar se caracteriza pela produção de novas idéias, de um novo objeto por meio do diálogo e da transversalidade.

A segunda proposição refere-se ao caráter ético e político do conceito de Memória Social. As diferentes significações do campo, não necessariamente equivalentes, são dadas por meio de suas perspectivas de pensamento. Para Gondar, “pensar a memória como reconstrução do passado” (2005, p. 16), uma espécie de manutenção dos valores de um grupo está em outro plano no que diz respeito à memória constituída de afeto e também de expectativas em relação ao devir, abordagem tal que a considera “instrumento privilegiado de transformação social” (2005, p. 16).

Para a autora um documento, é resultado de todas as sociedades pelas quais ele passou desde sua produção. Sendo a sobrevivência de determinada lembrança diretamente relacionada a uma intencionalidade em relação ao porvir.

A perspectiva apresentada de produção de uma memória a pensar o passado em função de um futuro desejado implica numa escolha, numa posição, reafirmando assim, o perfil ético e político do conceito de Memória Social, ainda que possa ser utilizada como

estratégia de consolidação de identidades e dos propósitos relacionais em face às constantes mudanças.

Em um campo múltiplo e móvel como o da Memória Social, toda perspectiva envolve a escolha de um passado e aposta em um futuro. Cabe-nos responder por essa escolha e pelas conseqüências que ela implica. (GONDAR, 2005, p. 16-17).

Segundo a pesquisadora, na modernidade surge o homem como objeto de pesquisa, devido ao reconhecimento de sua finitude e limites, devido à constatação que o homem é uma construção no tempo.

A terceira proposição é a de construção processual. No final do século XIX os homens assumiram a memória como sua própria produção de acordo com suas relações e valores sociais, ou seja, memória como construção social.

A quarta e última proposição de Gondar aborda a memória social para além das representações coletivas. A autora defende a valorização das condições processuais de produção da memória, resultado de combinações e encontros de forças em constantes modificações. As representações são uma parte, aquela que por diversos motivos e interesses, permaneceu. A memória possui também uma “esfera irrepresentável”, acrescenta Gondar. Seria algo intangível que está no campo do afeto.

No que se aplica ao presente objeto de estudo, o conjunto das quatro propostas de Jô Gondar na tentativa de uma concepção de Memória Social esteve presente na decisão de fundar o CCC e em seguida no seu desenvolvimento, já que contou com intencionalidades e escolhas relacionadas ao que preservar e ao que interrogar.

Para além da representação, o patrimônio, ou melhor, os patrimônios presentes na Imaginação Sociológica de maneira geral e na Imaginação Museal de forma mais específica, da família da Dona Zica, Pedro Paulo, Dona Regina e Nilcemar Nogueira serviram de motivação para ações que culminaram na criação do Museu do Samba Carioca, em 2013.

O Patrimônio relacionado à memória será compreendido aqui segundo três autores e suas respectivas publicações: José Reginaldo Gonçalves, no artigo “O patrimônio como categoria de pensamento”, publicado em 2003; Mário Chagas no artigo “Casas e portas da memória e do patrimônio”, de 2005¹⁰ e Vera Dodebei do também artigo “Memória,

¹⁰ Texto do artigo oriundo de sua tese de doutorado de 2003.

circunstância e movimento” de 2005. Vale destacar que os dois últimos artigos mencionados estão organizados no livro “O que é Memória Social?”, citado anteriormente.

O conceito de patrimônio está sendo considerada uma categoria antropológica de pensamento, conforme o primeiro autor mencionado, José Reginaldo, embora cada um deles faça sua própria abordagem.

É importante destacar o “caráter milenar” (GONÇALVES, 2003, p. 22) da noção de patrimônio na qualidade de categoria antropológica de pensamento, mas também reconhecer, dentro de uma perspectiva moderna, seu surgimento e desenvolvimento, paralelamente à formação dos estados nacionais. Ainda que a consolidação do que se entende atualmente em relação ao patrimônio tenha ocorrido na modernidade, no século XVIII. Segundo o museólogo Mário Chagas a noção de patrimônio, como também a de museu, está vinculada ao conceito de posse “retenção ou fruição de uma coisa ou de um direito” (2003, p. 32) derivando de “herança e bens familiares”, e à noção de preservação, oriunda da identificação de valor em relação ao que se deseja preservar por parte do sujeito da ação.

As noções de museu e patrimônio no mundo moderno além de manterem-se conectadas à de propriedade – seja ela: material ou espiritual, econômica ou simbólica – estão umbilicalmente vinculadas à idéia de preservação. Provisoriamente, o que quero sugerir é que um anelo preservacionista aliado a um sentido de posse são estímulos que se encontram na raiz da instituição do patrimônio e do museu. (CHAGAS, 2003, p. 32).

Segundo o autor, para iniciar a mediação entre mundos é preciso se considerar ou ainda, atuar como possuidor de determinado patrimônio. Perigo e valor são palavras diretamente conectadas às atividades preservacionistas relacionadas ao patrimônio e ao museu. O museólogo e poeta destaca a dimensão política que envolve o ato de preservar bens culturais.

Por outra janela: do ponto de vista poético e museológico, tanto a presença quanto a ausência da porta, enquanto corpo patrimonial, podem ser criativas, produtivas e estimulantes. Pela presença ou pela ausência, pela preservação ou pela destruição, o que importa é que o patrimônio cultural - corpo portal imaginário - é atravessado por múltiplas linhas de força e poder, por tradições, contradições, conflitos e resistências; nada nele é natural – mesmo se chamado de natural - tudo é mediação cultural. (CHAGAS, 2003, p. 48).

Os diferentes patrimônios são, de certa maneira, responsáveis por um conjunto de características e hábitos em comum de determinado grupo social. Além de caracterizar e representar determinado grupo, eles também podem ser meios de resistência cultural.

“Afim, os seres humanos usam seus símbolos sobretudo para agir, e não somente para se comunicar. O patrimônio não é usado apenas para simbolizar, representar ou comunicar: é bom para agir. [...] Não existe apenas idéias e valores abstratos e para ser contemplado. O patrimônio de certo modo, forma as pessoas”. (GONÇALVES, 2003, p. 27).

Para a pesquisadora Vera Dodebei, o conceito de patrimônio é um fato social, individual e cultural, um aglomerado de informações, em várias camadas de valor e entendimento, que é caracterizado por um sistema de significações dentro de determinado grupo. Portanto, pressupõe um coletivo.

O patrimônio, portanto, deve ser compreendido como o conjunto de informações que caracterizam as ordens de significado dentro de um grupo, povo ou nação. É coletivo porque a cultura o é. (DODEBEI, 2005, p. 47).

A pesquisadora destaca o caráter essencialmente coletivo e, portanto, de interatividade social:

Se o patrimônio cultural é o conjunto de bens relevantes, determinados por uma escolha, em que essa seleção é representativa das diversas culturas ou apenas de uma cultura dominante, o fato é que tais bens, antes de alcançar esse predicado, foram objetos ou resultado de ações, produzidos por uma população em decorrência de seu estágio de interação social. (DODEBEI, 2005, p. 50).

A interação social perpassa a criação do CCC, tanto no que se refere ao samba carioca quanto à instituição em si. O ritmo musical foi concebido no coletivo, em meio a confraternizações e resistência cultural, conforme será apresentado no próximo capítulo. Já o CCC foi criado e desenvolvido a partir das relações herdadas do casal de sambista e das estabelecidas em função da ONG.

Segundo Dona Regina¹¹, sua filha Nilcemar herdou a agitação e o carisma da Dona Zica, portanto, seu legado. O conjunto de lembranças que os membros da família fundadora do CCC compartilham, participa da identidade da mesma. Segundo o pesquisador Joël Candau, a memória familiar é curta e não costuma passar de três

¹¹ Ver entrevista concedida por Dona Regina no anexo.

gerações. Deste modo, o CCC é acolhe abriga e protagoniza uma espécie de combate entre uma determinada memória e seu esquecimento.

Para apresentar a noção de identidade relacionada à memória, Joël Candau no livro *Memória e Identidade* (2014), discorre sobre manifestações da memória responsáveis pela aprendizagem, hábitos, recordações e pela construção da identidade. E o sociólogo Stuart Hall, em *A Identidade Cultural na Pós-modernidade* (2006), alerta para a crise das identidades, no período que ela chama de modernidade tardia.

Para Candau memória e identidade estão diretamente conectadas. Viver unicamente de presente impede a consciência e o conhecimento de si. Diminui a capacidade conceitual e de conhecimento, tal identidade está diretamente relacionada à formação e trabalho sobre si, que se desenvolve em três direções: uma memória do passado, de avaliações e balanços; e outra da ação, consumida no presente e, por último; uma memória da espera, dos projetos, das esperanças em relação ao futuro. Assim, para o autor, a relação das pessoas com o tempo seria tridimensional. É através da memória que o indivíduo compreende, manifesta-se, estrutura-se e dá sentido ao mundo.

Sentido esse, que segundo o jamaicano Stuart Hall, está sendo deslocado e fragmentado, ou seja, o autor faz um alerta para a crise das identidades modernas. Para ele o deslocamento do sujeito está relacionado à perda do sentido de si e de espaço sociocultural no mundo. Tal crise segundo Hall, ocorre em decorrência de mudanças estruturais a partir do final do século XX, ou seja, a globalização, a modernidade.

Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. (HALL, 2006, p. 9).

Para o autor as noções de identidade, unificadas e estáveis anteriores¹², estão entrando em colapso em função de mudanças estruturais e institucionais.

O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 2006, p. 12).

¹² Ver sujeito do Iluminismo e sujeito sociológico em Hall, 2006, p.10-13.

Segundo Stuart Hall, a globalização é responsável por esse processo de mudanças, que inaugura a modernidade e suas modificações constantes.

As sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Está é a principal distinção entre as sociedades “tradicionalistas e as “modernas. (HALL, 2006, p. 14).

Para o sociólogo o “descentramento final do sujeito cartesiano” se deu a partir da segunda metade do século XX, com o que ele chamou de modernidade tardia. O produto desse período seria o sujeito pós-moderno, sem “identidade fixa, essencial ou permanente”.

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (HALL, 2006, p. 12-13).

Manter-se em transformações rápidas e constantes ao ponto de ignorar uma tradição, um patrimônio, é não se sentir parte do mesmo, pois “o patrimônio é menos um conteúdo que uma prática da memória obedecendo a um projeto de afirmação de si mesma” (CANDAU, 2014, p. 163-164). Ele caminha na esperança de alcançar uma memória total.

Candau alerta para a tendência contemporânea dos museus que ao salvaguardar determinado patrimônio, corre o risco de desnaturalizá-lo. Processo semelhante ao que ocorreu com os monumentos na segunda metade do século XIX, em que a memória viva ligada a acontecimentos, passou para uma memória intelectualizada informativa, o monumento histórico distante do passado rememorado. Candau defende a “memória justa”, que consiste em um equilíbrio entre a relação da memória com o passado, da ação com a espera. Evitando assim, o engessamento e o simulacro do real. O equivalente para a identidade seria admitir o desaparecimento.

Recordar é necessário para que os indivíduos não se tornem seres “pobres e vazios”. “Um lugar de memória é um lugar onde a memória trabalha” (Candau, 2014, p.157), escreve o autor, referindo-se ao conceito de “Lugar de Memória” do historiador Pierre Nora.

Em “Entre Memória e História: A problemática dos lugares”, de 1981, Pierre Nora descreve os Lugares de Memória como restos, testemunhas das ilusões de eternidade. Para o historiador a memória é um exercício sempre vivido e ligado ao presente.

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. (Nora, 1981, p. 9)

Segundo o autor, a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem e no objeto, vale acrescentar, na linguagem, no som e em determinado clima e atmosfera.

2.2 - Imaginação Museal

O museólogo Mário Chagas apresenta em sua tese de doutorado em Ciências Sociais, de 2003, o conceito de Imaginação Museal, por meio da identificação e investigação das narrativas e práticas sociais de Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro.

Analisando esses três intelectuais brasileiros e suas interpretações do Brasil, através da abordagem interdisciplinar da Museologia com as Ciências Sociais, Mário Chagas trabalha como idéia central as Imaginações Museais dos três pensadores citados, assim como, no decorrer do texto, a noção de museu e patrimônio e seus movimentos. O objetivo aqui é introduzir o conceito de Imaginação Museal para melhor compreender a criação e trajetória do Centro Cultural Cartola.

Segundo Chagas, a Imaginação Museal no Brasil foi dinamizada durante o governo de Pedro II e assim como a noção de patrimônio nacional, cultivou-se e ampliou-se no século XX, atendendo a diferentes interesses relacionados à modernização do país, porém voltada para os grupos abastados e dominantes.

Durante o governo de Pedro II a imaginação museal brasileira seria umas das ferramentas utilizadas na construção ritual e simbólica da nação que parecia crescer junto com o governante. Além de construir uma nova Inteligência era preciso também desenvolver novos dispositivos de produção do passado e fixação de memória. (CHAGAS, 2003, p. 75).

O autor destaca que a Imaginação Museal brasileira desenvolveu-se em proximidades com os projetos de modernização do país:

O que desejo sublinhar é que a imaginação museal brasileira não apenas surge nos quadros da modernidade como se fixa e se desenvolve aliada aos projetos de modernização do país que entram em campo a partir do início dos anos vinte e, sobretudo, dos anos trinta. (CHAGAS, 2003, p. 82).

A Imaginação Museal, descrita por Mário Chagas, ora se aproxima de uma espécie de formação de cultura museal ligada à percepção sobre museu e museologia, desenvolvida por determinados sujeitos sociais, outra, aproxima-se de uma intenção quase que instintiva de salvaguardar determinado patrimônio, dentre outras iniciativas comuns às funções de um museu. Um tipo de atmosfera favorável à memória e ao patrimônio.

[...] A imaginação museal configura-se como a capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas. Essa capacidade imaginativa não implica a eliminação da dimensão política dos museus, mas, ao contrário, pode servir para iluminá-la. Essa capacidade imaginativa – é importante frisar – também não é privilégio de alguns; mas, para acionar o dispositivo que a põe em movimento é necessário uma aliança com as musas, é preciso ter interesse na mediação entre mundos e tempos diferentes, significados e funções diferentes, indivíduos e grupos sociais diferentes. (CHAGAS, 2003, p. 64)

O autor analisa a trajetória de seus narradores modernos, infância, formação educacional e atuação profissional, estabelecendo perfis quase que ideológicos de trabalho relacionado à “narrativa poética das coisas”. Os museus criados por eles refletem seus diferentes enfoques pedagógicos. Vale enfatizar a característica comum aos três pensadores pesquisados: a sedução. Pois as instituições criadas por eles foram viabilizadas em função de suas complexas redes de relacionamentos, “relações com linhas que entrelaçavam amizade, subjetividade, parentela, apadrinhamento, partido político, círculo sociocultural, poder público, visão de mundo, formação pessoal etc.” (2003, p. 252)

O que faz dos três intelectuais estudados por Chagas narradores é a capacidade de compreensão do poder de mediação cultural contido nas coisas e mais ainda, a realização, a utilização das coisas como dispositivo de mediação entre tempos e mundos diferentes.

O autor alerta ainda para a “complexidade museal” que é colocar em movimento, “memória, poder, esquecimento, resistência, narrativa, fala e silêncio, tudo isso com e pela mediação das coisas e das musas” (2003, p. 65). O potencial dos museus, enquanto ferramenta política que é utilizada para atender a diferentes interesses, não excluiu sua dimensão poética e mítica. É um processo de troca simbiótica, bilateral, acrescenta Chagas.

Museus são práticas sociais e canais de interpretação, sendo assim campos de relações humanas. O que leva a mencionar, conforme registros do MuWoP¹³, organizados pelo Icofom¹⁴ a partir de 1980, e diversos textos de Waldisa Russio dos anos de 1970 e 1980, o objeto de estudo da museologia: a relação específica entre o homem e a realidade. Relação essa objetiva, subjetiva e intersubjetiva que faz do museu um local em processo contínuo de construção e tensão.

Para Mário Chagas, o museu é um testemunho de determinado grupo social e período histórico-social:

Os museus modernos são espaços de memória, de esquecimento, de poder e de resistência, são criações historicamente condicionadas. São instituições datadas e podem através de suas práticas culturais ser lidas e interpretadas como um objeto ou um documento. (CHAGAS, 2003, p. 67).

Ele considera o museu em si e o patrimônio (por vezes o museu é também patrimônio), como portas e janelas. Zona de mediação entre mundos. Portais que deslocam o olhar, a imaginação e o entendimento e levam a outros lugares e tempos.

Por outra janela: do ponto de vista poético e museológico, tanto a presença quanto a ausência da porta, enquanto corpo patrimonial, podem ser criativas, produtivas e estimulantes. Pela presença ou pela ausência, pela preservação ou pela destruição, o que importa é o que o patrimônio cultural – corpo portal imaginário – é atravessado por múltiplas linhas de força e poder, por tradições, contradições, conflitos e resistências; nada nele é natural – tudo é mediação cultural. (CHAGAS, 2003, p. 48).

No final do século XX, eclodiram críticas pesadas em relação aos museus, que indicavam seu possível desaparecimento, em função de seu perfil elitista, autoritário e engessado. Poucas décadas depois, verificou-se que os museus ao invés de desaparecerem, fortaleceram-se e proliferaram-se ganhando credibilidade no mundo contemporâneo e destaque no meio cultural.

As novas nomenclaturas de museus que surgiram a partir do final do século XX, em meio às já consagradas, “esgarçaram o tecido endurecido do patrimônio histórico e artístico nacional e estilhaçaram-se na sociedade” (CHAGAS, 2003. p.52), atingindo novos arranjos museais.

¹³ *Museological Working Papers*. Produção voltada para o objeto de estudo da museologia.

¹⁴ Comitê Internacional de Museologia.

As camadas populares e grupos étnicos continuaram a exercer suas práticas socioculturais, enquanto os museus estavam voltados para as “grandes narrativas”, porém a partir dos anos de 1970, com a promoção de novas possibilidades de representação, surgiram outras iniciativas. Essa dissertação não pretende responder as consequências desse distanciamento de anos, mas apresentar, diante de uma nova ordem, um novo imaginário, desta vez, voltado para valorização da “relação entre os seres e entre os seres e as coisas” (2003, p. 272).

Conforme afirma Chagas (2003, p. 56-59), não basta possuir alguns traços desse redesenho, é preciso lutar por um cidadão consciente de sua condição e suas escolhas, trabalhando também com o acervo de problemas fragmentados da atualidade, pois o que está na roda nos museus e o que envolve o patrimônio cultural é “memória, esquecimento, resistência e poder...” (2003, p. 59).

A Imaginação Museal é uma espécie de capacidade imaginativa em ação, sendo assim, ela acompanha a dinâmica de seu tempo, funciona como ferramenta a permitir a mediação entre “memórias e esquecimentos, poderes e resistências, luzes e sombras, vivos e mortos, vozes e silêncios” (2003, p. 81).

A suposta nova Imaginação Museal descrita por Mário Chagas, referente às práticas iniciadas no final do século XX, estão ligadas fundamentalmente com: a apropriação do conhecimento museológico especializado em associação aos próprios saberes de determinado grupo sociocultural possibilitando práticas inovadoras; grupos representados, por meio da museografia, falando por si mesmos; aumento do número de museus locais, criados por grupos socialmente marginalizados e possuidores de uma memória silenciada; ruptura com algumas práticas museológicas prevista na primeira metade do século XX e criação de novas condutas.

A prática de mediação entre tempos em que atua o CCC é um exercício que faz manutenção numa Imaginação Museal na qual o patrimônio cultural é parte essencial e cuja comunidade sambista passa a ser contemplada, representada e a falar por si própria. Em outras palavras, diferentemente dos museus tradicionais e suas frentes, edifício, coleção e público, o CCC é uma das alas de um redesenho de museu que enfatiza o patrimônio imaterial, articula a comunidade sambista e suas questões políticas.

A Imaginação Museal dos principais envolvidos na fundação e desenvolvimento do Centro Cultural Cartola foram analisadas para melhor compreensão da instituição e de

mais uma reconfiguração de museu e patrimônio, são eles: Dona Regina, Pedro Paulo e Nilcemar Nogueira. O filho de Dona Zica e Cartola, Ronaldo de Oliveira, não foi entrevistado, pois não possui envolvimento com a instituição estudada.

2.3 – A Imaginação Museal em Dona Regina, Pedro Paulo e Nilcemar Nogueira

Com o objetivo de investigar a Imaginação Museal presente na idealização, fundação e desenvolvimento do Centro Cultural Cartola, foram realizados breve levantamento biográfico e entrevistas com os três principais envolvidos com a criação da instituição. São eles: Dona Regina, Pedro Paulo e Nilcemar Nogueira

Glória Regina do Nascimento Nogueira foi criada em Ramos, bairro localizado na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, pela tia Giomar, irmã de Dona Zica que ficou viúva de seu primeiro marido e com duas meninas para criar, como precisava trabalhar, recorreu à irmã para ajudá-la na criação de Glória Regina.

Com o propósito de descrever uma suposta Imaginação Museal em Glória Regina, foi realizada, depois de muitas tentativas, uma entrevista em 21 dezembro de 2014, na sua casa, a mesma em que ela morou com Zica e Cartola. Na sala onde se desenvolveu a conversa, havia muitas fotos da família incluindo diferentes personalidades de fama no Brasil, apresentando-se como um jogo entre timidez e exposição.

Glória Regina brincou carnaval de rua, divertiu-se com o Bloco do Caneco nas proximidades de Ramos, tornando-se anos depois, em 1961 precisamente, o Grêmio Recreativo Cacique de Ramos. Mas não tinha relação com escola de samba, ressalta ela.

Casou-se com 23 anos e teve dois filhos, Nilcemar Nogueira e Pedro Paulo. Segundo a filha de Dona Zica, seu casamento foi difícil, um marido agressivo e antes mesmo da separação, foi com a família morar com a mãe e o Cartola na Mangueira. O marido, que não deixava esposa e filhos frequentarem as escolas de samba, faleceu e Glória Regina continuou morando na Mangueira. Foi então que, em 1972, ela participou de seu primeiro desfile de escola de samba na Verde e Rosa.

Segundo Dona Regina, como é conhecida no bairro, a convivência com o Cartola era ótima: “ele era muito bom para ela (Zica) e era muito bom pra gente também”. Eles moraram juntos na casa que o próprio Cartola, que era também pedreiro, construiu. Algum tempo depois, Zica e Cartola, que procuravam sossego, mudaram-se para Jacarepaguá com Nilcemar, filha mais velha de Dona Regina. Com o falecimento do Cartola, Zica e Nilcemar voltaram para mesma casa na Mangueira. Zica dizia que “essa rua (Visconde de

Niterói) era a Vieira Souto dela” e que “a Mangueira era a igreja dela”, acrescenta Dona Regina, em tom mais baixo, em função da proximidade do filho evangélico, cujo pastor é o Elmo, ex-presidente da Estação Primeira de Mangueira.

Dona Regina começou a frequentar a Estação Primeira de Mangueira após o falecimento de seu marido e nunca mais parou. Tornou-se sócia, desfilou durante muitos anos, trabalhou como costureira e assumiu a presidência da ala do Embalo rebatizando-a de ala Amigos do Embalo, passando a permitir a participação de homens no grupo, antes exclusivo para mulheres. E também foi presidente de ala da escola de samba infantil Grêmio Recreativo Mangueira do Amanhã. Atualmente, como baluarte e com mais de oitenta anos, não frequenta a quadra em função do seu estado de saúde, exceto em eventos comemorativos.

Dona Regina relata que o Cartola, pouco antes de se mudar para Jacarepaguá, já estava cansado e restrito em relação às visitas que chegavam a sua casa, ao contrário de Dona Zica que, mesmo respeitando a vontade do marido de não o incomodar, adorava a casa cheia e atendia sempre os pedidos de participação em eventos da sua escola de samba do coração. Dona Regina e seu filho Pedro Paulo, aproximam-se da personalidade tímida do Cartola.

Segundo Dona Regina, quando ela morava com Dona Zica, sempre recebiam muitas pessoas em casa, sempre tinha gente na porta, era uma “porta de pedintes”, o que não a agradava “aquela ali era uma porta de pedintes. Eu ficava revoltada, por que tinha gente que eu achava que queria explorar”.

A filha de Dona Zica, mesmo depois de já ter formado família, pôde testemunhar e conviver com os costumes da mãe. Dona Regina conta que, sempre que Dona Zica conseguia um bom emprego, levava outras mulheres da Mangueira para trabalhar no mesmo local.

Com ela, carregou muita gente daqui para trabalhar com ela. Depois ela saiu disso ai. Ela tinha um patrão que ela trabalhou para ele muitos anos, de vez em quando ele precisava de uma lavadeira de prato, no restaurante, que a vida dela foi essa, ai trabalhou no Bola Preta, tinha uns clubes lá embaixo na cidade, Embaixadores não sei o quê, ela trabalhou naquilo tudo. Então ela precisava de uma cozinheira, ela levava daqui. – Quer trabalhar Zoraíde de cozinheira? – Ah eu vou. (Dona Regina em entrevista concedida, em dezembro de 2014.)

Dona Regina recorda que não havia cuidados especiais com as fotos, manuscritos e demais registros do sambista Cartola. Quando sua filha foi morar com os avós, ela “passou a tomar conta de tudo” e “ficou feito secretária particular dele”, do Cartola.

Dona Regina destaca, durante a entrevista concedida para a elaboração da presente dissertação, a paixão da filha Nilcemar Nogueira por Cartola, o que justificaria, segundo ela, o fato de a filha ter seguido em frente e à frente do CCC: “Ela tinha uma paixão por ele. Tem até hoje, né? Tanto que está ali segurando aquilo ali até hoje, aquilo é uma pancada (referindo-se ao CCC). Mas, vamos vivendo”.

Pedro Paulo, durante a entrevista, afirmou que a mãe participou das primeiras reuniões do CCC, porém Dona Regina declarou que muitas das primeiras reuniões foram em sua própria casa, ela estava presente, mas não participou a ponto de emitir opinião.

Para a filha de Dona Zica, a comunidade da Mangueira não se importa com a história do samba carioca, mas respeitam o CCC.

A comunidade não liga para essas coisas não, não preza muito. A única coisa que eu acho que eles prezam é o respeito que eles têm por aquilo ali, devem até dizer para os filhos: - Olha não quero que faça isso, faça aquilo. Contra, né? Porque nunca houve problema da estátua estar pixada. (Dona Regina em entrevista concedida, em dezembro de 2014).

Pode-se notar em Dona Regina uma Imaginação Museal voltada para a mediação entre gerações, preservando alguns costumes de sua mãe como, por exemplo, residir na mesma casa em que morou Dona Zica e Cartola. Mesmo privada durante anos de frequentar o universo do samba, ela seguiu e firmou os pés na tradição, tornando-se baluarte da Estação Primeira de Mangueira. Dona Regina, sem perfil articulador mas com capacidade de aglutinação, reuniu em sua casa pessoas fundamentais para a fundação do CCC. Ocupava-se em não deixar os filhos se afastarem de seu objetivo: homenagear Dona Zica em vida.

Pedro Paulo Nogueira, mesmo resistente, aceitou ser entrevistado para a construção da presente dissertação, a entrevista foi realizada no dia 29 de março de 2014 em uma das salas do Centro Cultural Cartola.

O Pedrão, como é conhecido na Mangueira, é filho de Glória Regina, portanto neto de Dona Zica e “de criação” do Cartola. Ele foi criado na Mangueira, desfilou na bateria da Verde e Rosa por mais de 20 anos. Atualmente, convertido ao protestantismo, vai à quadra da Estação Primeira somente em dia de homenagem à sua família, já que os avós permanecem sua maior referência de cidadania.

Ele faz parte, há cerca de seis anos, de uma diretoria da Associação de Moradores da Mangueira, mas afirma que sempre esteve envolvido nas questões políticas da comunidade. Ele trabalha reivindicando projetos para melhoria da qualidade de vida dos moradores da Mangueira e entorno, como saneamento básico, por exemplo.

Pedro Paulo teve uma convivência comum de avô com Cartola, observava-o em seus momentos musicais, mas não o acompanhava no seu dia a dia. Após a morte do sambista e com a volta de Dona Zica para a Mangueira, Pedro tornou-se acompanhante da avó nas homenagens que ela recebia.

Tudo começou quando Pedrão percebeu que a Dona Zica recebia muitas homenagens, mas não havia recebido nenhuma da própria família. Foi então que surgiu a ideia de criar uma instituição em homenagem à avó e em virtude do legado de Dona Zica e Cartola.

A ideia de criar um centro cultural ganhou corpo e mais motivação, quando ele assistiu uma entrevista de Viviane Sena, irmã do piloto, sobre suas intenções com o Instituto Ayrton Sena, de servir como referência da posição de uma família em relação às questões socioculturais.

A Imaginação Museal do Pedro Paulo está pautada na memória de sua família enquanto referência de cidadania e “instrumento benéfico”¹⁵ para a comunidade da Mangueira. Para ele¹⁶, Dona Zica era considerada porta-voz da favela e da escola de samba, já que sempre que podia, pleiteava melhoria para ambas.

Durante a entrevista realizada com o Pedrão, ele afirma que o CCC se desenvolveu ao longo dos anos em função da força do nome da família e da representatividade do projeto naquele local, além da parceria com o setor público e o trabalho com os jovens da comunidade. O Pedro Paulo possui uma IM de legado, para ele o nome da família “Zicartola” deve ser lembrado e transmitido.

[...] Eu acredito que se minha avó estivesse viva hoje ou meu avô estariam felizes por saber que o nome deles, está totalmente inserido nesse contexto social e cultural também, a vovó que sempre teve esse representatividade de jovens e moradores, sempre foi porta-voz disso, também dos anseios da comunidade... (Pedro Paulo Nogueira em entrevista concedida, em março de 2014).

¹⁵ Ver entrevista concedida por Pedro Paulo Nogueira no apêndice.

¹⁶ Ver entrevista concedida por Pedro Paulo Nogueira no apêndice.

Na Imaginação Museal de Pedro Paulo, está um patrimônio cultural ligado à construção da cidadania dos jovens da Mangueira, a partir da representatividade dos avós. Segundo ele, Dona Zica sempre acompanhou a necessidade dos moradores de sua comunidade.

A noção e a valorização da família foi o grande estímulo de Pedro Paulo para a fundação do CCC. O que converge para a ideia de que os avós são os responsáveis pela manutenção dos valores familiares. E nesse contexto, a principal porta em que o domínio patrimonial pode ser acessado é a família. Na supervalorização da família, assim como de um determinado modelo familiar, pode-se notar a influência da religião evangélica, que o mesmo é adepto. Ainda que o Cartola e a Dona Zica sejam um casal formado por um segundo casamento e não tenham gerado filhos, isso não impediu que eles se tornassem exemplos a serem seguidos, conforme afirma a socióloga Myriam Moraes Lins de Barros (1989), o que define o modelo familiar é seu percurso de vida e “espaço de ação” enquanto sujeitos sociais familiares (BARROS, 1989, p. 34).

A criação do CCC foi motivada pelo desejo de homenagear a Divina Dama em vida. E foi possibilitado pela união da família e contribuição de amigos, como William Lourenço Braga, Lilico, ex-mestre sala da Estação Primeira, e o Ministro da Cultura do governo Fernando Henrique, Francisco Weffort, únicos nomes citados por Pedro Paulo durante a entrevista concedida.

Meu sonho mesmo, mas eu como sempre tive uma frase comigo “Deus não escolhe os capacitados, capacita os escolhidos” então eu dentro da minha humildade ali eu entendi que eu alcancei de Deus essa sabedoria e era aquele presente que eu queria, para Deus devolver para minha vó, tudo aquilo que ela fez pela família. Acredito que foi uma missão cumprida ali. (Pedro Paulo Nogueira em entrevista concedida em março de 2014).

Pedrão promoveu, articulou e fundou o CCC, mas não deu continuidade ao projeto. A homenagem, sua intenção e seu objetivo já haviam sido conquistados:

Por que o meu objetivo na época não era também prosseguir logo de imediato, na verdade meu objetivo na época era prestar uma homenagem a minha avó já estava passando por uma doença, já estava ficando com uma idade avançada, debilitada, eu fiquei muito preocupado de ela partir e não ver o sonho dela realizado. (Pedro Paulo Nogueira em entrevista concedida, em março de 2014).

Nilcemar, que inicialmente não estava inserida no processo de idealização do CCC, começou a se envolver e a contribuir com seu conhecimento sobre a obra e história

do Cartola, segundo Pedro Paulo, ela trouxe “uma coisa mais profissional” que possibilitou a construção de um projeto apresentável para dar continuidade e realizar a fundação do CCC em 2001.

A suposta Imaginação Museal de Pedro Paulo está relacionada a sua trajetória e suas referências. Ele foi o responsável por colocar em movimento memória, esquecimento e resistência, ao mesmo tempo em que buscava defender seu interesse: a história de sua família. Pedro Paulo previu para o CCC um projeto de perfil assistencialista, mas como não seguiu a frente das decisões da instituição, ela foi assumindo outros perfis e caminhos, conforme aponta a Imaginação Museal e percurso de Nilcemar Nogueira.

Filha de Glória Regina do Nascimento Nogueira e Nílton Nogueira, este nunca permitiu que a mulher e os filhos desfilassem na avenida. A própria Dona Regina estreou na avenida em 1972, já viúva. Nilcemar Nogueira, nasceu em 4 de abril de 1959, passou a infância em Olaria, subúrbio da cidade do Rio. Após o falecimento de seu pai, aos 14 anos, foi morar com a mãe e o irmão junto aos seus avós maternos. Dona Zica e Cartola, quatro anos mais tarde, decidem morar em Jacarepaguá e Nilcemar seguiu os acompanhando.

Em 1975, teve sua estreia na avenida, desfilou na comissão de frente do Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. A partir desse período, foi se envolvendo cada vez mais com o universo do samba. Na Escola de Samba de Mangueira fundou uma ala, foi diretora cultural, a primeira mulher a dirigir a harmonia, apadrinhou a Ala dos Periquitos, uma das alas mais antigas da escola, e coordenou a ala da comunidade.

Formou-se no ano de 1983, no curso de graduação em Nutrição pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), chegando a atuar no samba ao mesmo tempo em que trabalhava como gerente de produção na cozinha de um grande hospital do Rio. Fundou em 1982, ao lado de Solange Nazareth, a Ala Acauã, que teve uma atuação marcante em 1988¹⁷, quando a ala que era a última da escola e fazia homenagem aos Garis juntou-se aos verdadeiros no final do desfile.

Ela foi uma das responsáveis, ainda quando era diretora cultural, pela reedição do “A Voz do Morro”, primeiro jornal popular vinculado a uma favela brasileira, no caso à comunidade da Mangueira, com o primeiro número publicado em 1937.

¹⁷ Com o enredo Cem Anos de Liberdade – Realidade ou Ilusão.

Em 1987, Nilcemar conclui o curso de extensão universitária em graduação em Inglês e Respectivas Literaturas na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj). Alguns anos mais tarde, em 2005, já envolvida com duas instituições culturais, como será apresentado adiante, concluiu o mestrado profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais da Fundação Getúlio Vargas (FGV).

Para compreender a Imaginação Museal da neta de Dona Zica e Cartola é preciso atentar para seu perfil de gestora. Nilcemar teve uma trajetória relevante de gerenciamento de pessoas, desde sua atuação no carnaval, passando desde a cozinha do hospital, seguida da especialização em Gestão de Negócios em Alimentação¹⁸, assumindo a vice-presidência do Centro Cultural Cartola, depois a direção técnica e presidência do Museu da Imagem e do Som (Mis) até a coordenadoria de projeto do CCC, instituição que ajudou a fundar. Nilcemar foi também professora do curso de Graduação em Gestão do Carnaval na Universidade Estácio de Sá durante os 2008 e 2009. Toda a sua experiência acumulada nos primeiros anos de atuação profissional parece ter sido catalisada para as novas jornadas encaradas nos importantes cargos no Mis e ao assumir o CCC.

O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro foi inaugurado em 1965, sendo o primeiro museu audiovisual do Brasil. A instituição é um centro de documentação e possui importante acervo de suportes variados, fotografias, negativos, partituras, discos, roteiros de programas de rádio, televisão entre outros.

Nilcemar ingressou na diretoria técnico-operacional do museu em 2001, esteve à frente da programação cultural da instituição, que incluíam pequenos shows, festivais de música, roda de samba, bloco carnavalesco, além de ter atuado em áreas técnicas elementares da museologia, como tratamento de acervo e coleta de depoimentos.

Em função do cargo recém-ocupado e do segmento diferente da sua formação básica, Nilcemar inicia e conclui, a partir de 2003, diversos cursos na área de museu, patrimônio e cultura popular. Inclusive o mestrado em bem culturais da FGV.

Nilcemar Nogueira foi entrevistada no dia 30 de maio de 2014 em sua casa. Segundo ela, durante sua participação em 2013 no projeto “Depoimentos Para a Posteridade”, realizado para a série especial “Memória Mis” com ex-presidentes e diretores da instituição, ao assumir o cargo por convite de Marília Barbosa da Silva, deparou-se com um museu desorganizado e desmotivado, iniciando assim processos

¹⁸ Pela Universidade Gama Filho em 2004.

fundamentais relacionados à natureza da instituição, como inventariado e conservação do acervo, além da otimização do acesso aos registros por parte de pesquisadores.

Em 2006, o sambista Osvaldo Alves Pereira, conhecido como Noca da Portelas toma posse da Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro sem verba, visto que era o último ano de gestão da então governadora Rosinha Garotinho. O compositor convida Nilcemar para a presidência do MIS, que permanece nesse cargo ao longo de nove meses.

Nilcemar relata nesse mesmo depoimento, em tom de indignação, as dificuldades que enfrentou na instituição no que se refere a sua formação básica, cor da pele e origem. Mas, ainda assim, declara que sua passagem pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro possibilitou sua afirmação social e a oportunidade de abraçar a incumbência do futuro do Centro Cultural Cartola.

Ela herdou a missão de manter o legado e recebeu como herança a rede de relações com artistas, intelectuais, políticos e pessoas influentes que a ajudam a manter viva a memória dos avós e do Samba Carioca (Cerqueira apud Nilcemar 70p). A trajetória do CCC é marcada pelo apoio dessa suposta rede.

Nilcemar possui os pré-requisitos para fazer a ponte entre o passado e o presente, fortalecendo assim, a tradição. Ela possui raiz no samba, é neta da Dona Zica e Cartola, passou a adolescência na casa do casal, cuidava da agenda do Cartola, atendia as solicitações de pesquisa dos jornalistas e possui experiências pessoais que a incentivaram na mediação entre os mundos. Ainda jovem, demonstrava preocupação com a memória de sua família, conforme se pode notar no trecho da entrevista realizada¹⁹.

[...] as negociações deles de trabalhos e shows era ele que fazia, eu só cuidava de elaborar essa agenda de chegar acompanhar em um show, ajudar no atendimento as pessoas no camarim e em casa eu via muitas das vezes registros dele indo embora. Tipo fotografia. Hoje você vai fazer uma matéria vem o jornalista e o fotógrafo, antigamente vinha só o jornalista e sempre perguntava: -Você tem uma foto para ilustrar a matéria? E aí você vê. - Eu vou te mandar, amanhã eu te devolvo e tal. E aí você vê a foto ir embora e não voltar. Então isso me fez, tudo muito no instinto, peguei um álbum comecei a colar as fotos no álbum para dificultar a saída da imagem. (Nilcemar Nogueira em entrevista concedida, em março de 2014).

¹⁹ Ver entrevista concedida por Nilcemar Nogueira no apêndice.

2.4 - A guardiã da memória

Com a análise da Imaginação Museal dos três principais envolvidos com a atmosfera de criação do CCC, sendo Pedro Paulo e Nilcemar basilares para criação e fundação do CCC, foi possível notar que ao falarem de si próprios e da instituição em questão, a figura dos avós é mencionada de maneira recorrente como modelo de ideais e valores a serem seguidos. Como se, de alguma maneira, esses tivessem tentado deixar marcado seus lugares sociais, fazendo com que sobrevivessem em seus filhos, e preponderantemente, em seus netos, suas marcas a ponto dos mesmos carregarem e transmitirem tais valores de vida.

Sendo assim, a socióloga Myriam Moraes Lins de Barros será trabalhada nessa dissertação visando uma breve reflexão sobre memória e família a partir de seu artigo homônimo publicado em 1989.

No artigo mencionado, a autora faz uma análise da questão da memória individual e coletiva, segundo ela, a partir das lembranças dos indivíduos na sociedade moderna atual, lembrando que a publicação é do final da década de 1980.

Myriam de Barros citando Halbwachs (1989, p.31) afirma que “cada memória individual é um ponto de vista da memória coletiva”, variando conforme o lugar social ocupado. Porém o autor citado não iguala a memória coletiva à soma das memórias individuais. E iguala a memória coletiva à história vivida, fazendo com que determinados grupos influenciem mais fortemente seus membros. E para que a memória ultrapasse o limite da vida é necessário um elo entre tempos e mundos diferentes.

Segundo a autora, os mediadores têm papel fundamental no exercício de manutenção da identidade de um grupo. Para ela, os mediadores são como um “elo vivo entre gerações” (BARROS, 1989, p.33). São representantes de um “passado vivido e experimentado”. Numa família, geralmente, os avós são a união entre antepassados e descendentes.

A importância do grupo familiar como referência fundamental para a reconstrução do passado advém do fato de a família ser ao mesmo tempo, o objeto das recordações dos indivíduos e o espaço em que essas recordações podem ser avivadas. (BARROS, 1989, p. 33).

O fato de o CCC ter sido fundado por uma família, afim de, inicialmente, homenagear Dona Zica, ao preservar a produção cultural do Cartola, faz fortalecer o

espaço como um local em que as “recordações podem ser avivadas” (BARROS, 1989, p.34) e ainda, objeto de lembrança para determinados indivíduos.

É possível notar, principalmente, no discurso de Pedro Paulo e Nilcemar, o relato da vida dos avós, no caso Dona Zica e Cartola, como manancial de transmissão de bens simbólicos e morais.

Com base no artigo da socióloga, pode-se dizer que Dona Zica e Cartola, ao transmitirem bens simbólicos para as gerações mais jovens, fizeram dos filhos e netos alvos e veículos de preservação dos valores familiares e, conseqüentemente, da memória e produção cultural desses.

Com base nas entrevistas realizadas, é possível dizer que quem despertou para a preservação dos arquivos da memória do Cartola e do samba foi Nilcemar Nogueira. Passando a fazer a mediação entre mundos e tempos diferentes, porém de maneira diferente a de seus avós. Myriam de Barros chama o mediador, preocupado com a preservação dos arquivos de memória da família, que assumi para si tal papel social, de guardião. Portanto, trata-se aqui de uma guardiã da memória.

A guardiã Nilcemar Nogueira encarnou uma função com direitos e obrigações relacionadas a cuidar da memória de seus avós. Segundo a pesquisadora Myriam, as atribuições dos guardiões são especificadas por eles mesmos e pela família que lhes confiou tais incumbências. No caso da Nilcemar, outros grupos, de alguma maneira, também lhe depositaram confiança para executar tarefas que contribuem para a preservação de parte da história do Brasil, que foi e ainda é, por vezes, silenciada. Projetos de pesquisa ligados à valorização do patrimônio de cultura imaterial em parceria com movimentos sociais, conforme será visto adiante, servem como exemplificação.

2.5 – Dos primeiros anos do Centro Cultural Cartola ao Ponto de Cultura

O Centro Cultural Cartola foi idealizado por Pedro Paulo Nogueira, neto da Dona Zica e acompanhante “de todas as homenagens que ela recebia”²⁰. Pedro foi criado na Mangueira, conheceu de perto a realidade daquela comunidade, principalmente a dos jovens, muitas vezes dispersos e ociosos. Ele notou que a imagem deixada pelo avô de criação, o Cartola, era positiva e servia de exemplo uma vez que o mesmo com tantas dificuldades semelhantes às daqueles jovens, conseguiu manter-se digno e venceu, entre

²⁰ Ver entrevista concedida por Pedro Paulo Nogueira no apêndice.

um e outro trabalho, vivendo da própria arte. O projeto pensado pelo neto buscava manter o legado de ideais e benfeitorias deixado por Cartola e Dona Zica. Ambos aproveitavam a notoriedade que possuíam e como porta-voz da Mangueira pleiteavam melhorias para a comunidade com artistas, empresários, políticos e intelectuais.

Segundo o neto, sua intenção foi fazer uma homenagem em vida à Dona Zica e usar o nome da própria família como instrumento benéfico, já que a partir dessa referência, o objetivo da instituição seria estimular a cidadania de diversas crianças e jovens da Mangueira, através da arte. Durante entrevista realizada, o idealizador afirma que o público-alvo do Centro Cultural seria a comunidade da Mangueira.

Entusiasmado com a entrevista em que a Viviane Sena²¹ falava da importância de uma referência de família na questão pública e social, Pedro teve certeza que os avós eram essa referência e que poderiam servir de instrumento para o exercício da cidadania de muitos jovens. A intenção dele era fundar um braço social além dos que já existiam na Mangueira, implantando um programa social e cultural para adolescentes da região. Mais tarde, sua irmã, Nilcemar Nogueira, juntou-se a ele agregando referências relacionadas ao acervo do Cartola para formatar, de fato, o projeto do Centro Cultural.

Conforme Nilcemar Nogueira afirma em sua tese de doutorado em Psicologia Social pela UERJ, intitulada “O Centro Cultural Cartola e o processo de patrimonialização do Samba Carioca” de 2015, que o primeiro grupo de trabalho objetivando a criação da Fundação Cartola foi formado em 1999 e contou com a participação de familiares, pesquisadores, políticos e moradores da Mangueira. Segundo a tese, foram registrados na minuta de criação da fundação: Carlos Moreira de Castro, Euzebia Silva de Oliveira, Antonio Montenegro Gomes Barbosa, Arthur Loureiro de Oliveira, Carlos Eduardo Nogueira Machado, Carlos Henrique Dória, Dalmo Castello, Elço de Oliveira Filho, Elizangela Tavares Nogueira, Francisco Manoel de Carvalho, Gloria Regina do Nascimento Nogueira, Hamilton Luiz da Silva, Janaina Carmos dos Santos, João Carlos Martins, Jorge Luiz Ferreira Simão, Luiz Carlos Caetano dos Santos, Luiz Carlos Santos da Silva, Manoel Messias Vieira, Marcelo José Garcia Marques, Marcelo de Oliveira, Marco Aurelio Jose Claudino, Marcos Aurelio Reis Madeira, Marília Trindade Barboza da Silva, Mario Del Rei Pinto, Nilcemar Nogueira, Roberta Vera de Oliveira, Samuel Rocha Monteiro, Sergio Augusto Rodrigues Machado, Tamara Regina Pineles, Teresinha

²¹Presidente do [Instituto Ayrton Senna](http://senna.globo.com/institutoayrtonsenna/quem_somos/index.asp) e irmã do piloto. Disponível em: http://senna.globo.com/institutoayrtonsenna/quem_somos/index.asp > Acesso em 24 jun. 2014.

Rodrigues da Silva Labruna, Ubiraci dos Santos Maximino Rosario, Valdo Carlos de Oliveira Buccos. Vale ressaltar aqui a colaboração da extensa rede de contatos, oriunda dos relacionamentos e vínculos construídos por Cartola e Dona Zica em diferentes âmbitos sociais.

Segundo Pedro Paulo Nogueira, o primeiro escritório do CCC foi na Mangueira, na casa de sua mãe. Foi na casa em que morou Dona Zica e Cartola, onde ocorreram as primeiras reuniões sobre a intenção de criação do Centro Cultural, que no primeiro momento pensaram em chamar de Zicartola, o que não foi adiante, pois precisavam de um nome mais definido e direto. Já Nilcemar considera a primeira base da instituição, o que foi de fato a primeira sede oficial, a sala que o irmão Pedro conseguiu, provisoriamente, na Faetec²² de 2001 a 2003, localizada na Rua Visconde de Niterói, que é a mesma rua da atual sede do CCC, da casa que mora Dona Regina e da quadra da Estação Primeira de Mangueira.

Nesse período, as ações do CCC foram pontuais, basicamente com apresentações musicais e contação de história, subsidiadas pela companhia Xerox do Brasil, através do então diretor administrativo da instituição recém-formada e executivo da empresa Xerox. Essa parceria possibilitou também a publicação do livro *Dona Zica: Tempero, Amor e Arte*, de autoria de Nilcemar. A venda do livro que, conjuga receita e resumo biográfico, foi revertida para custear os gastos da instituição cultural.

Segundo Nilcemar (2014), eles foram orientados a lançar uma página na internet para ajudar na captação de recursos para a empreitada. A parceria com a Xerox do Brasil e o Ministério da Cultura foi formalizada, no início de 2002, no Palácio Gustavo Capanema, com o lançamento do site oficial do CCC e apresentação da maquete do projeto arquitetônico de ocupação de um galpão abandonado, desenvolvido por um profissional do projeto da Prefeitura do Rio de Janeiro, Favela Bairro. Tal maquete está na entrada da instituição até hoje.

Os irmãos Nogueira receberam oficialmente, no meio do ano de 2002, a cessão de uso de um espaço com 700 m², antiga unidade do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), por meio de um Termo de Concessão²³. O galpão estava abandonado, depredado, segundo o ministro, “devido à degradação social ao redor” e o apoio do

²² Fundação de Apoio à Escola Técnica, na Mangueira, Rua Visconde de Niterói, 1364.

²³ O Termo foi renovado por mais dez anos, em 2013

ministério visava reverter esse cenário (CERQUEIRA, 2006, p 23). A ocasião, que ocorreu na atual sede, contou com a presença de Dona Zica, músicos, políticos, sambistas, patrocinadores, parceiros de Cartola, membros do CCC e da Escola de Samba da Mangueira e comunidade.

Segundo Nilcemar Nogueira em sua tese (2015), para a obra de recuperação da fachada e implantação da instituição, que contou com a mão de obra de moradores da Mangueira, o Ministério da Cultura liberou R\$500 mil do Fundo Nacional de Cultura, através do convênio número 625/2002 – CGPRO/SPMAP. Já na entrevista concedida²⁴ para o desenvolvimento dessa dissertação, a mesma relata o apoio de R\$100 mil da empresa Souza Cruz, através de uma doação por indicação do governo devido à falta de tempo hábil para o desenvolvimento e aprovação de um projeto de renúncia fiscal. Nas duas versões, ela relata que o recurso adquirido foi insuficiente para a obra completa de implantação do CCC, sendo promovida assim, somente a demolição da parte interna, construção da fachada e de uma sala para processos administrativos. Na época, inscreveram o projeto de adaptação total das instalações no valor de, aproximadamente, quatro milhões de reais na Lei Rouanet. Como não conseguiram patrocínio, Nilcemar (2014) afirma que, hoje, formataria o projeto por módulo, para evitar valores tão altos e viabilizar parcerias.

Em 2003, durante a passagem de governo, o Ministro da Cultura Francisco Weffort²⁵, que frequentava as feijoadas da Mangueira e apoiava a criação do CCC, fez uma visita ao local com o novo Ministro da Cultura Gilberto Gil. Fazendo supor que o compromisso de apoio e orientação à instituição se manteria.

A criação e os primeiros anos do CCC contaram com três grupos fundamentais: os sonhadores, os pensadores e os realizadores²⁶. Todos envolvidos direta ou indiretamente com Cartola e Dona Zica, pois além do legado, o casal deixou como herança uma vasta rede de relacionamentos, que possibilitou a criação e estruturação do CCC. O grupo dos sonhadores é composto por Pedro, Nilcemar e Dona Regina. O segundo grupo foi nomeado de Conselho Consultivo e conta os seguintes nomes: Marília Trindade Barbosa, Arthur Loureiro Filho, Hermínio Bello de Carvalho, Ricardo Cravo Albin, Sérgio Cabral,

²⁴ Entrevista concedida por Nilcemar Nogueira no apêndice.

²⁵ Divulgação oficial da presença do Ministro. Disponível em: <<http://memoria.etc.com.br/agenciabrasil/noticia/2002-02-22/centro-cultural-cartola-lanca-site-no-rio>> Acesso em 22 jun. 2014.

²⁶ Segundo Nilcemar Nogueira em entrevista concedida, ver apêndice.

Lígia Santos, Lena Frias, Nei Lopes, José Carlos Rêgo, Joel Rufino, Léo Cristiano, Arley Pereira, Roberto Moura, Ivan Klingen, José Carlos Botezelli (Pelão), Haroldo Costa e Eugênio Agostino. Já os realizadores, ou Diretoria Executiva, são formados por: Dona Zica, como Presidente de Honra; Pedro Paulo Nogueira, como Presidente; Nilcemar Nogueira, como Vice; Maurício Carlos Ribeiro, como Diretor Jurídico e Secretário Executivo; José Pinto Monteiro, como Diretor de Planejamento e Finanças; João Carlos Martins, como Diretor de Projetos; William Lourenço Braga, como Diretor Administrativo; Dionísio Martins Cabral Júnior, como Diretor Técnico e Celso Perez, como Diretor Social. Além desses três grupos, o CCC dispôs também de mais dois conselhos, o Conselho Musical composto por Ney Matogrosso, Martinho da Vila, Leci Brandão, Alcione, Beth Carvalho, Dalmo Castelo, Elton Medeiros, Ivo Meireles, Emílio Santiago, Paulinho da Viola, Jamelão, Nelson Sargento e Monarco. E o Conselho Representativo é constituído por Francisco Weffort, Helena Severo, Miro Teixeira, Márcio Tadeu Francisco, Álvaro Caetano, Francisco Carvalho, Luiz Carlos Magalhães, Elmo José dos Santos, Luiz Paulo Conde, Pedro Taddei Neto e Mário Del Rey Pinto.

Cada pessoa listada no parágrafo acima contribuiu de alguma maneira para a criação e primeiros anos do CCC e suas atividades, que nos três anos iniciais, já contava com ações pontuais, como teatro infantil, palestras cantadas, contação de histórias e parceria com a Fundação Centro de Ciências e Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro (Cecierj) com a atividade “Corra e Olha o Céu”, que cresceu e continuou nos anos seguintes contando com montagem de planetário aberto à visitação. Nos “escombros”, como Nilcemar se refere ao prédio da sede atual antes das obras de revitalização e adaptação, foi inaugurada a biblioteca Dona Zica, local em que se tornou frequente a realização de dias especiais para as crianças da Mangueira. Ainda em 2003, o CCC fez parceria com o Instituto de Psicologia da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) para o desenvolvimento de pesquisas acadêmicas com os jovens que frequentavam a instituição.

Nilcemar e sua equipe resolvem promover feijoadas para apresentar a instituição e seus projetos com o propósito de angariar apoio e parcerias. Vale destacar a importância das feijoadas como tradição, memória e patrimônio, visto que Dona Zica ficou famosa pelo talento na cozinha e domínio na execução do prato, o que também possibilita encontros e confraternizações. E assim, a equipe do CCC tomou conhecimento de novos caminhos, como o programa Pontos de Cultura do Ministério da Cultura (MinC), que visa estimular

iniciativas da sociedade civil, de cunho cultural já em andamento. O programa foi lançado em 2004, no ano seguinte, o CCC inscreveu o projeto de arte-educação chamado “Orquestra de Violinos” e foi contemplado pelo edital. O projeto contou com o estímulo e coordenação do compositor e maestro Leonardo Bruno Ferreira.

Tornar-se Ponto de Cultura trouxe grandes avanços para a instituição e foi o primeiro projeto de maior durabilidade. Com a verba disponibilizada pelo programa, o centro cultural pôde custear conta de luz e telefone, montar uma equipe, fora Nilcemar e uma secretária, além financiar a aquisição de computador, retroprojetor e material de escritório. E como contrapartida, exigência do programa, o CCC apresentou o apoio financeiro da empresa Xerox, que destinava uma verba básica de manutenção do espaço desde a sua fundação. Mesmo reconhecendo os benefícios do programa, Nilcemar possui ressalvas em relação ao aumento das cotas de contrapartidas a cada renovação do convênio.

Então, a gente tinha uma rede de relações que dava para driblar essas situações, mas dois anos, três anos de convênio são totalmente insuficientes para você aprender a caminhar, uma criança não consegue comer sozinha quanto mais uma instituição. (Nilcemar Nogueira em entrevista concedida, em maio de 2014).

A Orquestra de Violinos do CCC era composta por jovens da Mangueira e adjacências e possuía repertório que abrangia obras ditas clássicas e de música popular brasileira. O CCC ganhou visibilidade e motivação para tornar outros planos em realidade. Foi nesse momento que a instituição passou pela sua primeira ampliação do seu campo de ação. O braço social se misturou ao cultural. A Orquestra não tocava exclusivamente samba, inserindo outros gêneros na trajetória dos alunos do projeto, que transitavam em diferentes ambientes sociais durante suas apresentações, estimulando o acesso e a experiência desses jovens no que refere à produção cultural e sua profissionalização. O projeto rendeu, para o CCC, prêmios como o “Prêmio Cultura Viva”, em 2006, além do “Prêmio Escola Viva” e “Prêmio Asas” nos anos seguintes. A Petrobras passa a patrocinar a Orquestra em 2007 e o faz por cinco anos, quando, em 2012, não renova a parceria e o projeto é suspenso por falta de recursos financeiros alternativos.

Em meio a esse panorama, a equipe se deu conta que para narrar a história do Cartola era preciso localizar-se em um contexto, contar a história do surgimento do samba. Com isso, por orientação de Leci Brandão, em 2004, lançaram o projeto chamado “Samba Patrimônio”, de acordo com Nilcemar (2014). Ela afirma ainda: “Isso sem a gente

estar ainda com qualquer relação com a noção de patrimônio no sentido que a gente trabalha hoje. Era patrimônio no sentido do dicionário, bem que você tem, que faz parte do teu legado”. Porém o *folder* de divulgação da iniciativa de dezembro de 2004²⁷ carrega o nome de “Samba Patrimônio da Humanidade”. Em 2005, a instituição inaugura o mote de toda essa movimentação a exposição Simplesmente Cartola, que contou com o patrocínio da empresa Xerox do Brasil.

Em 2006, o CCC conseguiu patrocínio do MinC, por meio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), para a montagem da exposição Samba Patrimônio Cultural, que já fazia parte de um programa para a proposição do reconhecimento do samba carioca como patrimônio cultural do Brasil, ou seja, o Registro das Matrizes do Samba Carioca. Chama a atenção o fato de Nilcemar ter expandido a mediação para além dos valores familiares, memória e produção cultural dos avós, inserindo o CCC em projetos mais amplos e decisivos, envolvendo a preservação do patrimônio cultural imaterial brasileiro.

²⁷ Ver anexo.

CAPÍTULO 3

DO CENTRO CULTURAL CARTOLA AO MUSEU DO SAMBA CARIOCA

3 – Do Centro Cultural Cartola ao Museu do Samba Carioca

O objetivo deste capítulo é destacar o posicionamento assumido pelo CCC, descrevendo sua trajetória voltada para ações ligadas à museologia e ao patrimônio imaterial. Com o intuito de melhor descrever a instituição e seus desafios, o capítulo 3 aborda sua trajetória, faz uso da narrativa visual, traça o cenário político brasileiro relacionado ao patrimônio imaterial, apresenta o dossiê responsável pela patrimonialização do Samba Carioca²⁸, expõe seus desafios ligados à modernidade, esboça iniciativas associadas à museologia social e aponta para o Museu do Samba Carioca.

3.1 - Trajetória do Centro Cultural Cartola: Exposições e Pontão de Memória.

O Centro Cultural Cartola, após se tornar Ponto de Cultura em 2004 com o projeto Orquestra de Violinos, iniciou uma trajetória de dedicação ao patrimônio cultural. Ainda em 2004, o artista José Carlos Mello Menezes, conhecido como Mello Menezes, desenvolve a logomarca do CCC como mostra a Figura 2, fazendo alusão às cores da Mangueira e à essência musical do patrono da instituição:



Figura 2 - Logo Centro Cultural Cartola

No final desse mesmo ano, por intermédio da cantora, compositora²⁹ e então conselheira da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir) do Governo Federal, Leci Brandão, o CCC e esta secretaria firmam o convênio número 019/2004³⁰, visando a criação da exposição “Samba Patrimônio Cultural” sobre a história do samba no Rio de Janeiro, fomentando a valorização e desenvolvimento social do sambista, com o objetivo de realizar o levantamento histórico e documental sobre o samba carioca, considerando então o encaminhamento para a Organização das Nações Unidas para Educação e Ciência e Cultura (Unesco), almejando conquistar o título de Obra-Prima e Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. Vale destacar que, nesse período, o Samba

²⁸ Dossiê das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=3962>> Acesso em 15 out. 2013.

²⁹ Leci Brandão foi a primeira mulher a fazer parte da ala de compositores da Mangueira, ainda na década de 1970. Além de ser conhecida pelo engajamento nas lutas sociais e questões raciais.

³⁰ Convênio nº 019/2004 – processo nº 00041.000581/2004-35,

de Roda do Recôncavo Baiano estava prestes a ser proclamado Patrimônio da Humanidade.

A instituição, mais uma vez com o apoio financeiro da empresa Xerox do Brasil, inaugura a sua primeira exposição permanente intitulada “Simplesmente Cartola”, em 2005, sobre a história de vida e a carreira do patrono da instituição. A mostra apresenta a cronologia de vida do sambista desde sua infância, conta com fotos de Cartola e de Zicartola. Além de um vídeo do cantor com outros sambistas e de um cenário fazendo referência ao bar e restaurante Zicartola e as parcerias que ali surgiram.

Por meio do convênio número 03/2005 entre o CCC e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), com a mediação da Fundação Cultural Palmares, inicia-se um projeto para a montagem de um banco de dados e uma exposição sobre a trajetória do samba na cidade do Rio, com a finalidade de desenvolver uma pesquisa reunindo um conjunto de informações e relatos para compor o processo de registro do samba carioca como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil.

O marco inicial do projeto “Samba Patrimônio Cultural”, elaborado pela pesquisadora e parceira do centro cultural Helena Theodoro³¹, aconteceu em 2004 com um show de lançamento no Dia Nacional do Samba³². O evento contou com a presença de referências no universo do samba, como, por exemplo, o Jongo da Serrinha, velhas-guardas da Mangueira e do Salgueiro e compositores como Luiz Carlos da Vila, Nelson Sargento, Guilherme de Brito, Xangô da Mangueira, Arlindo Cruz, Nei Lopes entre outros. E conforme previsto na proposta, em 2006, foi inaugurada a segunda exposição permanente do CCC com título homônimo ao projeto, contou com argumentos, fotos, fantasias e instrumentos musicais relacionados à criação, formação e desenvolvimento do samba carioca.³³

É nesse momento que o CCC inicia uma série de projetos socioeducativos voltados para a história do samba e resistência cultural do povo negro, considerando seus vários níveis de identificação segundo Nilcemar Nogueira (2015):

Existem, na verdade, vários níveis de identificação quando se pensa o CCC: começa pela vida e obra de um artista advindo também de meio humilde, passa pela estrutura arquitetônica, que acolhe tanto um acervo

³¹ Helena Theodoro Lopes é carioca, educadora, doutora em Filosofia e atua no Movimento Negro.

³² O dia Nacional do Samba é comemorado no dia 2 de dezembro.

³³ Ver imagem no item Narrativa Visual.

cultural quanto as pessoas que ali trabalham e transitam, e prossegue pela apropriação dos valores ali cultuados, como forma de estar no mundo. (NOGUEIRA, 2015, p. 50)

O CCC continuou executando pequenas ações visando à melhoria dos seus equipamentos de trabalho e principalmente de seu acervo. Promoveu campanhas de doação que ajudaram a aumentar o volume de livros, LPs, CDs e DVDs, o que ajudou a construir uma biblioteca referência do samba. Vale destacar o lançamento do livro *A Força Feminina do Samba*, em 2007, por meio de convênio com a Secretaria de Políticas para as Mulheres (SPM).

Segundo Nilcemar (2015), baseada no depoimento de um dos fundadores do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro³⁴, o CCC a partir de suas ações se tornou um espaço em que os velhos sambistas podem se manifestar livremente sendo ouvidos sem restrições, o que não acontece em suas agremiações, as quais possuem como objetivo primordial ganhar o desfile de carnaval.

Nilcemar Nogueira (2015) afirma que, após o Samba de Roda do Recôncavo baiano ter recebido o título de Patrimônio Imaterial da Humanidade por meio do encaminhamento feito pelo então Ministro da Cultural Gilberto Gil e Antônio Augusto Arantes Presidente do Iphan à Unesco, os sambistas começaram a manifestar, nas reuniões e rodas de samba, o desejo de reconhecer oficialmente o samba do Rio de Janeiro como patrimônio cultural brasileiro, visto que é a vertente de maior referência do samba no Brasil e no mundo.

A discussão em relação à salvaguarda do patrimônio imaterial brasileiro gerou ações de mapeamento e inventário das variantes do samba por parte do Iphan, sendo o Samba de Roda do Recôncavo Baiano e o Jongo do Sudeste as primeiras a serem registradas. O que indica que existia um interesse político do Brasil, que se conjugava à vontade dos sambistas cariocas que desejavam o reconhecimento do samba do Rio de Janeiro como patrimônio cultura brasileiro.

O Centro Cultural Cartola assumiu-se proponente e deu início ao processo de registro de um bem patrimonial junto ao Iphan, que os orientou em relação aos procedimentos técnicos, operacionais e administrativos. Foi solicitada a construção de um dossiê e de um inventário do bem cultural para análise do Conselho Consultivo do

³⁴ Ver O Centro Cultural Cartola e o Processo de Patrimonialização do Samba Carioca. Tese. (NOGUEIRA, 2015, p.72).

Patrimônio Cultural do Iphan, responsável pelos pareceres e deliberações relacionadas aos tombamentos ou registros dos patrimônios culturais brasileiros.

De acordo com Nilcemar Nogueira (2015), tornar-se proponente do registro do Samba Carioca como Patrimônio Cultural Brasileiro no Iphan e seus desdobramentos, consolidou o compromisso institucional do CCC.

Ressalta-se que a solicitação ao Iphan de reconhecimento do samba como patrimônio cultural veio solidificar a missão institucional do Centro Cultural Cartola, tanto perante as autoridades quanto ao público que o universo do samba abarca, incluindo-se aí seus principais atores: os sambistas cariocas. (NOGUEIRA, 2015, p. 74).

Devido à convergência do desejo dos sambistas cariocas e a política do Ministério da Cultura no período, foi assinado convênio entre o CCC e o Iphan com participação da Fundação Cultural Palmares, em 2005, com o intuito de realizar a montagem de uma exposição permanente, mas principalmente para pesquisa e orientação do inventário e do dossiê que foram realizados ao longo de dois anos. Em seguida o MinC/Iphan e a Seppir firmaram um termo de cooperação em prol da salvaguarda do patrimônio em questão. O processo de pesquisa do Samba do Rio de Janeiro, que resultou no registro das matrizes do Samba Carioca, em 2007, será descrito no item: Patrimonialização do Samba.

Mesmo o Samba Carioca sendo considerado nacional e internacionalmente símbolo do Brasil, o ritmo precisou e (ainda precisa) de ações sistemáticas visando sua preservação. Pois suas características essenciais estavam (e continuam) sendo radicalmente modificadas na direção de um processo de homogeneização, característico da globalização. Talvez, por meio do ensino formal e ou não formal seja possível resgatar o que as escolas de samba, de maneira geral, estão deixando de ensinar.

Em 2009, o CCC foi certificado como Pontão de Cultura, pelo Departamento de Patrimônio Imaterial do Iphan em conjunto com a Secretaria de Programas e Projetos do MinC através do Programa Cultura Viva³⁵. Tornando-se articulador entre diferentes Pontos de Cultura e governos locais, mas principalmente responsável por desenvolver e executar ações de salvaguarda (resgate, registro e comunicação) para o Samba Carioca.

³⁵ O Programa foi criado em 2004 e visa estimular iniciativas já existentes, articulando parcerias e potencializando ganhos sociais. Em 2014, torna-se Política Nacional de Cultura Viva, por meio da Lei nº 13.018. O que representou grande ganho para a área Cultural do Brasil.

Com isso, o CCC firma convênios³⁶ com o Iphan para implantar o Centro de Referência de Pesquisa e Documentação do Samba no Rio de Janeiro, com um plano de trabalho com duração de três anos. Contando com a criação de um setor de pesquisa, objetivando organização de arquivos, aquisição de materiais e equipamentos, ampliação do acervo, alimentação do banco de dados, articulação de eventos com Velhas-guardas, capacitação de lideranças locais e relacionadas ao samba.

O Centro de Pesquisa é uma das etapas do plano de salvaguarda, sendo responsável pela catalogação e reunião de acervo, principalmente relacionado às matrizes registradas. No que se refere à interpretação e difusão do conteúdo levantado, pode-se recorrer a Informação em Arte e a Educação numa perspectiva de inclusão social através do patrimônio e da facilitação de seu acesso e interpretação.

Estudar Patrimônio Cultural pressupõe leituras interdisciplinares e no que se refere ao seu processo de tombamento ou registro junto ao Iphan, a Ciência da Informação e a Museologia são fundamentais. Conforme afirma Lima (2007), ambos são campos de formação híbrida. Segundo Pinheiro (2012), existem pontos de convergências entre Ciência da Informação e Museologia que variam desde abordagens até aplicações práticas, podendo ser destacado o sistema de recuperação de informação e a documentação museológica como interseções entre os dois campos (LIMA e COSTA, 2007).

A informação está presente em diferentes camadas de um museu, como exposição, hemeroteca, arquivo, audioteca, base de dados das coleções, site de museus, entre outros exemplos (LIMA e COSTA, 2007). O seu registro através da documentação legitima e identifica campos de força e ou de luta social. (GRIGOLETO, 2012). Já os documentos em si, representam a intenção de registro de determinada manifestação.

Para Ferrez (1994), o resultado final da documentação é a reunião do trabalho de diversas pessoas e áreas que, com a noção cada vez mais consolidada do papel social dos museus, vêm dando ao campo sua devida importância e atenção. Mesmo a “Nova Museologia”, ou melhor, Museologia Social, que adota um modelo descentralizado, porém militante no que se refere ao papel social do museu, defende esforços de todas as áreas necessárias à Museologia para facilitar a comunicação. A linguagem documentária pode ser vista como um instrumento mediador, como bem coloca Lima e Costa (2007), uma vez

³⁶ Para a Implantação do Centro de Referência foram assinados três convênios, que foram desenvolvidos por etapas: Conv/nº702627/2008, Conv/nº749663/2010, Conv/nº 763527/2011.

que é capaz de gerar recursos que facilitam o acesso, a propagação e a compreensão da informação de maneira a eliminar ruídos na comunicação entre os diversos sujeitos sociais relacionados.

Segundo Lima (2003), o final do século XX apresenta progresso na disseminação e aprimoramento dos recursos tecnológicos de informação dos acervos museológicos de arte. A autora aponta como possibilidade de surgimento da Informação em Arte, as ações desenvolvidas pela Fundação J. Paul Getty em virtude do Getty Museum. No Brasil, a autora cita como percussores de um exercício prático de Informação em Arte, o Projeto Portinari³⁷, iniciado em 1979, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) e o Projeto Lygia Clark³⁸ realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM -RJ).

Pinheiro (2008 e 2012) destaca o perfil interdisciplinar, diálogo entre disciplinas gerando um novo campo, e transdisciplinar, troca entre conhecimentos numa perspectiva holística, da Informação em Arte, característico da Ciência da Informação e da Museologia. Define a área como estudo, análise e interpretação das informações contidas no objeto de Arte e documentos afins, encontrados em diferentes suportes como, museus, bibliotecas, arquivos entre outros.

Com o mesmo objetivo de ampliar o conhecimento e difundir novas fontes de pesquisa sobre determinado artista, gênero musical e ou áreas relacionadas ao campo da Arte, o CCC segue desde sua criação, desenvolvendo ações que convergem para práticas museológicas voltadas para a preservação, pesquisa e comunicação do samba. A documentação exerce um papel fundamental, pois é o elo entre essas três práticas, já que é capaz de transformar “coleções dos museus de fontes de informação em fontes de pesquisa científica ou em instrumento de transmissão de conhecimento”. (FERREZ, 1991, p. 1).

Para o levantamento das informações necessárias ao processo de registro, foram estudadas seis escolas de samba consideradas responsáveis pela constituição das matrizes pesquisadas, são elas: Estação Primeira de Mangueira, Portela, Império Serrano,

³⁷O Projeto foi criado pelo filho do pintor, João Cândido, em 1979. E tem como objetivo salvaguardar vida, obra e época em que viveu o artista. O Projeto Portinari já reuniu um material extenso entre pinturas, desenhos, gravuras, fotos, filmes, correspondências, depoimentos e documentos relacionados ao artista Cândido Portinari.

³⁸Projeto de cunho interdisciplinar desenvolvido entre 1989 e 1994, com foco no registro da vida e produção cultural da artista Lygia Clark.

Acadêmicos do Salgueiro, Unidos de Vila Isabel e Estácio de Sá. A elaboração do dossiê foi realizada a partir de fontes primárias e secundárias, com extensa consulta a registros discográfico e audiovisual. Além de pesquisa de campo para cumprimento de lacunas documentais, prevenção aos possíveis ruídos na comunicação.

A Implantação do Pontão de Memória, desenvolvendo um centro de memória do Samba Carioca, foi parte das ações de salvaguarda das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro. Como uma das ações do plano de salvaguarda, foi estipulada a criação de um Centro de Referência de Pesquisa e Documentação do Samba no Rio de Janeiro, visando à capacitação de lideranças, o reconhecimento sobre os bens registrados e a difusão da Informação em Arte do conteúdo pesquisado.

A criação do Centro de Referência possui justificativa, também no fato de poucas escolas de samba do Rio de Janeiro possuem departamento cultural que se dedique de maneira contínua à pesquisa de suas raízes culturais e na carência de ações de resgate de fontes de informação de memória, produção textual e audiovisual. Sem falar na inexistência de uma base de dados, pública, do gênero para pesquisadores e interessados.

A formação do Centro de Referências possui suas origens na atuação do CCC como Ponto de Cultura³⁹, desde 2005, período de criação de um banco de dados voltado para a organização, tratamento e sistematização das informações levantadas durante a pesquisa para o preenchimento de um inventário para controle interno.

A criação do Centro de Pesquisa possibilitou o levantamento e catalogação de arquivos fonográficos relacionados às matrizes do Samba Carioca, aquisição, criação de acervo, identificação, inventário de autoria e letras de Samba de Partido-alto, de Terreiro e enredo mais antigos, levantamento de trabalhos acadêmicos, livretos de desfile, mapeamento das instituições locais com acervos relacionados e o desenvolvimento do banco de dados do Centro Cultural Cartola, em que todo o conteúdo foi disponibilizado gradualmente no endereço “<http://ccc.phl-net.com.br>”. Atendendo assim, a expectativa de pesquisadores, estudiosos e apaixonados pelo estilo musical.

A intenção inicial da equipe do CCC era criar um software exclusivo para a catalogação de todo o conteúdo reunido, porém devido a prazos e custos decidiu-se pelo programa *Personal Home Library* (PHL). O PHL foi desenvolvido visando à gerência de

³⁹ Ação do Programa Cultura Viva, MINC.

acervos de bibliotecas e centros de informação. O programa é baseado no formato UNISIST⁴⁰/UNESCO e possibilita descrição apropriada da informação, sem estar preso a um suporte específico. É possível realizar migração de forma rápida entre bases que utilizam o PHL, como é o caso do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e da Biblioteca Luis Saia na Superintendência do Iphan em São Paulo.

Para complementar as referências documentais, facilitar a busca e estimular a pesquisa no Centro de Documentação do CCC foi inserido resumo (quando disponível) e a imagem de capa da publicação de cada referência. Lembrando a importância em facilitar a identificação do suporte informacional, visando à inclusão social, conforme alerta Pinheiro (2005), e a descentralização do conhecimento.

Os pesquisadores do CCC iniciaram as pesquisas do material fonográfico das matrizes do Samba Carioca a partir do que havia sido levantado para o dossiê de reconhecimento deste ritmo entregue ao Iphan. No que se tratou do Samba-enredo, catalogaram cada registro de som oficial das escolas de samba a partir de 1968, ano inicial nas gravações em escala comercial, os demais itens como autor(es), intérprete(s), escola, letra, imagem da capa entre outros, foram acrescidos à base de dados. Em seguida, foram levantados os Samba-enredos anteriores a 1968 através de trabalho de campo e transcrição das letras via áudio, muitas vezes de qualidade precária. Quanto ao Samba de Terreiro, trabalhou-se estrategicamente baseando-se nos depoimentos dos compositores na tentativa de associação a determinada escola de samba carioca, visto que tal matriz possui poucas fontes de pesquisas e conteúdo disperso. No relatório de implementação do projeto Pontão de Memória do Samba Carioca, não há relatos sobre o levantamento fonográfico do samba de Partido-alto, apenas apontamento de sua realização.

O Pontão de Memória do Samba Carioca incluiu identificação e capacitação das lideranças locais e de instituições carnavalescas que demonstraram interesse por meio de palestras, visitas técnicas e seminário com documentalista, arquivista, museólogo e demais pesquisadores diretamente envolvidos com as investigações da instituição. Outra ação realizada foi a reprodução e distribuição de CD-ROM para bibliotecas públicas, centros de memórias, etc. Os objetivos dessas ações foram reforçar o resgate, a manutenção dos bens registrados e melhorar as condições de transmissão dos saberes relacionados.

⁴⁰ *United Nations International Scientific Information System.*

Pinheiro (2006) trata do potencial de inclusão social da Informação em Arte, através das Tecnologias de Informação e de Comunicação (Tics). Dentro de uma perspectiva social e política, a autora chama atenção para o potencial da internet no que se trata em contribuir para as questões relacionadas à educação.

Pinheiro (2005) afirma que os museus de arte estão na condição de centros de referência cultural devido a sua potencialidade educacional. Mais uma vez o papel social do museu é enfatizado. O Centro Cultural Cartola que, no seu exercício, busca gerar informações e conteúdo artístico, social e cultural, convergindo assim, com as ideias de Fisher (1973, apud PINHEIRO 2005, p.52), que defende a Arte como forma de trabalho em interação com a natureza de outras formas sociais.

Em entrevista concedida à Nilcemar Nogueira, João Gustavo Mello, diretor cultural da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, se manifesta em relação à instituição pesquisada:

O CCC é um centro de referência para o sambista. É um espaço físico e virtual onde podemos realizar pesquisas em diversas fontes de consulta, como livros, discos, documentos, vídeos etc. Além disso, o CCC é uma instituição com excelente reputação ao se tornar uma referência para o sambista. (MELLO apud NOGUEIRA 2015, p.133).

De acordo com Nilcemar (2015), além do Centro de Memória, o CCC desenvolveu dentro do escopo do plano de salvaguarda do Samba Carioca: Curso de percussão com ênfase na cuíca, instrumento que vinha perdendo destaque nas baterias de escolas de samba; Seminários, palestras, encontros e publicações relacionadas ao Samba Carioca, como o Samba em Revista⁴¹; Catálogo da Exposição Samba Patrimônio Cultural do Brasil; produção de um CD de Partido-Alto; apoio através de repasse de verba às escolas de dança do samba dedicadas à transmissão do saber, como o Grêmio Recreativo de Arte Negra e a Escola de Samba Quilombo (GRANES Quilombo)⁴² e a Escola Mestre-Sala e Porta-Bandeira Mestre Dionísio.

Manoel dos Santos Dionísio, conhecido no mundo do samba e da dança como mestre Dionísio, nasceu em 1936 em Além Paraíba e chegou no Rio de Janeiro com nove anos de idade. Afastou-se da carreira militar ao destacar-se no balé. Começou no carnaval

⁴¹ Em 2013, o Samba em Revista estava em seu quarto número.

⁴² O GRANES Quilombo foi fundado, em 1975, pelos sambistas e compositores, Candeia, Nei Lopes, Wilson Moreira e Paulinho da Viola, após divergência com os rumos adotados pelas escolas de samba. O GRANES tem como objetivo preservar as características essenciais ao samba.

em 1959, na Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro. O Mestre Dionísio, que se considera um dançarino afro-brasileiro com base clássica⁴³, notou a demanda por novos casais preparados para defenderem sua escola de samba com a dança da porta-bandeira e do mestre-sala e fundou, em 1990, o “Projeto Associação Cultural Educativa Escola de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte Manoel Dionísio.

Durante os anos de 2013 e 2014, o CCC abrigou no Salão Verde uma loja de fantasias de desfiles de escolas de samba e lembranças da cidade do Rio de Janeiro. A loja foi gerida pelo bailarino Mestre Dionísio e sua equipe. Rapidamente se tornou um dos atrativos do museu por parte dos visitantes, que se encantavam com as histórias contadas pelo bailarino do samba. A escola de dança do Mestre Dionísio completa 25 anos em 2015. Mesmo com quase dez núcleos da escola de dança pelo Brasil, Mestre Dionísio e sua equipe passam por dificuldade para manterem o funcionamento da escola em função da falta de patrocínio regular, contando com a ajuda de amigos, parceiros e atividades complementares, como a loja de fantasias e lembranças.

Atendendo à expectativa do plano de salvaguarda, assim como sua viabilização, estabeleceu-se novo convênio com o Iphan⁴⁴, tendo como objetivo a realização do projeto de depoimentos “Memória das Matrizes do Samba Carioca”, atualmente, com mais de 100 horas de entrevistas.

Com o objetivo de registrar a trajetória de pessoas que protagonizam essa história, criou-se o Núcleo de História Oral do Centro Cultural Cartola, dando início ao projeto ‘Memória das Matrizes do Samba Carioca’. A oralidade é uma das marcas da forma de transmissão da cultura popular. Apesar do recente interesse acadêmico pela cultura do samba, essa expressão carece de documentos e registros, fato que motivou a criação deste núcleo. (NOGUEIRA, 2015, p. 146)

Levando em consideração a importância e relevância da oralidade para a cultura popular brasileira, vale destacar que o Núcleo de História Oral do CCC, citado acima por Nilcemar Nogueira, baseia-se nos procedimentos executados para a produção dos depoimentos, como pesquisa prévia, pré-pauta, pauta entre outros. As práticas museológicas realizadas no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro influenciaram o trabalho técnico do CCC, herança da passagem pelo MIS de Nilcemar Nogueira e de parte dos integrantes das primeiras equipes do CCC. A pesquisadora Álea Santos de

⁴³ Matéria da Revista Plumas e Paetês Cultural de abril de 2015, página 22.

⁴⁴ Dessa vez com a 6ª Superintendência Regional do IPHAN-RJ.

Almeida (2013), em sua dissertação, destaca a semelhança nos critérios de desenvolvimento dos projetos de depoimentos de ambas as instituições, salvo é claro, suas especificidades:

As categorias de análise dos quadros 19 a 29 dizem respeito a questões técnicas. Por meio delas, é possível perceber que, de maneira geral, a metodologia do Mis é seguida no que diz respeito à escolha do depoente (critério da idade), dos entrevistadores (critério de escolher pessoas que conheçam sobre a vida do entrevistado), e da pesquisa para realização do roteiro de entrevistas (utilização da metodologia da História Oral) (ENTREVISTADOS 17 e 18, 2012). Destaca-se a grande influência que o Mis exerce quando se trata da construção do roteiro de entrevistas. Nas duas entrevistas, é apontada a escolha pela estrutura de blocos que acompanham cronologicamente a vida do depoente - como também a necessidade de flexibilidade dessa estrutura na hora da gravação dos depoimentos. (ALMEIDA, 2013, p, 95)

O curso “Agente Cultural do Samba” promovido pelo CCC foi realizado por três edições entre os anos de 2010 e 2012. Contando com a participação de aproximadamente 150 alunos, o objetivo era melhorar a atuação dos participantes nas suas respectivas áreas culturais, através do conhecimento técnico aplicado em administração, produção cultural, pesquisa entre outros. As edições do curso tiveram carga horária total de 192, 80 e 40 horas. A ementa consistia na exibição de documentários, apresentação da história do Samba Carioca e do carnaval, assim como de políticas públicas. O curso em questão, certamente, contribuiu para disseminar a Imaginação Museal de Nilcemar Nogueira e para destacar a importância da atuação dos departamentos culturais nas escolas de samba.

Escolas como Mangueira, Salgueiro e Imperatriz Leopoldinense foram as primeiras a implementar o que se pode chamar de embriões dos departamentos culturais. A Estação Primeira contou ainda com um centro de memória⁴⁵. O diretor do departamento cultural do Salgueiro, João Gustavo Mello, em entrevista para a elaboração da tese de Nilcemar, afirma que participou do curso citado acima (NOGUEIRA, 2015).

O curso abriu espaço para pensar melhor a maneira como acondicionar materiais recebidos. Mas também nos empoderou com subsídios para a captação de recursos e realização de eventos junto à escola. Foi uma experiência fantástica. (MELLO apud NOGUEIRA, 2015, p.133)

O material recebido por meio de doação, publicado e ou produzido pelo CCC ao longo de sua existência encontra-se em posse da instituição e está disponível para

⁴⁵ Criado em 1999, porém desativado atualmente.

consulta mediante agendamento com o departamento de pesquisa. Vale destacar a convergência da instituição com a Lei Federal nº 10.639/03⁴⁶ no que refere à promoção de uma educação comprometida com as origens do povo brasileiro e que valoriza e reconhece sua diversidade. O acervo do CCC é também testemunho de sua trajetória, assim como a instituição em si. Por isso, visando colaborar para a assimilação do caminho percorrido e do posicionamento assumido pela gestão da organização, recorreu-se ao potencial comunicador das imagens.

3.2 - Narrativa Visual: retrato (falado) do CCC

Esse item pretende abrir outros caminhos para a interpretação do objeto investigado assim como apresentar alguns registros datados. Acreditando na especificidade e expressividade da linguagem imagética. Sem a pretensão, conforme o pesquisador e professor Etiénne Samain (2014), de “convencer aqueles que não suportam as imagens ou, simplesmente, as recusam”. Da mesma maneira, não se pretende aqui discutir esse tipo de narrativa, mas reconhecer sua interseção com a museologia no que diz respeito à interpretação do patrimônio sob diferentes aspectos, explorando principalmente seu potencial comunicador.

Segundo Ribeiro, uma das funções das imagens está ligada às informações que trazem de determinado acontecimento verificado, popularizando assim, a ciência e outros mundos. Pode-se destacar também a função da fotografia de possibilitar a representação material do tempo passado, seu registro e ordenação. Dessa maneira, pode-se dizer que a fotografia é uma espécie de “arte da memória” (CANDAU, 2014, p. 90).

Embora Candau (2014) afirme que diversos suportes, como testemunhos de origem familiar, ajudam a transportar lembranças íntimas, ele alerta que quanto mais dados factuais, fotográficos, vídeos e documentos, mais formalizado se torna o passado, e, portanto, menor são as possibilidades de sua interpretação, contribuindo para uma memória “educada” e institucionalizada, dentro de uma determinada narrativa.

As imagens selecionadas visam representar temáticas desenvolvidas, complementar raciocínios elaborados e explorar aspectos não-verbais. Vale dizer que, o acervo audiovisual do Centro Cultural Cartola também contribui para a leitura ampliada do objeto de estudo investigado. A própria produção da instituição serve de testemunho sobre

⁴⁶ Lei nº 10.639. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm>
Acesso em 01 jan. 2014.

a mesma. As fotos foram selecionadas com o objetivo de possibilitar a realização de uma leitura adicional, contribuindo, assim, para um melhor entendimento sobre o CCC.

A organização e descrição das imagens possuem uma intenção discursiva, interpretativa e demonstrativa. Considerando a fotografia, aqui devidamente contextualizada (e datada), matéria-prima e registro complementar para o entendimento geral da presente dissertação, seguem fotos autorais do dia 23 de fevereiro de 2015, do Centro Cultural Cartola e arredores.

As Figuras 3, 4 e 5 apresentadas a seguir, mostram em três perspectivas diferentes, a escultura de bronze do Cartola de autoria de Otto Dumovich. É possível notar a representação do artista com seu instrumento de trabalho e de óculos escuros em referência à maneira que ele é e será lembrado. A escultura do sambista dá boas-vindas ao mesmo tempo em que demarca seu território. A obra é cenário constante de fotografias tiradas por turistas e ou visitantes.



Figura 3 – Fotografia escultura Cartola e fachada CCC

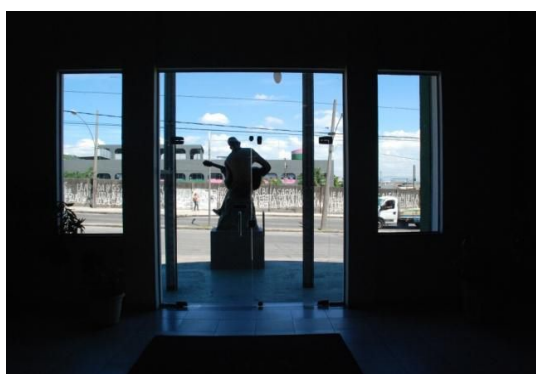


Figura 4 - Fotografia escultura com CIEP ao fundo



Figura 5 - Fotografia escultura Cartola

As Figuras 3 e 4 são fotos vistas da entrada principal do CCC e a Figura 5 é observada de dentro do espaço, com o CIEP Nação Mangueirense ao fundo. Fica clara, a referência às cores da Escola de Samba da Mangueira na fachada do CIEP e da instituição. Vale notar que o CCC não possui nenhuma pichação, o que confirma a observação feita por Dona Regina durante a entrevista ⁴⁷, referindo-se ao respeito da comunidade pelo local.

As Figuras 6, 7, 8 e 9 abaixo referem-se ao conjunto de fotos do salão de entrada ou salão dos estandartes. O público é recebido por diversas bandeiras de escolas de samba do Rio de Janeiro, por painéis de personalidades do samba, como, por exemplo, Paulo da Portela e Ismael Silva, e ao fundo, pela escultura do rosto do Cartola com cerca de três metros de altura (local preferido pelos visitantes para registros fotográficos). A Figura 6 mostra o salão sendo preparado por Jussiléia Mendonça, responsável pelos serviços gerais, para receber um grupo de visitantes retratados em seguida.

⁴⁷ Ver entrevista concedida por Dona Regina no apêndice.



Figura 6 - Fotografia Salão dos Estandartes



Figura 7 - Fotografia Salão dos Estandartes com visitantes



Figura 8 - Fotografia vitrine de produtos



Figura 9 - Fotografia entrada exposição

As Figuras 8 e 9 mostradas acima apresentam, respectivamente, a vitrine de produtos à venda no CCC (livros, camisas, CDs entre outros), e a entrada da exposição principal “Samba Patrimônio Cultural do Brasil”. Vale chamar atenção para o acabamento de cada ambiente da instituição.

As Figuras 10, 11, 12, 13 e 14 exibidas a seguir são imagens da exposição “Samba Patrimônio Cultural do Brasil”, a primeira mencionada é a do setor de fantasias, com o surdo⁴⁸ e o painel com a foto do morro da Mangueira ao fundo, destacando a importância

⁴⁸ Para surdo e museus, ver “Musas, museus e ritmos” em Musas Revista Brasileira de Museus e Museologia nº4, (2009, p.4-5) Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/03/musas20120327.pdf>> Acesso em 18 jan 2015.

do instrumento para a bateria da escola, que é diferenciada pela marcação única do surdo de primeira. As Figuras 11 e 12 mostram o setor que conta parte da história do samba carioca, apresentando as matrizes do Samba no Rio de Janeiro, que destaca as principais escolas da cidade e enaltece a figura das baianas, consideradas as mães do samba, por isso o detalhe da saia rodada da baiana quituteira localizada ao centro dessa sala.



Figura 10 - Fotografia setor de fantasias

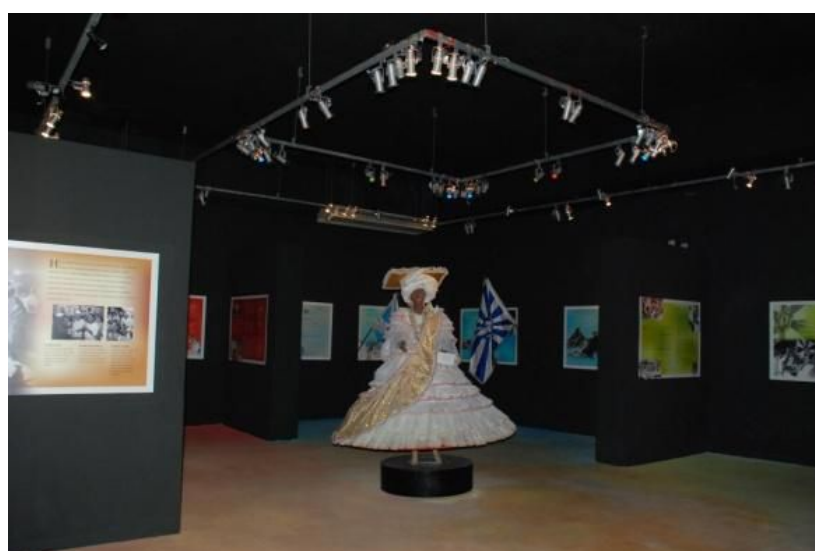


Figura 11 - Fotografia baiana



Figura 12 - Fotografia detalhe baiana



Figura 13 - Fotografia exposição Cartola



Figura 14 - Fotografia Zicartola

As imagens acima referentes às Figuras 13 e 14 são da exposição sobre a vida do patrono da instituição, que é contada cronologicamente. Sendo a Figura 13 relacionada à sua infância, com a última fantasia usada pelo Cartola na comissão de frente de sua escola. Já a Figura 14 retrata o que teria sido o Zicartola com mesas, cadeiras e a escultura do assíduo frequentador Nelson Cavaquinho, que conforme se pode observar na última imagem, gera interação e proporciona rara experiência ao visitante. É importante chamar a atenção para o uso profissional de recursos museográficos com destaque para a iluminação, o cenário e as etiquetas com as legendas.

As fotografias abaixo mostradas nas Figuras 15, 16, 17, 18 e 19 são das exposições localizadas no segundo andar do CCC. As três primeiras se referem à mostra “Dona Zica – Da Mangueira e do Brasil” montada em homenagem ao centenário da sambista e possui as cores da Mangueira. A Figura 15 mostra a imagem do espaço sendo visitado, na Figura 16, é possível evidenciar alguns objetos da Dona Zica ao fundo (broche, cadeira de balanço e fonte) e a Figura 17 apresenta em foco a imagem da fonte, que representa Oxum. A mesma possui significado especial para o CCC relacionado a uma suposta benção, já que Dona Zica era filha desse orixá feminino. Nilcemar Nogueira pede que ela esteja ligada durante as visitas, mas principalmente em dias de reuniões decisivas para o futuro da instituição, acreditando na proteção da avó, também religiosa.



Figura 15 - Fotografia “Dona Zica” com visitantes



Figura 16 - Fotografia “Dona Zica”



Figura 17 - Fotografia fonte

As Figuras 18 e 19 são, respectivamente, das exposições “Cenários da Mangueira” e da itinerante “Para não Perder a Memória - Dona Zica 100 anos”. A última tinha como temática o papel da mulher na história do samba carioca e percorreu nove escolas públicas da Mangueira e proximidades, sendo visitada por mais de 3.500 pessoas, no segundo semestre de 2014.

As Figuras 20, 21, 22, 23 e 24 a seguir são do departamento de pesquisa. Na primeira figura citada, é possível observar a imagem de mesas e cadeiras para acolhimento de pesquisadores e visitantes, além do escritório do financeiro ao fundo. As outras figuras contemplam o departamento em ação, o arquivo deslizante, (característico de instituições de referência) com o acervo catalogado da instituição, contendo publicações relacionadas ao samba e à cultura afro-brasileira, como livros, filmes, CDs, LPs e depoimentos de sambistas, de produção da própria instituição.



Figura 18 - Fotografia “Cenários da Mangueira”



Figura 19 - Fotografia “Para não perder a memória - Dona Zica 100 anos”



Figura 20 - Fotografia Sala de Pesquisas



Figura 21 - Fotografia arquivo deslizante

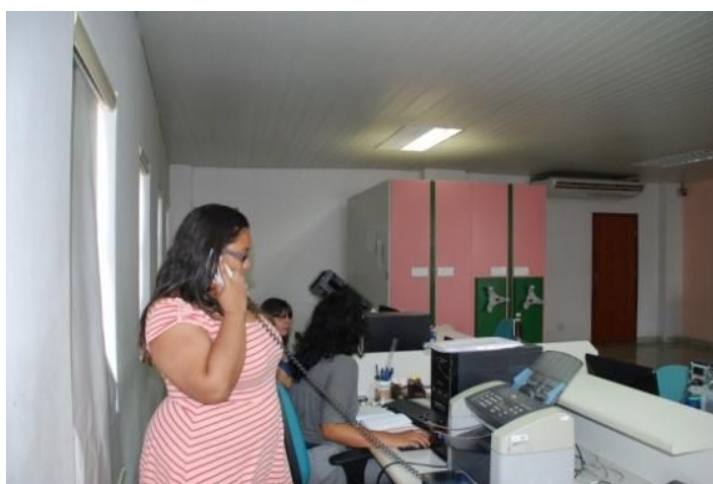


Figura 22 - Fotografia pesquisa



Figura 23 - Fotografia acervo de depoimentos



Figura 24 - Fotografia acervo de LPs

A foto a seguir (Figura 25) é referente ao Salão Verde, espaço destacado que fica depois do salão de entrada e possui ao fundo um grafite, que se integra com a estrutura das portas da administração e da secretaria. A Figura 26 mostrada abaixo é do Salão de Esportes, onde acontecem as atividades de projetos ligados a esporte e lazer, como jiu-jítsu, capoeira e dança de salão.



Figura 25 - Fotografia Salão Verde



Figura 26 - Fotografia Salão de Esportes

As Figuras 27 e 28 a seguir referem-se a imagens do Salão Rosa, o mais importante da instituição, pois é nele que acontecem festas, feijoadas, rodas de samba, inaugurações e demais cerimônias. Esse é o maior salão do CCC e pode ser alugado para eventos, nele existe um cubo grande no teto com fotos da família em diferentes momentos, na última imagem, em foco, está Dona Regina entre os filhos Nilcemar e Pedro Nogueira.

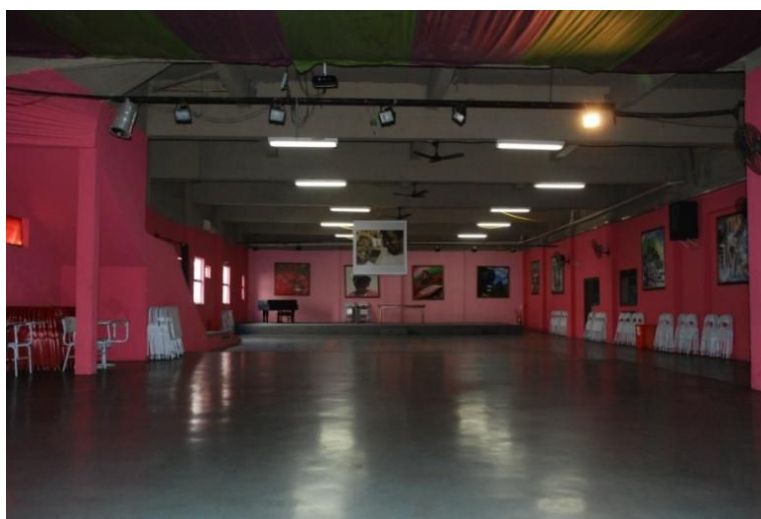


Figura 27 - Fotografia Salão Rosa



Figura 28 - Fotografia cubo

Na seção subsequente são retratados outros espaços da instituição como a escada de acesso ao segundo andar (Figura 29), cujas paredes possuem réplicas de capas de LPs de Samba-enredo a partir de 1968 e, no portão de acesso, percebe-se um grafite com a popular e consagrada foto do casal mangueirense. As Figuras 30 e 31 mostradas a seguir são do auditório onde ocorrem seminários, debates, exibição de filmes, palestras, etc. A Figura 32 é da área de extensão do departamento de pesquisa, com reserva técnica e biblioteca. A Figura 33 apresentada a seguir retrata a recepção da diretoria, com a porta da sala da Nilcemar ao fundo.



Figura 29 - Fotografia acesso ao 2º andar

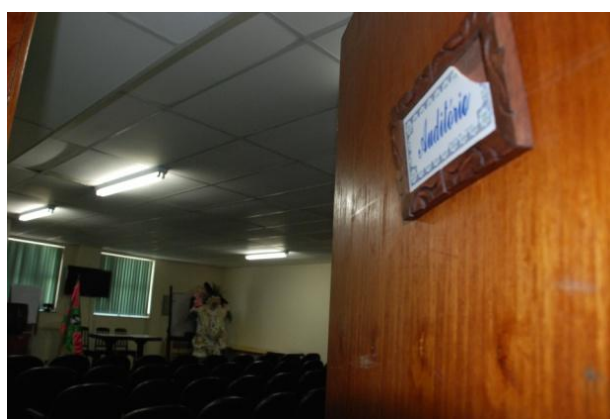


Figura 30 - Fotografia acesso auditório



Figura 31 - Fotografia auditório



Figura 32 - Fotografia reserva técnica



Figura 33 - Fotografia recepção diretoria

A fotografia apresentada a seguir por meio da Figura 34 é de parte do espaço sem acabamento e não utilizado do CCC, fica ao lado e possui dimensões semelhantes ao do Salão de Esportes. As imagens seguintes, Figura 35, 36 e 37 são da área externa da instituição, que vem sendo castigada por problemas de saneamento básico com origem no alto do morro da Mangueira⁴⁹. A Figura 36 é do local onde se localizava a cantina e cozinha, que atendia à instituição e os bairros do entorno. O espaço passou por obras e já foi recuperado, mas não abriga mais o restaurante “Trailer da Marion”.

⁴⁹ Reportagem da Band no Brasil Urgente. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/gwka3amnijof/15123459?types=A&>> Acesso em 30 de jul. 2014.



Figura 34 - Fotografia área desocupada



Figura 35 - Fotografia área externa I



Figura 36 - Fotografia cozinha do CCC



Figura 37 - Fotografia área externa II

O último conjunto de fotos da Narrativa Visual a ser exposto (Figuras 35, 36 e 37) refere-se a um dos prédios do antigo complexo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) abandonado e em seguida ocupado por diversas famílias. Como se pode notar nas Figuras 38, 39 e 40 abaixo, o local não possui saneamento básico, coleta de lixo, água potável nem proteção nos vãos das janelas e escadas. O esgoto que desce do morro também atravessa a construção, tornando o ambiente totalmente insalubre. A Figura 38 é uma fotografia do edifício visto da área externa lateral do CCC, a Figura 39 é uma visão frontal do mesmo e já a Figura 40 é a imagem do prédio em foco, mostrando a deterioração da construção sem acabamento e ou proteção.



Figura 38 - Fotografia lateral "IBGE"

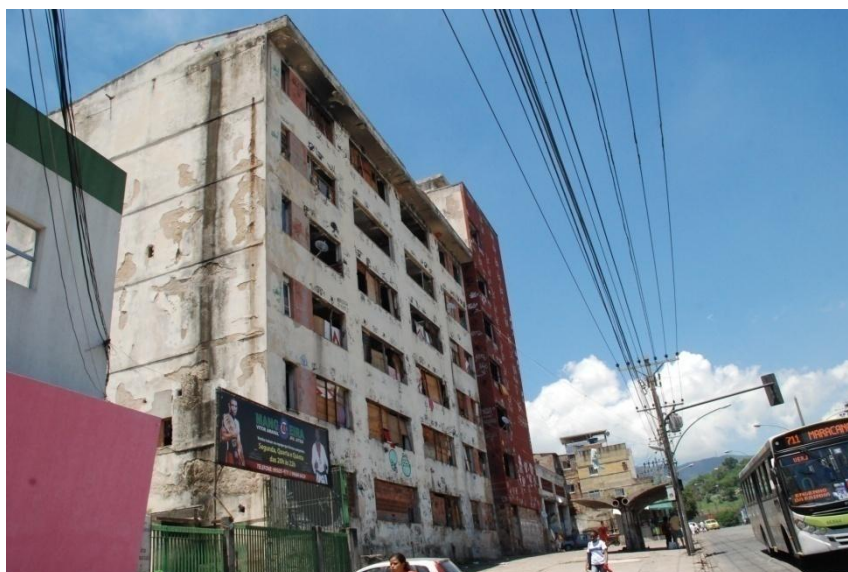


Figura 39 - Fotografia frente "IBGE"

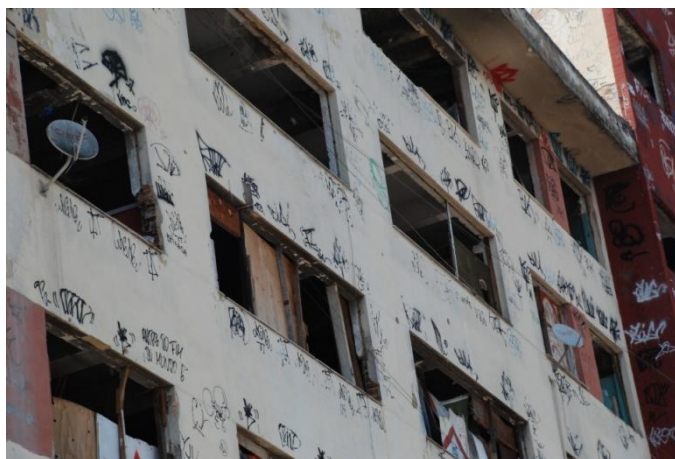


Figura 40 - Fotografia detalhe "IBGE"

Pode-se alertar a quantidade relevante de antenas de TV a cabo. O edifício, ao contrário do CCC, está muito pichado. O CCC estava na mesma condição do prédio acima quando foi ocupado. Ao longo dos anos, tornou-se responsável pela mediação cultural entre gerações e, através do tempo, de referências culturais fundamentais para a região onde está localizado. A dedicação da instituição aos bens culturais de natureza imaterial foi definida também com a regulamentação dos meios de proteção voltadas para patrimônio imaterial.

3.3 - A vez do patrimônio imaterial

O objetivo deste item é tornar compreensível o processo de valorização do patrimônio cultural imaterial no Brasil e, com isso, da cultura popular brasileira culminando na criação de políticas públicas que possibilitaram as ações de salvaguarda realizadas pelo Centro Cultural Cartola.

O Movimento Modernista contribuiu para a valorização e noção de uma identidade nacional a partir das raízes brasileiras expressas na produção cultural nacional. Integrantes do movimento participaram da proposta de implantação de políticas de preservação cultural, sendo criada em seguida a primeira instituição brasileira dedicada à proteção do patrimônio cultural. O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) foi criado por meio do Decreto-Lei nº 25 de 1937 assinado pelo então presidente Getúlio Vargas⁵⁰. Atualmente, o Sphan é denominado Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

O desenvolvimento da noção de patrimônio imaterial no Brasil teve seu marco histórico inicial no reconhecimento da caracterização do patrimônio cultural em material e imaterial, conforme artigo número 216 da Constituição Federal promulgada em 1988:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 1988.)

⁵⁰Início da política varguista conhecida como Estado Novo, em que se buscava o fortalecimento do nacionalismo.

Essa qualificação não significa que o patrimônio material seria pensado como objeto vazio, sem sua carga valorativa, mas destacar o valor do objeto em si, fora da matéria. Valor e sentido cujo significado está relacionado com a experiência da espacialidade, do território. Vale destacar também a primeira menção legal de uma política cultural pública brasileira voltada para a proteção compartilhada do patrimônio cultural brasileiro, conforme parágrafo 1:

§ 1º O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação. (CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 1988.)

O patrimônio cultural imaterial possui raízes na tradição, mas acompanha seu tempo e espaço, ou seja, é um patrimônio vivo, móvel, de manifestações expressas por meio da gastronomia, música, dança, artesanato entre outros. A Carta de Fortaleza de 1997 aponta para a necessidade de criar instrumentos legais e administrativos visando identificar, proteger e promover os processos e bens de cultura imaterial, com atenção especial aos relacionados à cultura popular⁵¹, o que possibilitou a regulamentação da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no dia 4 de agosto de 2000, pelo Decreto 3.551⁵². Instituído-se, além do tombamento, o Registro de Bem Cultural de Natureza Imaterial e dando origem ao Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI). O Decreto 3.551 inclui, oficialmente, no seu primeiro artigo, o patrimônio imaterial nas políticas públicas de patrimônio antes exclusivas aos bem-imóveis: “Fica instituído o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro”.

A evolução dos debates do Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial, criado em 1998 em conjunto com outras iniciativas em andamento, possibilitou a criação dentro do próprio Iphan do Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI) em 2004, por meio do Decreto Lei 5.040⁵³. O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) foi integrado ao DPI. Nesse período, é criado pelo MinC o Programa Cultura Viva, já citado nesse capítulo. Desde a criação de um mecanismo oficial de defesa do patrimônio

⁵¹ Carta de Fortaleza. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Fortaleza%201997.pdf> Acesso em 20 nov. 2014.

Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm> Acesso em 20 nov. 2014.

⁵³ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_n._5040_de_07_de_abril_de_2004.pdf> Acesso em 26 jun. 2015.

imaterial⁵⁴ até 2014, foram inscritos 28 bens culturais no Livro de Registro das Formas de Expressão. Parte considerável desses bens é de matriz africana, o que, segundo Nilcemar Nogueira (2015), indica a “impossibilidade de desvincular a política de reconhecimento da política racial”. Referência às ações do Movimento Negro e da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir).

O entendimento de patrimônio cultural imaterial no Brasil antecede mas vai ao encontro do conceito formulado e publicado pela Unesco referente à Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial realizada em Paris no ano de 2003, resultado: da Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore de 1989; da Declaração Universal da Unesco sobre a Diversidade Cultural de 2001 e da Mesa Redonda dos Ministros da Cultura, de 2002, que originou a Declaração de Istambul.

Entende-se por ‘patrimônio cultural imaterial’ as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável. (UNESCO, 2003)

A Convenção citada acima é elaborada sob o tremor da supermodernidade, visando amenizar os efeitos negativos da globalização como “intolerância, desaparecimento e destruição do patrimônio, através da conscientização da nova geração sobre a importância do patrimônio cultural imaterial e de sua salvaguarda”, visando também a criação de políticas culturais direcionadas. (UNESCO, 2003).

Em 2006, o Brasil professa adesão à Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da Unesco de 2003 em associação ao respeito e valorização dos direitos humanos e diversidade cultural⁵⁵. No ano seguinte, é publicada a Resolução nº

⁵⁴ Decreto 3.551 do dia 4 de agosto de 2000.

⁵⁵ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2004-2006/2006/decreto/d5753.htm> Acesso em 22 nov. 2014.

001 de 3 de agosto (DOU23/3/2007)⁵⁶ que complementa a regulamentação da política de preservação do patrimônio imaterial de 4 de agosto de 2000. Instaurando-se assim o procedimento para requerer o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, conforme seguiu o CCC como proponente da patrimonialização do Samba Carioca.

3.4 - Patrimonialização: o Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro

O registro de qualquer bem cultural no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) envolve de maneira direta a Museologia e a Ciência de Informação, ambas de caráter interdisciplinar (LIMA, 2003 e PINHEIRO, 2005). A Ciência da Informação, por meio da documentação, pode facilitar o acesso, a democratização e a compreensão da Informação de maneira a evitar ruídos no processo de comunicação relacionado ao bem cultural.

Entre janeiro e outubro de 2006, o Centro Cultural Cartola construiu um dossiê contando com, entre equipe, pesquisadores, colaboradores e testemunhas: Helena Theodoro, Nilcemar Nogueira, Rachel Valença, Aloy Jupiara, Carlos Sandroni, Felipe Trotta, João Batista Vargens, Marília de Andrade, Sergio Cabral, Nei Lopes, Haroldo Costa, Roberto Moura, Janaína Reis, Diego Mendes, Daniel Alexandre Rodrigues, Hildemar Diniz (Monarco), Devani Ferreira (Tantinho), Wilson Moreira, Odilon Costa, Olivério Ferreira (Xangô da Mangueira) e Vilma da Portela.

O documento foi desenvolvido com o objetivo de reforçar a importância das matrizes do samba do Rio de Janeiro para a cultura brasileira através de registro no Livro de Registro das Formas de Expressão do Iphan. A iniciativa contou com supervisão técnica (através do Departamento do Patrimônio Imaterial e Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular) e financiamento do próprio Instituto responsável pelo registro e apoio da Fundação Cultural Palmares.

Todos os bens culturais registrados possuem seu respectivo dossiê, que descreve o processo de pesquisa, análise e reconhecimento do patrimônio imaterial em questão. Esse documento apresenta as características intrínsecas do bem cultural e dos diferentes grupos envolvidos além de suas práticas e saberes. O dossiê do Samba Carioca reúne textos teóricos, composições musicais, fotos e documentos que reafirmam a importância do ritmo para a história brasileira.

⁵⁶ Disponível em:
<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Resolucao_001_de_3_de_agosto_de_2006.pdf>
Acesso em 05 jul. 2015.

Esse conjunto de documentos e informações sobre o samba apresenta um panorama, contextualizando o Samba Carioca desde sua fase de alvo de perseguição, passando pelas modificações de ritmo, tornando-se símbolo nacional até o desuso de características essenciais às suas matrizes. A pesquisa que deu origem ao dossiê visa reforçar o valor do Samba Carioca enquanto patrimônio cultural do Brasil, detalhar a referência de música popular brasileira mais conhecida no mundo, registrar formalmente parte da história do Brasil e comprovar trocas interculturais.

O dossiê contempla a história e origem do samba no Rio de Janeiro, suas características, apresenta os detentores e produtores da tradição do samba, os lugares onde o ritmo se desenvolveu, os objetos diretamente ligados a esse patrimônio e suas recomendações de salvaguarda. Além dos dados referentes à bibliografia, pareceres e informações complementares relevantes. A publicação atenta também para as influências da tradição africana em diversos âmbitos da vida dos cariocas, como por exemplo, religião e gastronomia.

Para atender a metodologia de registro do órgão federal responsável pelos patrimônios culturais do Brasil foi utilizado o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), que foi criado para o conhecimento e a aproximação do patrimônio cultural com o Iphan e é pré-requisito para todas as solicitações de registro e tombamento de um bem cultural. O INRC costuma ser alvo de críticas, pois demanda acompanhamento de equipe técnica qualificada para seu preenchimento e supervisão permanente do Iphan. Tal procedimento diminui a autonomia dos detentores de determinado patrimônio imaterial. Embora apontada a crítica, a presente dissertação não pretende aprofundá-la.

A investigação para compor a descrição e análise do samba do Rio de Janeiro como forma de expressão foi dividida em duas etapas. Na primeira etapa, levantamento das fontes existentes: dissertações, teses acadêmicas, livros, jornais, revistas, folhetos, discografias antigas, depoimentos, fotografias, filmes e documentários. E na segunda, recorreu-se a pesquisa de campo para realizar novos depoimentos audiovisuais com detentores da tradição em questão para preencher as lacunas que surgiram.

Na introdução do dossiê, pode-se verificar que o entendimento das matrizes do Samba Carioca está para além do ritmo musical:

O samba de partido-alto, o samba de terreiro e o samba-enredo são expressões cultivadas há mais de 90 anos pelas comunidades situadas em áreas populares da cidade do Rio de Janeiro. Não são simplesmente

gêneros musicais, mas formas de expressão, modos de socialização e referenciais de pertencimento. São também referenciais culturais relevantes no panorama da música produzida no Brasil. Constituído a partir dessas matrizes, em suas muitas variantes, o samba carioca é uma expressão de riqueza cultural do país e, em especial, do seu legado africano, constituindo-se em um símbolo de brasilidade em todo mundo.” (Dossiê IPHAN 10, 2014, p.17).

Conforme aponta o documento citado acima, existem diversas práticas musicais com a palavra samba. Mas o do Rio de Janeiro tornou-se um fenômeno cultural, passando de ato criminoso, nas primeiras décadas do século XX, a símbolo nacional. O fato do Rio de Janeiro ter sido a capital do Brasil nas décadas de 1930 e 1940, contribuiu para aproximar a elite do samba e a elite intelectual responsável pela direção das políticas culturais do país naquele momento.

O samba nasceu da interculturalidade⁵⁷ entre afro-brasileiros e europeus no momento em que o negro tornou-se livre para vender sua força de trabalho. Com todas as transformações no início do XX no Rio de Janeiro⁵⁸, a população negra e marginalizada que frequentava inicialmente a Pedra do Sal, na Zona Portuária da cidade do Rio, passou a se reunir no bairro Cidade Nova, na casa de baianas, como, por exemplo, a mais conhecida delas: Tia Ciata. Constituído-se assim, importante polo de resistência cultural, que foi conquistando espaço e reconhecimento por parte de diferentes grupos sociais da então capital federal.

O gênero musical consolidou-se, em 1917, com o lançamento do primeiro selo de disco com a palavra “samba”, do cantor e compositor Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga. Alguns anos depois, jovens negros frequentadores e ou moradores do morro do São Carlos, no bairro do Estácio de Sá, fazem intervenções no ritmo musical, inserindo instrumentos de percussão, como, por exemplo, tamborim e pandeiro. Além da invenção e inserção do surdo⁵⁹, tornando o ritmo mais próximo do som que se conhece atualmente.

⁵⁷ Segundo a professora e pesquisadora Vera Maria Candau, da PUC-Rio, a interculturalidade é um processo contínuo e permanente marcado por uma intenção de construção democrática, a partir da convivência dialógica e igualitária no mesmo espaço social, entre grupos que pertençam a universos culturais diferentes.

⁵⁸ Como já mencionado no capítulo 1, item “Formação das favelas cariocas e do morro da Mangueira, p. 3-5”.

⁵⁹ Instrumento, atualmente, indispensável em uma bateria de escola de samba.

A pesquisa apontou três modalidades de samba, com características singulares, responsáveis pela prática de gênero difundida ao longo dos anos: Samba de Partido-alto, Samba de Terreiro e Samba-enredo, sendo:

Samba de Partido-alto, ritmo marcado muitas vezes “na palma da mão”, em que o refrão se repete e o restante é de maneira improvisada, na maioria dos casos de acordo com o tema proposto. Este samba em forma de desafio dá maior destaque para a capacidade de improviso do solista, deixando o acompanhamento dos instrumentos em segundo plano. É no refrão que se encontra a ideia de canção, já que as segundas partes são improvisadas.

O Samba de Terreiro, também chamado de Samba de Quadra, por sua vez, é definido pelo seu contexto, já que era praticado em terreiros, fundos de quintal das casas que abrigavam rodas de samba e também nas casas de candomblé, mas principalmente no espaço comum de uma escola de samba (quadras de cimento). Os terreiros eram locais de sociabilidade, onde se cantavam as lutas, as festas, o amor, fazia-se um elogio ao bairro, ao próprio gênero musical, a escola de samba, suas cores, símbolos e integrantes. Esse samba possui ampla diversidade de forma, pois tem como principal característica a sociabilidade entre sambistas.

A terceira matriz do Samba Carioca apontada pelo dossiê é o Samba-enredo. A modalidade é baseada na elaboração do samba com suporte no enredo para o desfile das escolas de samba durante o Carnaval. É a partir dos anos de 1940 que se intensifica a preparação das escolas de samba para os desfiles, com isso, o enredo ganha destaque, pois possibilita maior organização por parte da escola. Além da proibição de versos improvisados durante a parada. Consolidando-se assim, a estética do Samba-enredo e sua ligação com a atividade do Carnaval. O documento chama atenção para o processo de aceleração do andamento do samba, ocasionando o afastamento das características tradicionais do gênero musical.

Para auxiliar na definição das matrizes do Samba Carioca foram selecionadas seis agremiações, que possuem em sua trajetória vínculo e preocupação com a tradição cultural do samba. O dossiê descreve as principais contribuições para o gênero da: Mangueira, Estácio de Sá, Vila Isabel, Portela, Império Serrano e Salgueiro. O registro pressupõe um plano de salvaguarda construído pelos próprios sambistas, a partir das dificuldades encontradas na realização das práticas culturais relacionadas às matrizes do Samba Carioca. A transmissão do saber é de alguma maneira a execução desse plano

intensificado pelas ações de difusão, apoio à produção cultural e pesquisas relacionadas às matrizes e, ainda, a capacitação de recursos humanos das comunidades sambistas.

As matrizes do Samba no Rio de Janeiro foram reconhecidas pelo Iphan como patrimônio cultural imaterial do Brasil, através da inscrição no Livro de Registro das Formas de Expressão, volume primeiro, no dia 20 de novembro⁶⁰ de 2007, conforme decidido na 54ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural realizada no dia 9 de outubro de 2007. Tendo Maria Cecília Londres Fonseca como conselheira relatora responsável pelo processo de registro.

As matrizes do Samba Carioca serão reavaliadas em 2017, conforme o Artigo 7º do Decreto 3.551 de 2000, "O Iphan fará a reavaliação dos bens culturais registrados, pelo menos a cada dez anos, e a encaminhará ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural para decidir sobre a revalidação do título de Patrimônio Cultural do Brasil". O objetivo é atualizar a situação do bem registrado e verificar se ele manteve suas características essenciais segundo o dossiê de registro. Assim como avaliar o efeito das medidas de preservação (realizadas conforme o plano de salvaguarda) e propor possíveis recortes do registro.

A salvaguarda do patrimônio imaterial, no caso específico, das matrizes do Samba Carioca está relacionada ao processo complexo e controverso da globalização na "pós-modernidade". Segundo Stuart Hall, ao mesmo tempo em que tende para a "homogeneização cultural" e preponderância da indústria cultural, a globalização renova o interesse pelo local, pelo diferente e original (HALL, 2006).

As identidades nacionais permanecem fortes, especialmente com respeito a coisas como direitos legais e cidadania, mas as identidades locais, regionais e comunitárias têm se tornado mais importantes. Colocadas acima do nível da cultura nacional, as identificações 'globais' começam a deslocar e, algumas vezes, a apagar, as identidades nacionais. (HALL, 2006, p.73).

3.5 - A Modernidade e os não-lugares

O CCC, assim como outras instituições de perfil semelhante, resistem e também se beneficiam de uma lógica complexa relacionada com as noções de modernidade e globalização. Não cabe aqui examinar com minúcias os temas envolvidos nem mergulhar no debate conceitual, tão comum à sociologia. O objetivo é apresentar uma reflexão sobre

⁶⁰ Dia nacional de Zumbi e da Consciência Negra.

os dois termos, situando a abordagem desejada no que se refere aos seus impactos no CCC. Para isso serão trabalhados autores como o antropólogo Gilberto Velho, o sociólogo americano Roland Robertson, a museóloga e historiadora Heloísa Helena Costa, o sociólogo islandês Johann Arnason, o antropólogo jamaicano Stuart Hall e o sociólogo polonês Zygmunt Bauman.

Para o sociólogo Roland Robertson, no estudo intitulado "Mapeamento da condição global: globalização como conceito central", publicado no livro Cultura Global de 1990, a globalização aponta para problemas gerados pela maneira cujo mundo torna-se unido e integrado. O autor alerta que isso não se dá de maneira simplista, fazendo-se necessário debate histórico e comparativo. Na publicação denominada "Nacionalismo, globalização e modernidade", do mesmo livro citado acima, Johann Arnason afirma que o conceito de modernidade está ligado à adoção por parte dos agentes sociais de uma série de novas iniciativas (1990, p. 225) inauguradas pelo estado moderno e, portanto, relacionado com o nacionalismo. Segundo o autor, o nacionalismo nasce da relação entre cultura e poder na vida social, gerando movimentos que garantem a implementação de suas diretrizes. Um grupo associa-se ao estado como centro político nacional e o outro contra as práticas desse centro (consideradas excludentes). A globalização, por sua vez, confronta a ideia de nacionalismo, acrescenta o autor.

Johann Arnason defende que a noção de globalização deve ser pensada como uma nova estrutura de diferenciação, afastando-se da noção de homogeneização defendida por alguns autores. Segundo o sociólogo, a globalização possui tendências de fragmentação, mas também de unificação. E Stuart Hall reforça dizendo que a globalização é um conjunto de processo e mudanças que tornam o mundo mais interconectado (2006, p. 67). Sobre o mesmo tema, Gilberto Velho afirma que o mundo moderno possui uma tendência geral pela inconstância material e simbólica "sem precedentes em sua escala e extensão" (2003, p. 39), que coloca em risco "todas as concepções de identidade social e consistência existencial" (2003, p. 48).

Gilberto Velho em seu livro Projeto e Metamorfose, publicado em 2003, aborda duas características "fortemente associadas às metrópoles contemporâneas", "o da unidade e o da diferenciação" (2003, p. 21) Segundo ele, ao contrário da unidade, a diferenciação se dá por meio de um consenso problemático. O fluxo de comunicação nem sempre é harmonioso e a diferença no grau do discurso e das representações repercutem nas variáveis simbólicas como linguagem, códigos sociais e patrimônios culturais.

O autor defende a noção de *metamorfose*, em função de diferentes contextos, planos e níveis de realidades socialmente construídos, em que a existência depende dessa variedade de realidades caracterizadas também por um forte processo de interação entre diferentes grupos e costumes, influenciados pela intensa troca cultural e pela marcante presença do mercado internacional. A multiplicidade de referências, contraditórias ou não, pode levar a fragmentação, o que para alguns autores caracteriza a modernidade. Para Gilberto Velho, uma das marcas da modernidade é a "coexistência mais ou menos tensa, entre diferentes configurações de valores" (2003, p. 98). Essas coexistências reforçam os perfis de complexidade de determinados grupos. Ou seja, a globalização e a modernidade provocam intensa troca cultural levando o indivíduo a assumir perfis variados.

[...] os indivíduos, mesmo nas passagens e trânsitos entre domínios e experiências mais diferenciadas, mantém em geral, uma identidade vinculada a grupos de referência e implementada através de mecanismos socializadores básicos contrastivos, como família, etnia, região, vizinhança, religião etc. (VELHO, 2003, p. 29)

Pode-se afirmar com base no que defende Gilberto Velho em relação à noção de *metamorfose*, que o CCC atua como um espaço de referência para diferentes grupos sociais, mas principalmente para a população de seu entorno. Com base na consagração do patrimônio imaterial, na revalorização da cultura local e na necessidade de atuação de "grupos de referência", pode-se evidenciar a importância e o papel social do Centro Cultural Cartola frente aos desafios contemporâneos.

Segundo o antropólogo francês Marc Augé, a contemporaneidade é marcada por transformações aceleradas, Bauman⁶¹, em *Modernidade Líquida* de 2001, sobre o mesmo tema, complementa dizendo que o excesso de possibilidades e escolhas gera um mal estar nos indivíduos que, por sua vez, não possuem a certeza de ter utilizado os meios a seu dispor da melhor forma. Ele segue dizendo que a velocidade das mudanças força uma busca vigorosa da identidade na tentativa de solidificar o fluído (BAUMAN, 2001).

Marc Augé descreve em seu livro "Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade", de 1994, um cenário crítico da supermodernidade, um momento de possível diluição das tradições e fluidez das referências culturais tomadas pela indústria cultural, que pode estar relacionado como efeito à resistência cultural e busca do valor

⁶¹ Modernidade Líquida. (BAUMAN, 2001).

imaterial do patrimônio e a providência de sua salvaguarda. Ele caracteriza a supermodernidade por três figuras de excesso: “superabundância factual, a superabundância espacial e a individualização das referências”, que equivalem, respectivamente, a: “multiplicação de acontecimentos”, “modificações físicas” e “figura do ego, do indivíduo” (AUGÉ, 1994).

Essa necessidade de dar sentido ao presente, senão ao passado, é o resgate da superabundância factual que corresponde a uma situação que poderíamos dizer de “supermodernidade” para dar conta da modalidade essencial: o excesso. (AUGÉ, 1999, p. 31)

No que se refere aos excessos e a fluidez, Marc Augé destaca o termo “não-lugares” em oposição aos “lugares antropológicos e aos “lugares de memória” de Pierre Nora, no que se refere ao espaço, ao tempo e à memória. Os “lugares antropológicos” são lugares de registro do signo, em que é criado um social orgânico. Já o “lugar de memória”, que fala Pierre Nora, segundo Augé, é a lembrança do que “não somos mais”, o registro do que foi um dia. Em ambos os casos, há um sistema de signos, o que não ocorre nos “não-lugares”, onde as pessoas não são mais do que aquilo que fazem ou vivem como passageiros. O autor afirma que a supermodernidade é a responsável pelo “surgimento e proliferação” deste “fora de lugar”, que são espaços de passagem e de solidão, onde não é possível emergir um repertório relacional. Bauman equivale essa noção ao que ele chama de espaço público não civil, cuja interação social é dispensada e “tudo que se vê inspira respeito, mas desencoraja a permanência” (BAUMAN, 2001 p. 113).

Relação, permanência e interação estão diretamente ligadas ao conceito de identidade, que de acordo com Heloísa Helena Costa, é uma construção em contínua transformação e ou resistência ligadas às diferentes formas de interação social de um indivíduo e ou de um grupo. Nesse sentido, a autora reforça o papel da história e da memória social no processo de formação da identidade cultural de determinado coletivo. No que se refere à identidade, Augé afirma que a supermodernidade gera espaços que não podem ser definidos como identitários, a única relação existente é econômica, no caso contratual, de usuário. Os “não-lugares”, segundo o autor, promovem a necessidade do passageiro/usuário provar sua inculpabilidade, e então assim, e somente assim, o passageiro/usuário “reencontra sua identidade” seja no check-in do voo ou na alfândega, por exemplo. Perante a ameaça da proliferação de “não-lugares”, é preciso visitar o que representa o indivíduo e seu grupo, formas de vida e de representação cultural, o patrimônio.

Pode-se dizer que o prédio cedido e ocupado pelo Centro Cultural Cartola foi e é uma resistência à proliferação desses lugares de passagem e solidão, ou seja, dos “não lugares”. Pois, a instituição promove interação entre indivíduos e mediação entre tempos e mundos diferentes, o que estabelece e fortalece relações e referências. Considerando que o CCC está inserido no contexto de uma sociedade complexa, que de acordo com Gilberto Velho (2003), consiste na coexistência de diversas maneiras de viver e de ver o mundo. Para o autor, mesmo com o potencial de *metamorfose*, os indivíduos mantêm uma identidade associada a equipamentos socializadores, como, por exemplo, o próprio CCC.

A tendência à fragmentação não anula totalmente determinados apoios, que são ativados engenhosamente. O edifício localizado ao lado do CCC também fora parte da antiga sede do IBGE, depois de ser desocupado e permanecer desativado, foi lotado pela população muito pobre do entorno e seus familiares. O edifício conhecido como “IBGE” foi abandonado pelo Governo Federal há mais de 10 anos, sendo repassado para a Prefeitura do Rio de Janeiro em 2011, sob a responsabilidade de conservação e uso cultural. O que ainda não aconteceu. O local carece de segurança, higiene e saneamento básico. Mesmo sendo ocupado por famílias carentes, serve de reduto para usuários de drogas e, com isso, de permanência “não-lugares”.

Conforme afirma Gilberto Velho, a sociedade brasileira, mesmo com a evidente desigualdade social, possui possibilidades de interações e trocas sociais e simbólicas de diferentes maneiras, como por meio da mediação entre culturas, tempos, espaços, gerações e mundos, por exemplo. Porém, para isto, é necessário o apoio do Estado em pesquisas científicas e políticas públicas (2003, p. 69). A intenção aqui é evidenciar o potencial do CCC em estimular a criatividade das camadas populares, garantindo espaço para suas reconhecidas manifestações, além de brechar a proliferação de “não-lugares” naquela região e em outras, visto que pode ser considerada instituição de referência em função de sua atuação cultural e social.

3.6 - Museologia Social e outras iniciativas

Para fazer do museu instrumento de transformação social, é preciso pensar o patrimônio cultural e o museu de maneira ampla, entendendo seu potencial de empoderamento. Esse item visa abordar a concepção de Museologia Social e apresentar iniciativas, inseridas em contextos socioculturais semelhantes ao CCC, dedicadas a esse

fazer museológico. Para esse fim, será exposto o conceito de Museologia Social e apresentadas as instituições cariocas Museu da Maré e Museu de Favela.

Em um cenário de pós-guerra cheio de questionamentos e movimentos, em sua maioria de ordem política, o museu foi alvo de críticas pela sua visão conservadora. Com certa frequência, nos anos de 1960 e 1970, diversos intelectuais anunciaram o desaparecimento próximo e o colapso institucional dos museus. O mundo vivia ao mesmo tempo diferentes conflitos de guerra, manifestações de paz e amor, sangrentas ditaduras e os museus mantinham-se apáticos. No entanto, nos anos seguintes, muitos acontecimentos contribuíram para a mudança dessa postura.

Em 1967, ao participar de um Seminário⁶² no Museu da cidade de Nova Iorque, McLuhan e Parker apontaram a necessidade de realizar uma reforma na instituição ao ponto de romper com o que ele chamou de condicionamento mental (manutenção do pensamento ocidental dominante), propondo assim um museu não-linear⁶³. (apud Deloche, Mairesse, 1969), que consistia na mudança de prioridade dos museus daquele período. Aproximando-se da percepção, do território e de um percurso sem fio condutor, sem cenário dado. Um chamado para participação ativa do visitante.

As críticas direcionadas aos museus foram aprofundadas, discutidas e organizadas conceitualmente, originando um movimento que foi denominado de “Nova Museologia” em função da proposta de reconfiguração da postura dos museus em relação aos seus ambientes socioculturais. Uma das primeiras expressões públicas do desejo de reconfiguração museal se deu em 1972, na denominada “Mesa-Redonda de Santiago do Chile” organizada pelo Icom com total apoio do governo do Chile que, na ocasião, era presidido por Salvador Allende. Tratava-se de um governo socialista eleito democraticamente num momento em que proliferavam as ditaduras militares na América do Sul.

Esse “novo” conceito enfatizava o papel social dos museus, intensificando a relação do território e do patrimônio cultural com a população. Com o desejo de construir um mundo “respeitador das suas riquezas intrínsecas”, este movimento possuía preocupações de caráter cultural, social, científico, econômico e político. O inovador

⁶²Seminário intitulado “Exploration of ways, means, and values of..Museum Communication with the viewing public”.

⁶³ Ver *Le Musée non Linéaire*, (MCLUHAN, Marshall, PARKER, Harley., BARZUN, Jacques., DELOCHE, B., & MAIRESSE, F. (Orgs), 2008).

conceito de museu é formalizado na Declaração de Quebec de 1984, com o lançamento do Movimento Internacional de uma Nova Museologia (Minom)⁶⁴.

Segundo Mário Chagas e Inês Gouvêa, em “Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação)”, publicado no Caderno CEOM nº41⁶⁵ em 2015, nem todos que se diziam um “novo museu” assumiram os “compromissos éticos e políticos que embasavam a nova museologia” (2015, p. 13), tentando ainda ajustar a proposta de reconfiguração às diretrizes dos museus ditos clássicos. Perante essa situação, em 1990, os articuladores do movimento iniciaram um processo de redirecionamento teórico e prático. Chagas e Gouvêa, ao contrário do que consideram outros autores, não creditam à Declaração de Caracas de 1992 a constituição de um importante marco desse processo, mas sim à Eco-92 e ao I Encontro Internacional de Ecomuseus, ambos realizados no Rio de Janeiro em 1992, em função da participação de pesquisadores e articuladores de diferentes lugares do mundo, das comunidades e dos movimentos sociais.

A partir de 1993, o termo Museologia Social passa a ter o mesmo significado de Sociomuseologia, porém antes dessas denominações se consolidarem, a nova museologia foi chamada de Museologia ativa, popular, comunitária, crítica, dialógica entre outras. Nesse mesmo ano, inicia-se a publicação dos Cadernos de Sociomuseologia que, em 2012 alcançou o número 44. A partir de 2013, foi iniciada uma nova série que atualmente está no número 4.

O exame da literatura dedicada à Museologia Social indica que a mesma se difere da Museologia tradicional, clássica e ortodoxa especialmente no que se refere ao seu foco de dedicação, ao comprometimento político e à compreensão de que o verdadeiro patrimônio dos museus são as pessoas. Para Chagas e Gouvêa (2015, p. 17), por exemplo:

A museologia social (...) está comprometida com a redução das injustiças e desigualdades sociais; com o combate aos preconceitos; com a melhoria da qualidade de vida coletiva; com o fortalecimento da dignidade e da coesão social; com a utilização do poder da memória, do patrimônio e do museu a favor das comunidades populares, dos povos indígenas e quilombolas, dos movimentos sociais, incluindo aí, o movimento LGBT, o MST e outros.

Disponível em: <www.revistamuseu.com.br/legislacao/museologia/quebec.asp> Acesso em 15 mar. 2015.

⁶⁵ Disponível em: <http://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/viewFile/2592/1523>
Acesso em 15 jul. 2015.

Para o pesquisador Mário Moutinho⁶⁶, a Sociomuseologia é uma espécie de abertura do museu para uma “relação orgânica com o contexto social” (2015, p. 424) em que ele está inserido. Segundo o autor, o que caracteriza a Sociomuseologia não são seus objetivos, mas a maneira interdisciplinar com que se relaciona com outras áreas do conhecimento já consolidadas. O autor alerta para contribuição de encontros exemplificados por ele, Declaração de Santiago do Chile de 1972, Convenção para Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural (UNESCO) de 1972, Declaração de Quebec de 1984, Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial (UNESCO) de 2003 e Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (UNESCO), de 2005, que em seu conjunto indicam claro crescimento da Museologia para fora dela mesma. Para ele, a Sociomuseologia está entre a noção de museu a serviço da coleção e do museu a serviço da sociedade.

Com esse cenário, surgiram diferentes modelos conceituais que previam o fim da cultura hierarquizada em que a cultura dominante é supervalorizada em função de outras (características de alguns museus tradicionais), com o objetivo de dar voz e atender a pluralidade de determinadas comunidades em relação à sua história, seu patrimônio e seus atuais desafios. Como o caso dos museus de território, museus comunitários, museus de favela, ecomuseus e tantos outros, em que a prática museológica é voltada para o social.

O ecomuseu, por exemplo, conceito criado por George Henri Rivière e Hugues de Varine, é apresentado na Declaração de Oaxtepec de 1984 (México), como uma experiência que deve tratar a comunidade, o patrimônio e a comunidade como elementos indissociáveis. No final da década de 1970, Hugues de Varine elaborou fortes críticas ligadas ao desenvolvimento dos museus ao redor do mundo. Suas análises alertaram para o perfil colonialista dessas instituições e despertaram para a necessidade de mudanças culturais nos museus e na maneira de lidar com o patrimônio. Repercutindo assim, na abordagem e andamento da museologia mundial no que se refere ao modelo de gestão, à museografia, à relação com a população, à dimensão pedagógica entre outros aspectos de reconfiguração.

⁶⁶Ver “Definição Evolutiva de Sociomuseologia: proposta de reflexão” (MOUTINHO, 2015 p. 423-423). Disponível em <<http://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2617/1516>> Acesso em 20 jul. 2015.

Para Varine⁶⁷, o museu comunitário tem como objetivo o desenvolvimento local por meio da revelação e do uso de seus recursos culturais e da energia humana, da melhor maneira a contribuir e possibilitar a prosperidade da região. O autor destaca a partir de suas experiências, a importância e essencialidade da participação da comunidade nas tomadas de decisão.

A museologia comunitária – diz ele - preocupa-se em libertar as próprias pessoas da alienação cultural, ou liberar sua capacidade de imaginação ou iniciativa, ou liberar a consciência dos seus direitos de propriedade sobre seu patrimônio, tanto material quanto imaterial. (VARINE 2015, p. 32)

Nessa perspectiva, o museu é visto como um processo (e não um fim) e assim sendo, construído pelo povo para o povo, recorrendo quando necessário à colaboração de profissionais para estimular a população para o uso de diferentes métodos e técnicas de comunicação e relacionamento entre si e com o ambiente.

Esse conjunto de ações e de novas abordagens contribuiu para a evolução da Museologia no que se refere ao papel social dos museus. Atualmente o campo de maneira geral, prevê a ação social. Entretanto, ainda são essas correntes apresentadas que se debruçam com vigor sobre o tema. Sob essa compreensão, os patrimônios culturais podem garantir a vitalidade, a manutenção da identidade e o desenvolvimento social de determinada comunidade. Como é o caso do CCC, que se apresenta como uma iniciativa cujo objetivo é incentivar e gerar mudanças sociais na medida em que contempla discursos não hegemônicos.

Pode-se considerar o Centro Cultural Cartola como uma Suprema Repartição (BAUMAN, 2001) em potencial no que tange o exercício de suas funções sociais, que vão ao encontro daquelas que foram descritas na reflexão apresentada por Mário Moutinho em seu livro *Museu e Sociedade* de 1989. Principalmente, quando ele afirma que um museu urbano deve preocupar-se com os problemas de desenvolvimento do presente das comunidades relacionadas, para além da exposição. Prevendo atuação no campo da intervenção social, explorando diferentes meios de investigação e ação, visando o empoderamento da comunidade, conforme levanta Paulo Freire sobre a transformação social.

⁶⁷Ver “O museu comunitário como processo continuado” (VARINE, 2015, p. 26-37) Disponível em: <<http://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2595/1495>> Acesso em 20 jul. 2015.

Objetivando fortalecer as iniciativas e promover ações compartilhadas entre os praticantes da Museologia Social, em 2013, foi criada a Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro oriunda de uma iniciativa que data de 2008. A primeira reunião de retomada da referida Rede aconteceu, em outubro, no Museu da República (Ibram/MinC). Estavam presentes professores, pesquisadores, militantes de movimentos sociais, representantes do Sistema Estadual de Museus (SIM-RJ/SEC-RJ), do Curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), de diversas instituições culturais não governamentais e de grupos informais comprometidos com um fazer museológico ligado à Museologia Social. O Centro Cultural Cartola faz parte de modo ativo da Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro.

O objetivo da Rede é criar condições de cooperação e de troca de experiências. Os encontros da rede são bimestrais e sempre na sede de um dos integrantes, potencializando assim, a troca e a aproximação entre eles. No dia 27 de junho de 2015, a Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro realizou uma reunião de trabalho no Centro Cultural Cartola, discutindo o mapeamento e diagnóstico dos projetos de Museologia Social do Estado, a partir dos Pontos de Memória. A Rede busca representar a diversidade e luta abertamente contra a reprodução da exclusão.

O Museu da Maré e o Museu de Favela (Muf) também fazem parte, de maneira atuante, da Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro.

O Museu da Maré foi inaugurado em 2006, contando com a presença do Ministro da Cultura Gilberto Gil. É considerado o primeiro museu brasileiro localizado em uma favela e criado pela própria comunidade. O Museu está sediado na Maré, na Avenida Guilherme Maxwel, número 26, em um galpão cedido pelo Grupo Libra de Navegação⁶⁸ desde 2004 para o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM). O Museu surgiu do desejo dos próprios moradores em ter um local de reflexão sobre as suas próprias referências e também para servir como um espaço de encontro. A instituição foi criada pelo mesmo grupo de moradores e ex-moradores que fundaram o CEASM, com auxílio de professores universitários e profissionais do Iphan.

O Museu da Maré se dedica ao registro, preservação e comunicação da história da comunidade. O alicerce do museu é a casa de palafita, que está relacionada ao

⁶⁸Com a entrada do Exército brasileiro no Complexo da Maré, o Grupo solicitou a devolução do imóvel. Um conjunto de ações, em diferentes instâncias, foi iniciado para breçar ou adiar a remoção do museu, que ainda é incerta.

surgimento da comunidade da Maré. Possui uma exposição permanente dividida em 12 eixos temáticos em que o passado, presente e futuro se encontram, chamada de 12 Tempos da Maré: Tempo da Água (onde tudo começou), Tempo da Casa (casas de palafita), Tempo da Migração (chegada dos nordestinos), Tempo da Resistência (resistir para existir), Tempo do Trabalho (atividade dos primeiros moradores), Tempo da Festa (folias e festas), Tempo da Feira (negociações), Tempo da Fé (diversidade religiosa), Tempo do Cotidiano (o dia a dia da favela), Tempo da Criança (infância, brinquedos e brincadeiras), Tempo do Medo (todos os tipos de medo, incluindo a violência e a bala perdida) e Tempo do Futuro (no o momento, a exposição desse Tempo não está montada. É como se o Tempo do Futuro estivesse inteiramente em aberto). Há no Museu da Maré uma extraordinária presença de objetos doados pelos próprios moradores da comunidade e outros tantos que foram coletados e até mesmo criados pelos trabalhadores e estudantes do Museu⁶⁹.

Outro exemplo de instituição localizada em uma favela carioca e fundada pela comunidade é o Museu de Favela, criado em 2008. Em 2012, o Museu apresentou, no livro intitulado “Circuito das Casas-telas – Caminhos de vida no Museu de Favela”, a memória de seu território museal: uma galeria a céu aberto. Além da descrição da estratégia museológica escolhida para desenvolver o projeto, o livro foi desenvolvido pelo Colegiado de Diretores de 2011 a 2013, que contava com Antonia Soares como diretora de redes; Josy Manhães, a diretora de comunicação; Katia Loureiro, a diretora administrativo-financeira; Márcia Souza, a diretora cultural; Rita de Cássia, a diretora social e Sidney Silva, como diretor de captação de recursos. A maioria da comunidade.

A ONG Museu de Favela foi lançada em 2009 e localiza-se nas comunidades do Pavão - Pavãozinho - Cantagalo e se coloca como uma aventura museal construída de maneira colaborativa. A estratégia museológica e os imaginários museais do Muf defendem que cada circuito seja um caminho de cidadania e dignidade de vida. O museu desenvolve pesquisa, registro de memórias, estimula a formação de negócios criativos por parte dos moradores, a partir da identificação de saberes e fazeres e promove expressões artísticas itinerantes e a céu aberto, como, por exemplo, os circuitos das casas-tela.

As casas-tela são instalações de arte em pintura grafite nas fachadas de algumas casas dentro de três circuitos, que contam a história de ocupação das três favelas, ao

⁶⁹ Incluem-se neste caso, por exemplo, os moldes dos buracos produzidos por tiros que impactaram as paredes das casas dos moradores da favela da Maré. Esses moldes hoje encontram-se em exposição no Museu.

longo das diferentes possibilidades de trajeto. Foram colhidos depoimentos dos moradores dessas casas-telas como testemunho do modo de vida nessa comunidade. Vale ressaltar que o grafite é uma arte mais do que conhecida no Muf, já que um de seus fundadores e presidente da primeira diretoria, Carlos Esquivel Gomes da Silva, o Acme, é um dos pioneiros do grafite carioca e é conhecido no Brasil pelo seu trabalho com tinta e *spray*. Acme e Rita de Cássia foram os responsáveis pela idealização da galeria a céu aberto. O trabalho foi viabilizado pela equipe do Muf em parceria com 25 artistas.

Os museus descritos acima compartilham, na perspectiva dessa dissertação, as mesmas “matrizes de pensamento”. Eles possuem semelhanças e diferenças. São instituições vinculadas às práticas e reflexões da denominada Museologia Social. Essas instituições estão em mudança e continuam provocando mudanças. O Centro Cultural Cartola é um bom exemplo de como é possível contribuir para contar a história do Brasil, e permanecer em constante mudança, como é o caso da inauguração seu projeto de Museu do Samba Carioca em meados de 2013.

3.7 - O Museu do Samba Carioca: um museu de Memória Social.

Nilcemar Nogueira tem consciência de sua memória e da importância e valor da memória de seus avós e do samba carioca, fato que possivelmente a permitiu formular e conduzir um plano para a criação do Museu do Samba Carioca – *projeto*. Segundo Gilberto Velho, sem a consciência de “indicadores básicos de um passado que produziu as circunstâncias do presente”, “seria impossível ter ou elaborar *projetos*.” (2003, p.101)

Não pretendo, nem Schutz pretendia, trabalhar com a ideia de um indivíduo-sujeito cognitivo racional, capaz de armar estratégias e fazer cálculos, organizando seus dados e atuando cerebralmente. As circunstâncias de um presente do indivíduo envolvem, necessariamente, valores, preconceitos, emoções. (VELHO, 2003, p.101)

Para o autor, o *projeto* é expresso através do discurso e admite a existência do outro. O caminho percorrido pelo CCC, dedicado à preservação da memória do Samba no Rio de Janeiro, de maneira comprometida e profissional, assumido por Nilcemar Nogueira, testemunha para “uma deliberação consciente” (ainda que não racional) de o *projeto* referência, ou seja, um *projeto* principal já que outros *projetos* coexistentes também podem ser desenvolvidos simultaneamente ou a partir dele.

O *projeto* é instrumento básico de negociação da realidade com outros atores, indivíduos ou coletivos. Assim ele existe, fundamentalmente, como

meio de comunicação, como maneira de expressar, articular interesses, objetivos, sentimentos, aspirações para o mundo. (VELHO, 2003, p.103).

O Centro Cultural Cartola, com apoio da Secretaria Estadual de Cultura, por meio da Superintendência de Museus, inaugura o Museu do Samba Carioca, em meados de 2013. Em seguida, em um processo de reflexão e organização interna, assumi-se um Museu de Memória Social, voltando a Gilberto Velho “o *projeto* é dinâmico e permanentemente reelaborado”. (2003, p.104). Ainda que o CCC não tenha surgido com a perspectiva de tornar-se Museu do Samba Carioca, sua trajetória, atuação e articulações apontam para esse devido caminho.

O Centro Cultural Cartola, incluindo o Museu do Samba Carioca, na constante ampliação de sua atuação, relaciona-se com público diverso: sambistas, pesquisadores, turistas, fãs do Cartola, professores, comunidade, estudantes, imprensa, governo, apoiadores, patrocinadores e outros. A instituição envolveu em suas ações no ano de 2014, aproximadamente, 10 mil pessoas. Pode-se dizer que o Museu do Samba Carioca é um elo entre um lugar de memória e espaço de vivência, em função do seu papel de salvaguardar o Samba do Rio de Janeiro e promover encontros com sambistas e eventos diversos relacionados ao seu campo de atuação.

O CCC em parceria com *Ford Foundation*, instituição dedicada a dar suporte às iniciativas de perfil democrático e voltadas para a transformação social, iniciaram um trabalho visando o redirecionamento estratégico com efeito no desenvolvimento organizacional e sustentabilidade do centro cultural. Ainda segundo Nilcemar, a credibilidade do trabalho realizado pela sua equipe, ao longo dos anos, aproximou a Fundação Roberto Marinho, que demonstra interesse em transformar a estrutura física da sede do CCC, seguindo o padrão dos grandes museus do Rio de Janeiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Devo confessar que algo da ordem do indizível move minhas conquistas:

o exemplo de amor que recebi dos meus pais e avós.

Nilcemar Nogueira

Centro Cultural Cartola. Museu do Samba Carioca. Território fértil e criativo. Diversos eram os caminhos e as possibilidades para o desenvolvimento desta dissertação, foi preciso fazer escolhas, analisar, examinar, observar, perguntar, entrevistar, cortar, selecionar e recortar o tema.

Nesta dissertação, tratei da formação das favelas cariocas, com destaque para o Morro da Mangueira; cuidei de colocar em evidência a origem das escolas de samba do Rio de Janeiro e da Estação Primeira de Mangueira, bem como da presença de Cartola e de Dona Zica na cena cultural carioca.

As grandes motivações para a fundação do CCC foram Dona Zica e Cartola, personagens fortes, criativos, influentes, marcantes e cujas trajetórias e modos de vida influenciaram a criação e a forma com que o Centro Cultural tem sido gerenciado até à atualidade.

Entender a importância da noção de família para as camadas populares é indispensável para compreender a criação e o desenvolvimento do Centro Cultural Cartola.

É importante observar que, mesmo tendo como nome patronímico o apelido do sambista Angenor de Oliveira, o CCC nunca silenciou ou subalternizou o papel e a importância de Dona Zica. Diferentemente de outras instituições, incluindo aí alguns museus casas, que cuidam deliberadamente de apagar e silenciar a memória daqueles que viveram e privaram da intimidade de seus patronos e que, em certos casos, foram fundamentais para o sucesso do personagem que nomeia a instituição, o CCC não despreza, não desvaloriza, não abandona a memória de Dona Zica.

Não é de pouca importância o fato do Centro Cultural Cartola ter sido criado e mantido por dois netos biológicos de Dona Zica, mas não de Cartola, ainda que eles se percebam e sejam percebidos como herdeiros legítimos e legitimados de todo o legado do casal ZICARTOLA.

As Imaginações Museal e Sociológica de Nilcemar Nogueira ajudam a explicar e a entender o caminho percorrido pela instituição sob sua coordenação. A atenção e atuação

do CCC foram se ampliando ao longo de sua jornada, a preservação da memória dos sambistas citados se expandiu, somando-se à salvaguarda do Samba Carioca e à resistência cultural afro-brasileira.

Sem ignorar o cenário contemporâneo, essa dissertação dialoga com o acervo de problemas do Centro Cultural Cartola e, em perspectiva analítica, examina e coloca em destaque as relações entre o Centro Cultural e a Museologia Social.

A presente pesquisa permitiu a compreensão de que o Centro Cultural Cartola está em movimento e em permanente processo de amadurecimento. A criação do Museu do Samba Carioca e o diálogo com o patrimônio imaterial e a patrimonialização do samba fazem com que o foco deste projeto não seja abandonado.

É possível compreender que o Museu do Samba Carioca vinculado ao Centro Cultural Cartola constitua um projeto de vida de Nilcemar Nogueira. É possível compreender que o Museu do Samba Carioca seja, na atualidade, inspirador de muitos processos museais.

Foi possível identificar em Nilcemar Nogueira uma concepção de Imagem Museal que culminou no Museu do Samba Carioca.

Ao assumir a direção do Centro Cultural Cartola, Nilcemar Nogueira deu à instituição um destino especial. De um modo muito claro, ela chamou para si as responsabilidades institucionais e também o legado de Dona Zica e de Cartola.

Nilcemar Nogueira, ao longo do tempo, tornou-se figura central desta dissertação. Ela mantém, alimenta e amplia uma rede de relações bem especial, ela transita entre diversos grupos, bambas, sambistas da nova geração, famosos, professores, pesquisadores, empresários, políticos, comunidade da Mangueira, personagens de Brasília, colegas da graduação, do mestrado e do doutorado. Tudo isso faz do Centro Cultural Cartola e do Museu do Samba Carioca bons exemplos para os processos e iniciativas de Museologia Social.

Em certa medida, pode-se dizer que Nilcemar Nogueira foi escolhida para tornar-se “letrada”. E sem cessar, ela continua suas conquistas com cada vez mais versatilidade.

Nessa dissertação, Nilcemar Nogueira foi caracterizada como “guardiã de memória”, levando em conta o papel social e especialmente o papel cultural que assumiu entre mundos e tempos diferentes, motivada pelo testemunho ao lado dos avós.

A primeira grande ampliação da atuação do Centro Cultural Cartola, a patrimonialização do samba, definiu a direção a ser seguida pela instituição, que se dedica às ações de salvaguarda das matrizes do Samba Carioca. Essa execução possibilitou o surgimento de iniciativas de empoderamento, como, por exemplo, a articulação dos compositores para a regulamentação da profissão, escolas municipais motivadas a estudar o Samba (patrimônio cultural), escolas de samba iniciaram departamentos culturais voltadas para memória, entre outras. Vale lembrar que o conteúdo do acervo do CCC é uma rica fonte de pesquisa para as escolas brasileiras, pois atende a Lei nº 10.639, em vigor desde 2003, que torna obrigatório o uso da temática afro-brasileira nos currículos do ensino fundamental e médio.

A difusão do patrimônio cultural brasileiro nas instituições culturais, principalmente naquelas dedicadas à cultura popular, possuem papel crucial para inclusão social, na medida em que se apresenta como solução inicial e prática para questões tão complexas como o estímulo ao empoderamento e protagonismo social, valorização da dignidade social, respeito à diversidade cultural e democratização do acesso à cultura.

Os projetos do Centro Cultural Cartola colocam em diálogo a Educação e a Museologia Social. Neles estão em movimento a linguagem do compromisso e da dedicação à cultura e aos interesses da comunidade. Mesmo quando não são diretamente citados, é possível identificar ali um diálogo aberto com o ideário de Hugues de Varine e de Paulo Freire.

O Centro Cultural Cartola reafirma o patrimônio local ligado ao Samba Carioca e à cultura afro-brasileira de maneira geral, mas também de tornar público e alertar sobre os problemas sociais percebidos no seu entorno, ou seja, seus desafios do presente. Responsabilidade e trabalho conectados pela sua envergadura e aproximação com a Museologia Social.

O desenvolvimento de novas parcerias está redirecionando o caminho do Centro Cultural Cartola e, dessa forma, será crucial para o futuro do Museu do Samba Carioca. Uma possibilidade para a nova estratégia da instituição é ampliar ainda mais seu campo de atuação, afirmando-se como referência e fonte de inspiração para outros projetos comunitários, especialmente no que diz respeito ao modelo de gestão.

O Centro Cultural Cartola e o Museu do Samba Carioca resultaram do afeto. Ali estão presentes amizade, amor, dedicação, carinho e respeito e, por isso mesmo, são

patrimônios culturais potentes. Pode-se dizer que ali está em movimento a Museologia do Afeto⁷⁰. É perfeitamente possível visitá-los e ser tocado, ser afetado por eles.

Essa dissertação é claramente o resultado de quem foi afetada pela potência destes projetos e, por isso mesmo, não quer ser o fim e nem o todo, mas sim, o meio e a parte. De modo preciso, ela é apenas um caminho escolhido num enorme campo de possibilidades de estudos e investigações no que se refere à Museologia, à Memória, ao Patrimônio, ao Museu do Samba Carioca e ao Centro Cultural Cartola. Assim como ela surgiu do afeto, ela também quer afetar.

⁷⁰MUSEOLOGIA DO AFETO. Rio MINOM 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=6PZI0TM0KiM>> Acesso em 17 de jul.. 2015.

REFERÊNCIAS

ANDRADE R.G.N., SILVA, T.C.E. A Voz do Morro- Primeiro Jornal Popular das Favelas Brasileiras. In: XXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2005, Rio de Janeiro, 12p.

ANDRADE R.G.N.; MACÊDO C. V. M. Território verde e rosa: construções psicossociais no Centro Cultural Cartola. Rio de Janeiro, Companhia de Freud FAPERJ, p. 19-41, 2010.

ARAÚJO, Helena Maria Marques. Museu da Maré: entre educação, memórias e identidades. Tese (Doutorado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus. 2007. ISBN: 85 308 0291-8.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. Memória e Família: Estudos Históricos. Rio de Janeiro: vol. 2, n. 3, 1989, p. 29-42.

BAUMAN, Zygmunt. Modernidade Líquida. Tradução de Plínio Dentzien. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. ISBN: 978-85 7110 598-0.

CABRAL, Sérgio. As escolas de samba do Rio de Janeiro. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editorial Nacional, 2011. ISBN: 978-85-7865-039-1

CANDAU, Joël. Memória e identidade. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2ª Ed. 2014, 219p.

CASTRO, Maurício Barros de. Zicartola: política e samba na casa de cartola e Dona Zica. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura, 2004.

_____, Maurício Barros de. Zicartola. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

CERQUEIRA, A.N. “Que é feito de você” – Mercadoria, valor e alma em um centro cultural na Mangueira. 2006. 158p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

CHAGAS, Mário de Souza. A imaginação Museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC/Ibram, 2003.

CONSTANT, Flávia M. Tantinho. Memória em verde e rosa: estudo do processo de construção de uma memória da favela da Mangueira. 2007. 225 f. Dissertação (Mestrado em História, Bens Culturais e Projetos Sociais) – Centro de Pesquisa e Documentação Histórica, Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2007.

COSTA, Heloisa Helena Fernandes Gonçalves da. Museologia e patrimônio nas cidades contemporâneas: uma tese sobre gestão de cidades sob a ótica da preservação da cultura e da memória. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. hum., Belém, v. 7, n. 1, abr. 2012

CUNHA, Ana Cláudia da. O Quilombo de Candeia: Um teto para todos os sambistas. Rio de Janeiro: FGV – CPDOC – Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, 2009, 124 f.

GIOLITO, J. Helena. R. A mão e o não: compromissos e obstáculos na Escola Pública em uma Comunidade Popular. 2005. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio com categoria de pensamento. In. ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. 1ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, p.25-33, 2003.

GONDAR, Jô. DODEBEI, Vera. O que é memória social, Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

GUARNIERI, Waldisa. "Museologia e Museu" in BRUNO, M. "Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional". Vol1. 978-85-99117-59-0, 2010

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro-11. Ed.-Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MACEDO, Gisele. – A Força Feminina do Samba. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, 2007.

MONTEIRO, D. Divino Cartola: uma vida em verde e rosa. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2012.

MOURA, Roberto. Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro. Coleção Biblioteca Carioca. 2ª edição, p.85-107, 1995.

NOGUEIRA, Glória Regina do Nascimento. Entrevista concedida à Rondelly Soares Cavulla, Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 2014.

NOGUEIRA, Nilcemar. Entrevista concedida à Rondelly Soares Cavulla, Rio de Janeiro, 30 de maio de 2014.

NOGUEIRA, Pedro Paulo. Entrevista concedida à Rondelly Soares Cavulla, Rio de Janeiro, 29 de maio de 2014.

_____, Nilcemar. O Centro Cultural Cartola e o Processo de Patrimonialização do Samba Carioca. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

_____, Nilcemar. Museu da Imagem e do Som. "Depoimentos Para a Posteridade", realizado para a série especial "Memória MIS", 2013.

_____, Nilcemar. – *De dentro da cartola: a poética de Angenor de Oliveira*. Dissertação (Mestrado em História). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas (RJ), 2005.

ANDRADE, R., & VAZ, C. (Org.) Território Verde e Rosa: Construções Psicossociais no Centro Cultural Cartola. Faperj – Companhia de Freud, Rio de Janeiro, 2010. ISBN: 978-85-7724-083-8.

CANDAU, Vera Maria. Educação Intercultural no contexto brasileiro: questões e desafios. Disponível em: <file:///F:/MESTRADO_2013-2014-2015/2013/Educa%C3%A7%C3%A3o%20e%20Interpreta%C3%A7%C3%A3o/Maria%20do%20Ros%C3%A1rio/Vera%20Candau%202%20Educa+%C2%BA+%C3%BAo%20Intercultural%20no%20contexto%20brasileiro.htm> . Acesso em 17 jun. 2015.

FERREZ, Helena. Documentação Museológica: Teoria para uma Boa Prática. In: Estudos de Museologia. Caderno de Ensaios, n.2. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN, 1994, pp.65 -74.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa. Editora Paz e Terra. São Paulo, 1999. 146p. ISBN: 85-219-0243-3.

GUEDES, Angela C.. Brinquedo: Fonte de Informação Museológica. Tese (Doutorado em Doutorado em Ciência da Informação) - Instituto Brasileiro de informação em Ciência e Tecnologia, 2004. cap. 5.

LIMA, Diana e COSTA, Igor. Ciência da Informação e a Museologia estudo teórico de termos e conceitos em diferentes contextos – subsídios à linguagem documentária. In: Encontro Nacional em Ensino e Pesquisa em Ciência da Informação. VII Cinform. Salvador, 2007.

LIMA, Diana F. C.. Ciência da Informação, Museologia e fertilização interdisciplinar: Informação em Arte, um novo campo do saber. Orientador: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. Rio de Janeiro, UFRJ/ECO-IBICT, 2003. 346p. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). c. 8.

MCLUHAN, Marshall, PARKER, Harley., BARZUN, Jacques., DELOCHE, B., & MAIRESSE, F. (Orgs). Le musée non linéaire : exploration des méthodes , moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée : texte du séminaire tenu au Musée de la ville de New York les 9 et 10 octobre 1967. Lyon, Aléas, 2008.

MOUTINHO, Mário. *Museus e Sociedade: Reflexões sobre a função social do Museu*. Cadernos de Patrimônio. Monte Redondo, 1989.

NORA, Pierre. – Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: Projeto História. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993. Disponível em: < <http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf> >. Acesso 19 dez. 2014.

OLIVEIRA FILHO, Arthur Loureiro de. *Pioneiros do Samba, Depoimentos de: Bicho Novo, Carla Cachaça, Ismael Silva*. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2002.

PEIXOTO, Clarisse. *A Antropologia Visual no Brasil*. In: Cadernos de Antropologia e Imagem n. 1. 1995, p. 75-80.

PEIXOTO, Clarisse. *Antropologia Visual: como transmitir esse conhecimento?* Ferraz, Ana Lúcia Camargo; Mendonça, João Martinho de Ana Lúcia Camargo Ferraz e João Martinho de Mendonça (Orgs.). *Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa*. Brasília-DF: ABA, 2014. p. 133-140. ISBN 978-85-87942-27-2

PEREIRA, A. *Cartola: Semente de amor sei que sou, desde nascença*. São Paulo, SESC, 1998.

PINHEIRO, Lena. *Educação da Sensibilidade - informação em arte e tecnologias para inclusão social*. *Inclusão Social*, Brasília. Vol. 1, No 1, p.51-55, 2005.

_____. *Itinerários epistemológicos da instituição e constituição da Informação em Arte no campo interdisciplinar da Museologia e Ciência da Informação*. *Museologia e Patrimônio*, v. 1, n. 1, jul./dez. 2008.

_____. *Confluências interdisciplinares entre Ciência da Informação e Museologia*. *Museologia e Interdisciplinaridade*, v.1, n.1, jan./jun. 2012.

PINTO, Rita de Cássia S.; SILVA, Carlos Esquivel G. da; LOUREIRO, Kátia A. S. (org). *Circuito das Casas Tela, caminhos de vida no Museu de Favela*. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Museu De Favela, 2012

SILVA, M.T., FILHO A.L.O. *Cartola: tempos idos*. Rio de Janeiro, Gryphus, 2003.

SODRÉ, Muniz. – *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998

RIBEIRO, José. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. In: Revista de Antropologia. USP. São Paulo, 2005 v.48 nº2. p. 613-648.

SAMAIN, Étienne. Antropologia visual: como transmitir esse conhecimento? Ferraz, Ana Lúcia Camargo; Mendonça, João Martinho de Ana Lúcia Camargo Ferraz e João Martinho de Mendonça (Orgs.). Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa. Brasília-DF: ABA, 2014. p. 713-718. ISBN 978-85-87942-26-5.

TEIXEIRA, Baraúna. Dimensões Sócio-educativas do Teatro do Oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal. 2007. Tese (Doutorado em Pedagogia Sistemática Social). UAB- Barcelona. 2007. c. 4 e 5.

MUSAS Revista Brasileira de Museus e Museologia nº4, 2009, p.4-5 Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/03/musas20120327.pdf>> Acesso em 15 jul. 2015.

BRASIL, Adesão do Brasil à Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, Paris, 2003. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2004-2006/2006/decreto/d5753.htm> Acesso em

BRASIL, Constituição Federal, 1988. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/legislacao/const/con1988/CON1988_14.12.2000/art_216_shtm> Acesso em 25 jun. 2015.

BRASIL, Cultura Viva: Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania. 63 p. Disponível em: <http://semanaculturaviva.cultura.gov.br/linhadotempo/pdf/publicacoes/SPPC/Cultura_Viva_Programa_Nacional_Cidadania_2005.pdf> Acesso em 01 jun. 2015.

BRASIL, Decreto 3.551 do dia 4 de agosto de 2000. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm> Acesso em 25 jun. 2015.

BRASIL. Lei nº 10.639, disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm>. Acesso em 23 dez 2013.

Cadernos do CEOM / Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina Vol.27 , n.41- , - Chapecó :Unochapecó, 2015, p. 11-22, p. 26-37, p. 415-420, p. 423-427. Disponível em: <<http://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/issue/view/168/showToc>> Acesso em 16 jul. 2015.

CENTRO CULTURAL CARTOLA. Currículo Museu do Samba. Rio de Janeiro, 2013.

CENTRO CULTURAL CARTOLA. Disponível em: <<http://www.cartola.org.br/>> Acesso em 05 maio 2014.

CENTRO CULTURAL CARTOLA. Relatório Projeto implementação pontão de memória do samba carioca. Rio de Janeiro, 2010. Documento não publicado e em posse da instituição.

CENTRO CULTURAL CARTOLA. Gráfico de Frequência. Rio de Janeiro, 2015. Não publicado.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/leonardo-bruno/biografia> Acesso em 18 maio 2015.

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO–UFRJ Disponível em <http://www.fau.ufrj.br/prourb/cidades/favela/anamang.html>, Acesso em 20 abr. 2015.

FORD FOUNDATION Disponível em: <<http://www.fordfoundation.org/about-us/mission>> Acesso em 18 de julho de 2015.

INRC Inventário Nacional de Referências Culturais. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual_do_INRC.pdf> Acesso em 15 jun.2015.

IPHAN, Carta de Fortaleza, 19970. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Fortaleza%201997.pdf> Acesso 25 jun 2015.

IPHAN, Resolução nº 001, de 03 de agosto de 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Resolucao_001_de_3_de_agosto_de_2006.pdf> Acesso em 27 jan 2013.

IPHAN. Dossiê das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=3962>> Acesso em 23 dez. 2013.

IPHAN. Matrizes do samba do Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, sambanredo (IPHAN Dossiê;10). Brasília, DF, 2014. 204P. ISBN: 978-85-7334-192-8.

IPHAN. Registro, disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/montarDetalheConteudo.do?id=17757&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional>>. Acesso em 23 dez. 2013.

MINC. Programa Cultura Viva, disponível em: <<http://www2.cultura.gov.br/culturaviva/>> Acesso em 23 dez. 2013.

MINISTÉRIO DA CULTURA, disponível em <http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultura1> , acessado em 20 de junho de 2014. ABREU, M.A., VAZ, L.F. Sobre as origens da favela. In: IV Encontro Nacional da ANPUR. Salvador. Anais. Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional. 1991. p.481-492.

MINISTÉRIO PÚBLICO <http://www.prrj.mpf.mp.br/frontpage/noticias/mpf-quer-condicoes-de-saude-e-seguranca-no-antigo-predio-do-ibge-na-mangueira>

MIS, Museu da Imagem e do Som. Disponível em: <<http://www.mis.rj.gov.br/historico>> Acesso em 15 maio 2015.

PHL. Personal Home Library. Disponível em:<<http://www.elysio.com.br/>>. Acesso em 23 dez. 2013.

PROJETO PORTINARI. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#>> Acesso em 02 jun. 2015.

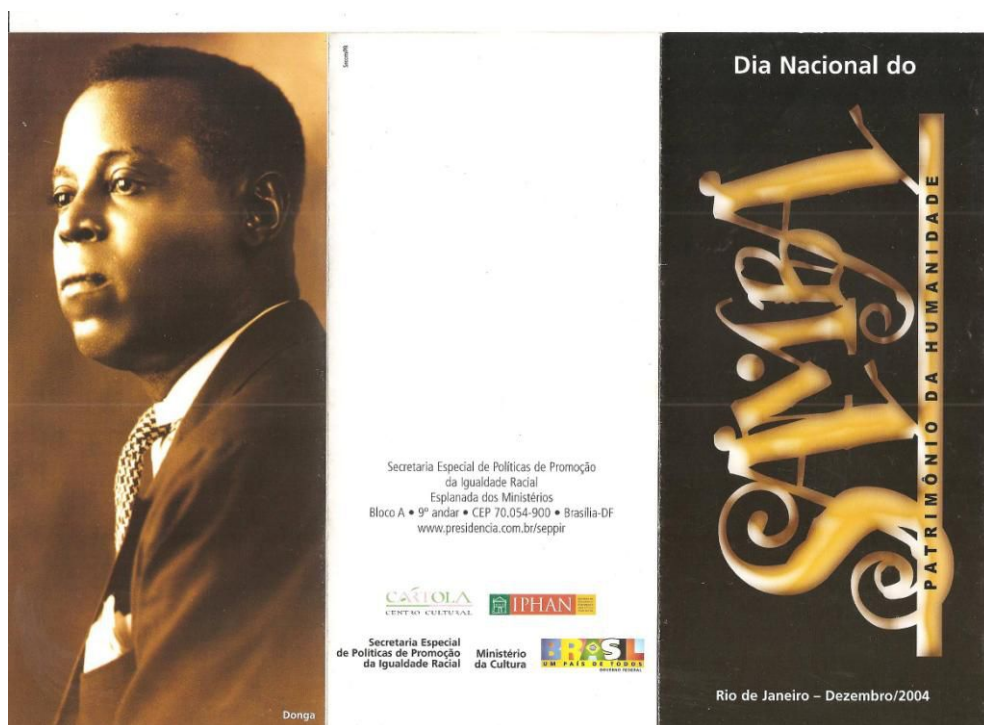
REVISTA PLUMAS & PAETÊS CULTURAL – Ano VI, nº01, abril de 2015, p.22-25.

UNESCO, Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Paris, 2003 Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf>> Acesso em 25 jun.2015.

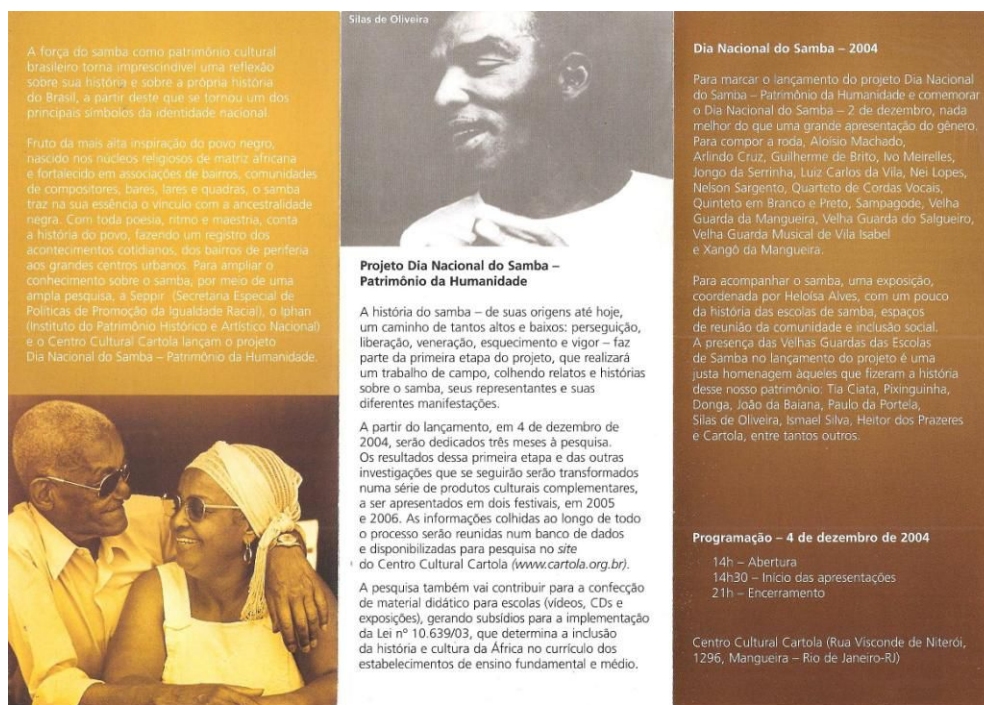
Uol Mais .Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/gwka3amnijof/15123459?types=A&>> Acesso em 03 mar 2015.

ANEXOS

ANEXOS



ANEXO A – Frente do Folder do Centro Cultural Cartola, de dezembro de 2004.



ANEXO B – Verso do folder do Centro Cultural Cartola, de dezembro de 2004.

APÊNDICE

Entrevistas

O conteúdo do Apêndice são entrevistas. Essas foram transcritas sem seguir método ou técnica específica e agregadas a essa dissertação com o objetivo de possibilitar eventual consulta por parte do leitor.

Entrevista concedida à Rondelly Soares Cavulla por Dona Glória Regina Nogueira, em 21 de dezembro de 2014.

Olha, eu vou começar com seu contato com o Samba Carioca. Começou lá em Ramos, não foi isso?

O Samba Carioca, quer dizer, eu naquele tempo eu brincava carnaval de rua não tinha nada haver com escola de samba, que eu fui criada pelas minhas tias e elas não se misturavam aqui com negócio de samba, de escola de samba não. Eu saia para brincar de manhã, no bloco, no bonde, no bloco Cacique de Ramos quando ele iniciou, que não era nem Bloco Cacique de Ramos, era o Bloco...

Bloco do Caneco.

Bloco do Caneco. E meu sogro morava assim, no prédio que em cima era a casa dele e alfaiataria e embaixo padaria, ali em Olaria. O bloco formava ali. Saia ali pela redondeza pedindo dinheiro para os comerciantes com chapéu aquela coisa toda. E saia uma meia dúzia, vamos dizer assim de meia dúzia, mas era mais um cadinho de uns foliões lá que brincavam de índio de estopa, era de estopa e eles viam na frente do bloco, e aquele bloco foi indo foi indo, ai depois morreu Bloco dos Caneco e ficou o bloco Cacique de Ramos, que foi fundado não me lembro data. Isso aí é assim, Bloco do Surge (?). Brincava o dia todo, só chegava de noite.

Era brincadeira? Não tinha trabalho?

Bincadeira, é.

E como foi um pouco o convívio com Dona Zica?

O convívio com minha mãe foi bom, quando nós éramos menorzinhas, pequeninhas nós fomos criadas com ela. Ela ainda estava com meu pai, por que eu sou filha do primeiro casamento, né. E ela inda estava com meu pai, depois ele se separaram

e então, eu tive que entender por que ela tinha que trabalhar [...]. Era eu e minha irmã, éramos nós duas. E minhas tias, as irmãs dela, moravam em Ramos e ela para trabalhar com nós duas, não podia. Ai ela pegou deixou a gente com elas para ela poder trabalhar. Chegava final do mês ela pagava uma pensão para duas, para tomar conta da gente. Por isso eu convivi pouco, até os sete anos eu vivi com a minha mãe mesmo, depois que minha mãe ficou separada do meu pai e tudo aí nós já ficava com ela, esporadicamente não ficava sempre.

Ai lá com minha tia eu me casei, a minha irmã, depois que a minha irmã veio morar com minha mãe. Ai quando ela morreu, ela estava na companhia da minha mãe. E eu estava lá com minhas tias, me casei por lá, tive filhos, tive um casamento péssimo, ai depois desse casamento péssimo houve a separação, e ai é que, mas antes da gente se separar definitivamente viemos morar com minha mãe, eu, marido e filhos. Depois que nós separamos mesmo, ai eu fiquei com minha mãe até quando meu marido morreu. Ai mesmo que eu fiquei direto. Nilcemar foi, eles foram morar em Jacarepaguá depois de um certo tempo.

O Cartola já era o Cartola, minha mãe estava viúva, conheceu o Cartola começaram a namorar, depois viveram juntos e foi vivendo bem. Naquele tempo o Cartola era pobre, não morreu rico não. Mas, ele era pintor de parede, tomava uma cervinha ferrada, a Zica foi que deu jeito, foi o braço direito para levantar ele, que tem a história que “uma grande mulher faz..”

..um grande homem tem sempre uma grande mulher por traz, uma coisa assim.

É uma coisa assim.

Ela foi essa grande mulher?

Ela foi essa grande mulher. Ai graças a Deus, ela foi feliz, ele era muito bom para ela, era bom para gente também.

Como era o convívio com ele (Cartola)?

Era ótima, a gente morava nessa casa aqui. Não era essa casa assim. Foi uma pequeninha, uma casa que ele fez.

Ele mesmo, com o ofício de pedreiro.

Ele que fez a casa. [...] O que eu estava falando mesmo?

Que a casa que vocês moravam era aqui, uma casa pequeninha que o Cartola fez.

Uma casa pequeninha, verde e rosa, tinha a roseira ali na frente. Depois eles foram morar em Jacarepaguá, mas eu fiquei aqui com Pedro, por que Pedro era pequeno também. Pedro e Nilcemar é 1 ano de diferença depois do outro. Nilcemar tem 55 anos e ele 54. E ai minha mãe foi morar em Jacarepaguá e eu fiquei aqui. Ai depois chegou lá Cartola, adoeceu, apareceu a doença. Ai o Cartola morreu, minha mãe veio para Mangueira de novo, que aqui era a vida dela.

Ela voltou pra cá?

Ela voltou. Aqui ela ficou, aqui ela considerava.

Mas aí já era Dona Zica também! (conhecida)

Era Dona Zica, ela dizia que essa rua aqui era a Vieira Souto dela, que a Mangueira era igreja dela. Estou falando baixo por causa do meu filho. E o pastor dela era o Elmo, que era presidente.

Na época, né.

Acabou que ela morreu aqui. O corpo foi para a Mangueira, foi pela Vieira Souto dela. Foi daqui que ela saiu. Mas vivi bastante tempo com minha mãe, minha mãe foi muito boa. Aguentou meu casamento péssimo.

Segurou a onda, né.

Muito, meu marido ainda tinha medo dela, respeitava, ela e do Cartola. Bom era isso, que ele não era pior ainda, porque ele tinha medo, minha mãe ia em cima mesmo se tivesse que bater, pequeninha, subia...

Enfrentava mesmo. Tem que ter alguém assim na nossa vida mesmo.

Mas foi bom, foi bom. Eu vivi feliz com ela, ai que eu fui viver a vida. Que eu quase não ia na Mangueira, porque ele não gostava. Foi quando eu fui viver a vida. Meu filho esse aí saiu na bateria mais de 20 anos, Nilcemar saiu nas comissões de frente muitos anos. Eu entrei de sóciada mangueira, tomei conta de uma ala que uma amiga deixou comigo, brinquei muito. Hoje em dia eu sou baluarte da escola. Mas nem estou saindo a três anos por causa de doença, de artrose essa coisa de joelho.

E carnaval é aquele negócio, se não segurar a onda...

Esse ano mesmo que eu não vou sair mesmo, porque eu vou operar agora, princípio de Janeiro. Quer dizer, não tem condições. Se Deus me der vida e saúde, que com 82 anos que eu ainda vou ter, se eu estiver boa e vir lá em cima do carro.

Ah tomara, desejo isso. Ia ser bonito. Seria uma grande benção para escola também.

Eu queria saber quais eram os ideais de vida do Cartola.

O quê?

Os ideais de vida. Por que eles tinham o costume de ajudar as pessoas, de receber as pessoas em casa.

Ah sim, o Cartola era uma pessoa que já estava cansado. Fundador da Mangueira ficou com essa Mangueira até os 80 anos de vida dele. Era fundador, diretor de harmonia, ele era tudo na Mangueira, ele já estava cansado, quando ele morreu, ele já estava cansado. Dizia “Zica, eu já estou não agüento mais”. Minha mãe não, minha estava sempre pronta.

Cheia de gás?

Cheia de gás.

Ele já não gostava muito de entrevista. Para ele dar entrevista custava.

É sei bem...

Por que ele era assim, 11h da manhã em ponto ele almoçava, comia uma comidinha do fundo da panela, comia muito pouco. Ai ia dormir, ao lado aqui da casa, era o quarto. Ele dizia “Vou dormir, não estou para ninguém”. Lá para as duas horas, ele acordava. Ai ele recebia as pessoas, já não gostando muito, já cansado. E minha mãe respeitava isso. Eles viveram felizes, casaram. Foram felizes. Os melhores anos de vida da minha mãe foram com ele. Era muito bom. Ele era um cara que deixava minha mãe solta. Ela tinha que fazer a comida dele, daquilo em diante ela estava livre, ela podia ir. A Mangueira chamava muito ela para sair, para resolver problemas. Ela e a Neuma, as duas iam juntas para chegar lá e chorar.

Para tentar pedir ajuda.

Pedir ajuda. Ai as duas “Ajuda minha escola”, a choradeira delas às vezes dava certo. A Mangueira levantou muita com por causa delas duas. Morreu feliz

E essa coisa de ajudar as pessoas?

Ajudava muito, aquela porta ali era uma porta de pedinte. Eu ficava revoltada, por que tinha gente que eu achava que queria explorar.

Se aproveitando...

Mas com ela não tinha isso não. Ela tirava a roupa do corpo e dava para quem precisasse. Ajudou muito as pessoas daqui de Mangueira. Ela chegou a trabalhar numa revista, era um depósito lá na cidade, que as revistas que saiam de lá para ir para as bancas. Essas revistas todas que tem, Contigo, que antigamente era Manchete. Tipo uma editora. Com ela, ela carregou muito gente daqui para trabalhar com ela. Depois ela saiu disso ai. Ela tinha um patrão que ela trabalhou para ele muitos anos, de vez em quando ele precisava de uma lavadeira de prato, no restaurante, que a vida dela foi essa, ai trabalhou no Bola Preta, trabalhou, tinha uns clubes lá embaixo na cidade, embaixadores, não sei o quê, ela trabalhou naquilo tudo. Então ela precisava de uma cozinheira, ela levava daqui. “Quer trabalhar Zoraíde de cozinheira? Ah eu vou”. Tinha uma outra senhora que até morreu aposentada, que morreu com salariozinho dela, que também não fazia nada e minha mãe carregou para lá pra cozinha do restaurante que ela estava. Então foi assim. E muito gente aqui na porta “-Ah Dona Zica, meu filho tá doente, tô com uma receita aqui e queria comprar o remédio. - Ah vê quanto esse remédio”, ia na farmácia via, ai ela ia na bolsa dela tirava o dinheirinho e dava. Ela fez muitas outras coisas, tomava conta de criança. Eu tenho um outro irmão que não é irmão que é de criação, ela apanhou aquele garoto para mãe poder trabalhar, ficou tomando conta dele. Hoje em dia, eu e ele somos cão e gato.

Não se dão muito. É o Ronaldo, né?

O Ronaldo. Por causa de direitos autorais, mas estamos aí, lutando e vivendo. Eu graças a deus tenho meu salário, tenho minha pensão, não dependo disso para viver. Enquanto continuar guerreando, não querendo acertar os ponteiros comigo, fica para lá e eu pra cá. Se eu morrer amanhã, ele não vai ficar com minha parte, vai ficar para os meus filhos. Deixa ele lá, pensando o que ele quiser.

Deixa que a justiça resolve.

É.

Deixa eu te perguntar, eles já tinham tanto a Dona Zica quanto o Cartola, tinham demonstrado alguma preocupação com foto com letra de música, tipo assim “Ah

não, deixa aquilo guardado”, ou então com a produção cultural deles ou você acha que eles estavam vivendo aquilo e nem ligava?

Não, ele tinha tudo guardado, tudo dele era ali, tanto que depois quando a Nilcemar passou a ficar com eles, ela passou a tomar conta de tudo. Por que às vezes chegava a gravadora, receitas. A Nilcemar ficou feito a secretaria dele particular.

Ai ela começou a ajudar ele nessas coisas de foto?

Ele queria que ela estudasse, se formasse.

Ele tinha essa preocupação é, com ela?

Ele colocou ela para aprender datilografia, naquele tempo era datilografia, ele colocou ela pra tirar carteira de motorista, ela foi tirar carteira de motorista. Ele comprou um carrinho.

Novinha?

Tinha 18 anos. Comprou um carrinho, ela que andava com ele, que levava ele para tudo quanto é lugar.

Pra cima e pra baixo.

Para show para isso para aquilo. Ela vivia para ele.

E ela gostava?

Adorava. Ela tinha uma paixão por ele. Tem até hoje, né? Tanto que ta ali segurando aquilo ali até hoje, aquilo é uma pancada (referindo-se ao CCC). Mas, vamos vivendo.

Você participou das primeiras reuniões do que até então seria Zicartola, né? O Centro Cultural Cartola.

É.

Como eram as reuniões que muitos foram aqui nessa casa? Você tem alguma lembrança?

Do Centro Cultural Cartola não. Porque nessa época das reuniões, que ela tinha aquele restaurante o Zicartola.

Não, não. Do CCC, o primeiro nome não foi Zicartola?

Não, Zicartola foi o restaurante que ela teve na rua...

Rua da Carioca.

Na Carioca.

Não, eu sei. Mas é que em algum momento o Pedrão... Eles chegaram a pensar em colocar “Zicartola” o nome do CCC. Depois que eles mudaram e colocaram.

Mas aí minha mãe já tinha morrido.

Sim, eu estou falando do CCC.

É, mas essa historinha aí o Pedro é que lembrou mais, porque isso foi com eles. Eu não.

Você não se envolveu tanto na época das reuniões?

Eu não me envolvi, não.

Você só abriu a porta da casa para que elas acontecessem?

É, pois é, só para que as coisas acontecessem e que quer dizer, a primeira reunião em si, foi pro CCC. O Pedro tinha uns amigos que começaram a fundar. Então a gente tinha reunião lá na cidade não me lembro onde era aquele lugar, muitas reuniões aqui em casa também. Isso aí eu participei, quer dizer... Eu estava aqui, mas não estava na mesa dando opinião, porque eu não fui ligada nisso não, entendeu?

Entendi.

Eu estava em casa, mas não estava junto ali, assinando alguma coisa, junto com os outros.

Entendi, não estava liderando, mas de alguma maneira a senhora estava ali presente.

Isso aí.

Mas eram os amigos que cada um estava ajudando da maneira que podia.

Pois é, tinha.

Como é que foi?

Pois é, tinha os amigos que estavam ajudando agora lembrar assim, só Pedro quando entrevistou deu ele que guardou mais a lembrança desse pessoal todo que até já morreram alguns.

E na época você imaginava como é que seria? Como é que ficaria o Centro Cultural? Você achava que ia ficar do tamanho que é hoje? Como.

Não, a gente fica contente de saber de quando conseguiu, o IBGE que cedeu aquele espaço a gente fica contente de ter o Centro Cultural aqui no morro, né? Até porque até hoje eles respeitam muito aquilo ali. Você vê que aquela estátua que tem ali nunca foi pixada.

Ninguém mexe.

Nem muro, nem nada.

E as crianças quando passam ali com os pais, tem prazer de o pai bota ali no violão, tira fotos.

Para tirar foto.

Aquele ali foto todo dia. Quando a gente está ali, passa lá. Vem gente de fora vem ali para tirar foto da estátua.

Eles também têm orgulho daquele espaço, né? De alguma maneira está.

A comunidade sabe... Nem sei. A comunidade não liga para essas coisas não, não preza muito. A única coisa que eu acho que eles prezam é o respeito que eles têm por aquilo ali, devem até dizer para os filhos: - Olha não quero que faça isso, faça aquilo. Contra, né? Porque nunca houve problema da estátua estar pixada.

E você acha que esse respeito tem muito haver de como era...

Tem muito haver.

... Dona Zica e Cartola. De como as pessoas aqui ao redor tinha...

Isso, isso, isso. E ai que eu acho que a comunidade ajuda um pouquinho. Deve falar para os filhos, né.

O pessoal mais antigo, né?

Por que as crianças de Mangueira de hoje em dia, eles não sabem a história de quem foi Cartola, Dona Zica... Então lá no Centro Cultural tem uma aulazinha de uma senhora, da mulher do...

Do maestro?

...do saxofonista, do...

Que é griô?

É

É a Maria Moura.

É, Maria Moura. É que ela fez uma escolhinha ai ela contava a história por ai onde ela anda tudo, às vezes mesmo aqui em Mangueira quando tem alguma coisa, quando ela tem que falar alguma coisa, as crianças. Ela conta a história. Muitas crianças através do Centro Cultural, da Maria Moura, das aulas que eles dão lá é que ficam sabendo quem é Cartola quem foi Carlos Cachça, quem foi o primeiro presidente da Mangueira. Essa gente antiga é que...

Que vai aprendendo.

Que vai aprendendo.

Esse último projeto, eu e a Desirrée a gente que fez um pouco dessa aula que a Maria Moura vazia antigamente nas escolas. A gente foi em 8 escolas aqui do entorno falar um pouco do papel da mulher...

Agora mesmo foi o Vinicius com a Sayonara...

É, ela ficava lá cuidando do livro de assinatura e a gente fazia as palestras.

É, as palestras.

E as crianças ficavam alucinadas. Em muitas das escolas que a gente passou tinha crianças, uma ou outra, que já tinha feito curso lá ou que conhecia ou a.. “Ah não, por que minha mãe conhece a filha da Dona Zica” ou então conheceu a Guezinha ou então sobrinha. Sempre tinha alguma coisa. Isso trazia muito vivência.

Às vezes tem umas criancinhas aqui que vem “Você foi mulher do Cartola?”

É mesmo?

Hahahaha. Eu falava Cartola foi meu pai.

“Você foi mulher do Cartola?”. “Mulher do Cartola foi Dona Zica”

Por que eles não têm noção do tempo.

As vezes tem essas perguntinhas.

Parece com ela ainda, quem vê na foto, né?

É isso, que eu queria conversar era um bate-papo rápido mesmo, sobre essa criação, o que a vocês imaginava, se vocês queriam muito que tivesse esse espaço e se você se sente representada, contemplada com esse espaço. Como é isso para família?

Para mim é muito coisa, por que eu sou filha da Zica e enteada do Cartola, eu fico muito feliz que saber que nós temos aquilo ali para não deixar morrer o nome deles, né? Graças a Deus, sempre lembrado.

Então é isso, obrigada.

Se não ficou bom.

Ficou ótimo, agradeço. Desculpa invadir assim.

Me desculpa por que para entrevista eu sou...

Entrevista concedida à Rondelly Soares Cavulla por Pedro Paulo Nogueira, em 29 de maio de 2014.

Após eu me apresentar e apresentar o objeto da minha investigação:

A Nilcemar não estava nem inserida ainda no processo, entendeu? Logo depois de certo tempo ela veio participando, até porque ela vinha acompanhando a questão do acervo do vovô. A gente precisava dessa referência, e ela como sempre foi mais acompanhante da vida, ela tem tudo isso dentro de uma coisa mais profissional como historiadora do próprio Cartola, vovô. Ai ela acabou trazendo todas essas informações que era as referências que nos precisávamos para poder apresentar o projeto.

E o convívio com o Cartola?

Foi mais na infância mesmo, não tive assim, foi convívio normal de avô com neto, era o dia a dia em casa. Dentro de casa, meu convívio com ele era tipo, eu sempre estava observando ele compondo, tocando, esse momento musical, eu não era muito acompanhante de ficar ali perto. A Nilcemar sempre foi um pouco mais próxima.

Como surgiu a ideia de fazer uma homenagem à Dona Zica?

Por que a vovó eu sempre tive, até como neto, acompanhante de todas as homenagens que ela recebia e um dia eu pensando “Puxa! A vovó tem tantas homenagens, seria interessante a toda a família prestar essa homenagem a ela”. Por todo esse reconhecimento que nós já como netos, eu como neto, já via a vovó como porta voz da comunidade, dos anseios dela, ela sempre convivendo na escola de samba e sempre tendo oportunidade sempre estava pleiteando uma melhoria para a comunidade, entendeu? Ai foi essa ideia, uma certa vez, eu estava assistindo até uma reportagem da Viviane Sena sobre o Ayrton Sena, não me lembro a data precisa e lembro q ela comentava muito sobre as intenções dela sobre ter fundado o projeto Ayrton Sena, e lembro que ela deixou assim no ar, que se todas as famílias tivessem uma referência de uma família na questão pública na questão social, transformar isso em um instrumento beneficiando os menos favorecidos, isso também acabou me entusiasmando, mais ainda, de idealizar esse projeto.

Sua grande referência nesse processo todo eram seus avós?

Meus avós, isso ai.

Tinha algum projeto, alguma instituição enfim, algum lugar que você tinha como referência de como fazer aquilo?

Não, não. Sempre foi em cima da referência da minha avó e do meu avô. Até estando dentro da comunidade, acompanhando todas as dificuldades que existem hoje dentro de uma comunidade, enfim sabendo que mesmo eu morando aqui em mangueira, minha família poderia ser um instrumento benéfico a essa comunidade da mangueira, então eu sempre me baseei neles essa referência de cidadania, de resgatar também a cidadania de muitos, através da arte e também da própria música. Depois veio a aumentar e muito o número de militantes dentro do grupo, a minha irmã veio ajudando também até pra poder formatar projetos.

Antes do Centro Cultural você já estava envolvido com outros projetos relacionados à associação de moradores ou algum outro projeto de memória?

Não, não. Só na questão mesmo das lideranças da associação. Trabalhando sempre em função de reivindicar, a questão política, que a comunidade muitas vezes estava tendo dificuldade na questão dos projetos de saneamento. Sempre na associação de moradores.

Desde quando você faz parte da associação de moradores?

Hoje, oficialmente faço parte de uma diretoria, mas sempre fui envolvido.

Desde quando? Você tem ideia?

Há uns 5 anos 6 anos.

Tá, mas no período de fundação do Centro Cultural você ainda não era envolvido com a associação de moradores?

Não, quer dizer, eu era só mais uma liderança do meio de outras que já existem.

Entendi, do grupo que frequentava. E quais foram as pessoas que mais contribuíram para o Centro Cultural Cartola (CCC) nesse momento de criação?

Olha, as pessoas que mais contribuíram foram mais a família mesmo, a Nilcemar no caso.

Quem mais?

E os amigos que já se distanciaram.

Mas quem são esses amigos, só para eu ter noção, nome...

Na época foi o Lilico que hoje é Pastor, ex Mestre-Sala da Mangureira, tem também o próprio ministro Weffort, que na época ele foi o pontapé inicial nessa história, por que ele foi do governo do Fernando Henrique e ele acreditou nessa proposta ele entendia que o legado da minha vó e meu avô era de extrema importância perpetuar a memória deles, para não cair no esquecimento, muitos jovens viriam depois e teriam essa informação, entendeu?

Você imaginava em 2001 que o centro cultural seria como é hoje?

É pela força do nome e da família enfim, pela representatividade que o projeto tem, essa certeza eu teria com relação a essa referência da minha vó e meu avô, não é tão fácil, mas também essa parceria pública com o governo, eu certamente achei que eles iam estar acreditando e conhecendo a história aonde surgiu o próprio cartola e minha vó. Eu sabia que ia ter essa importância na ressocialização de jovens na comunidade o resgate da cidadania dos jovens, esse é o principal.

Então para você isso é o que mais chama atenção? Você provavelmente direciona mais pra essa questão sociocultural de inserção a partir da cidadania, da questão de passar adiante, a questão da importância que eles lutaram na comunidade e para comunidade através da arte, do samba, da culinária?

É com certeza existem algumas dificuldades para alguns jovens estarem enquadrados dentro desse projeto, mas na maioria das vezes, os jovens que eu conheci desse projeto saíram daqui com essa formação, muitos aqui na aula de violino alcançaram seus objetivos. E tem alcançado também em outras áreas, teve a área de percussão enfim, é a questão dessa referência do projeto aqui, é justamente a construção da cidadania desses jovens.

Limpa tudo o que é hoje o centro cultural, imagina que você estava naquele período de 2001, como você imaginava que ele daqui a 10 anos. O centro cultural que você estava lutando, correndo atrás de apoio.

Eu acredito que o CCC ainda tem uma estrada longa a ser percorrida, só que eu vejo hoje já o centro cultural, ele consolidado no sentido de ser um sonho realizado, entender que hoje é uma porta que abre aqui pra uma reconstrução, de vidas também, essa questão da parte social, eu fico feliz de saber também, que minha contribuição, poderia ter sido também, ainda mais porque, eu me licenciei, deixei minha irmã tomando conta esse tempo todo, me sinto bastante feliz e honrado, pela irmã, por ter conferido nela essa responsabilidade dentro do centro, eu acredito que minha estivesse viva hoje ou meu avô, estariam felizes por saber que o nome deles, está totalmente inserido no nesse contexto social e cultural também, a vovó que sempre teve essa representatividade na comunidade, mesmo através do carnaval, ela sempre acompanhou essa necessidade de jovens e moradores, sempre foi porta voz disso também dos anseios da comunidade, por aí, entendeu?

A felicidade é completa, por saber que aquilo que era um sonho e foi uma luta lá trás pra poder trazer esse processo em evidência, tá entendendo, sei que não tem sido e não foi tão fácil assim, que daqui pra frente tem muita estrada para ser. Mas eu creio que através na união da família através do nome do vovô e da vovó, certamente vai tá aí, abençoando muitos jovens e muitas famílias aqui na mangueira, através do projeto do Cartola.

Tá, pelo que eu to entendendo que você está falando de alguma maneira o que você queria no primeiro momento era dar continuidade ao legado de preocupação e atenção aos anseios (da comunidade) confirmeD.Zica já vinha fazendo?

Com certeza.

Ou seja, é dar continuidade a um trabalho que já tinha se iniciado.

Com certeza, e ela mesma em vida, chegou a receber essa homenagem, que para mim já foi de tamanha felicidade,

De bom tamanho, né?

Por que o meu objetivo na época não era também prosseguir logo de imediato, na verdade meu objetivo na época era prestar uma homenagem a minha avó já estava passando por uma doença, já estava ficando com uma idade avançada, debilitada, eu fiquei muito preocupado dela partir e não ver o sonho dela realizado. E graças a Deus eu tive essa oportunidade,

Ela falava sobre isso? Sobre a instituição?

Falava, falava. Ela chegou inclusive a testemunhar o espaço, quando nós ocupamos aqui através do governo Fernando Henrique na época. Ela foi das que deu o pontapé inicial aqui no projeto, vindo à inauguração, logo depois veio o Gilberto Gil, na época Ministro da Cultura.

Ela deu algum palpite na época?

Ela sempre se declarou muito feliz, porque ela sabia que aqui também era a segunda casa dela, por que ela sabia que por essas portas aqui iriam entrar muitos jovens, senhoras, família, até por questão de resgate de cidadania, a felicidade dela era estar sabendo que o nome dela estava sendo como um instrumento de resgate, em benefício da comunidade.

Estou muito feliz de você estar aqui comigo tendo essa conversa, só mais uma coisa pra eu poder compor minha pesquisa.

Aonde foi a primeira sede?

Antes de vir aqui, a gente tinha um escritório de uma parceria que eu fiz com Faetec, na verdade o primeiro escritório de todos era, na casa da minha mãe (Dona Regina), entendeu? Reuníamos-nos muito ali na casa da mamãe para podermos estar ali planejando projeto.

Então a Dona Regina foi espectadora ou ela também participou?

Minha mãe também participou, confiando no projeto. Entendeu? Motivando, às vezes sempre tem aqueles probleminhas de falta de entendimento, ela também sempre vinha e procurava também essa harmonia, para o processo no projeto não cair em desânimo. Minha mãe era muito determinada naquilo que ela tava vendo ali. E ela sabia

que aquele sonho, veio até de uma pessoa da família que eles não esperavam, eu. Meu sonho mesmo, mas eu como sempre tive uma frase comigo “Deus não escolhe os capacitados, capacita os escolhidos” então eu dentro da minha humildade ali eu entendi que eu alcancei de Deus essa sabedoria e era aquele presente que eu queria, para Deus devolver para minha vó, tudo aquilo que ela fez pela família. Acredito que foi uma missão cumprida ali. Não que eu tenha parado de vez, espero um dia estar voltando ao projeto e dar continuidade em algumas coisas que ficaram ali, paradas, enfim, que eu deixei ali um pouco parado para em uma ou outra oportunidade eu possa mexer. Mas to feliz, minha irmã tá ai, participando, administrando da melhor forma, minha irmã também é uma pessoa muito esforçada disso daí. A minha parcela eu sei da maneira que veio, sou agradecido a Deus em primeiro lugar por tudo.

Enfim, eu sei que o maior merecedor disso tudo aí, são meus avós. E o maior beneficiado disso tudo aí, que deve ser e que tem que continuar sendo é a comunidade da mangueira.

Verdade. Então para você o principal grupo do CCC é a comunidade da Mangueira?

É a comunidade da Mangueira.

Fala um pouco mais dessa parceria com a Faetec, era um escritório?

Era um escritório, que eu tinha ali dentro. Eles me deixaram, eles sabiam que eu não tinha uma sede e para eu não focar também e sem uma sala para reunir as pessoas, ai eu fiz essa parceria com a Faetec, até a gente conseguir alcançar o espaço com o Ministro, ele vinha muito aqui na feijoada da Mangueira. Uma certavez, eu encontrei com ele e conversei, ele ficou sensível, se sensibilizou com a ideia e não pensou duas vezes, abraçou, disse que realmente gostou e que iria compartilhar junto. Já estava no finalzinho do governo, ele se empenhou todo botou lá os secretários dele pra poder me acompanhar também.

Dar apoio, né?

É.

Então é isso, tem mais alguma coisa que você gostaria de acrescentar sobre esse momento de criação, sobre como nasceu, essa coisinha dentro de você?

Não, não na verdade. Só que a essência da família fique, seja lembrada sempre com relação ao projeto, e eu? A minha parte eu tenho certeza que em Deus eu tenho como

testemunha da minha luta, do meu esforço, passei várias lutas para poder chegar até ai, mas sem luta não tem vitória, perseverei, perseverei, me realizei, emprestando, não quero me destacar em nada em relação ao projeto pelo contrário, eu quero que se faça presente, sempre aqueles formados dentro da oportunidade que os jovens vem tendo aqui, agradecido a minha irmã por estar dando continuidade enfim, essa pequena parcela que eu contribui pelo menos deu como abertura para constituir hoje o CCC. Fiquei muito feliz por Deus ter me honrada por essa oportunidade e pelo o que ela vem fazendo aqui.

Entrevista concedida à Rondelly Soares Cavulla por Nilcemar Nogueira, em 30 de maio de 2014.

A primeira pergunta é meio que um roteiro, você fica a vontade para acrescentar. É sobre a época em que você fazia a assessoria do Cartola. Queria saber como funcionava.

Tomar conta do material dele, da agenda dele foi uma coisa que aconteceu naturalmente. Começa você atendendo um telefone e anotando um recado até você efetivamente começar a estruturar a própria agenda até porque no momento em que eu entro efetivamente na vida deles eu tinha 14 anos e eles já eram pessoas bastante idosas, vai havendo uma troca como na vida de qualquer um, né? Como uma mãe que te cuida e depois você cuida da mãe, então aos poucos eu fui sendo a cuidadora dos dois, então as negociações deles de trabalhos e shows era ele que fazia, eu só cuidava de elaborar essa agenda de chegar acompanhar num show, ajudar no atendimento as pessoas no camarim e em casa eu via muita das vezes registros dele indo embora, tipo fotografia, hoje você vai fazer uma matéria vem o jornalista e o fotógrafo, antigamente vinha só o jornalista e sempre perguntava: “Você tem uma foto para ilustrar a matéria?” E ai você vê, “eu vou te mandar”, “amanha eu te devolvo” e tal... E você vê a foto ir embora e não voltar e então isso me fez, tudo muito no instinto, peguei um álbum comecei a colar as fotos no álbum para dificultar a saída da imagem, depois ele me colocou para aprender datilografia e ai quando ele já ia compor para eu ficar do lado para ele não parar para escrever, eu ficava sentada no chão com a máquina (de escrever) na mesinha de centro da sala, ai ele ia falando e eu digitando, inclusive quando ele estava em conversa com parceiros e no meio daquela conversa surgia uma musica e eu fazia esse papel de escriba, ele me chamava:

“Ah minha escriba”. E eu ia escrevendo para eles para ele não ter de parar e eu fazia esse papel. Eu até costumava dizer: Hoje olhando para trás, com um outro olhar sobre constituição de acervo: os manuscritos de Cartola se encerram, quando eu entro na vida dele e começo a escrever com a minha letra ou datilografado.

Você falou que tinha um álbum colado, esse álbum ainda existe?

Tem, ainda existe, não tem todos na minha mão, porque a biografia dele não devolveu o material que foi emprestado, esse eu consegui recuperar por conta de que um dia eu fui na casa dela vi em cima da mesa e peguei “ah meu álbum, vou levar” muito material ainda se encontra com ela, eu tenho tantos problemas para resolver, esse é mais um deles em dado momento isso vai ter de ser resolvido na justiça.

O Cartola ou a Dona Zica demonstravam alguma preocupação com a memória ou a produção cultural do Cartola e com memória de ambos?

Não. Eu acho que hoje você tem até novos sambistas, novos compositores, eles têm essa preocupação até porque hoje, na atual conjuntura você toda hora tem que música é essa? Foi gravada? Você compôs quando? Alguns compositores, os mais novos tem essa preocupação de fato os que ainda estão ai, os mais antigos eles tem famosos caderninhos o Cartola também tinha o caderninho, um que ele ia anotando as editoras das edições que ele fez outra com as músicas e uma gaveta de guardar os pedacinhos das músicas, que as vezes as músicas nascem inteiras e as vezes nascem em pedaços, as vezes vem uma estrofe e fica lá, até porque são composições intuitivas, é muito difícil encomendar um samba era muito difícil sair desta forma, quando por exemplo teve uma novela na TV Globo Pecado Capital, eles levaram a sinopse da novela, queriam que ele fizesse a música tema da novela, ele leu a sinopse toda e não conseguiu, não é assim que funciona, aí como eles queriam aquele estilo foram para o Paulinho da Viola que fez a música dinheiro na mão e vendaval. Essa música em princípio eles queriam a música do Cartola na ambientação dessa novela, e a motivação para compor a partir de uma situação vivida ou de uma situação observada, às vezes a história de outro como o Mundo é um Moinho é a história de uma outra pessoa, de um familiar de um amigo embora tenha se criado o mito: Esta música Cartola fez para a filha dele, nunca foi, partiu da situação da filha de um amigo que tinha saído de casa e tal e que a tristeza da história desse amigo acabou levando com que ele compusesse essa canção. Às vezes em um encontro com um amigo a conversa poderia levar ele a uma composição, como por exemplo, a música Corra e Olhe o Céu, ela vem de uma feijoada que eles estavam em Ipanema com Dalmo

Castello e entrou uma moça que era namorada do Reginaldo que era um produtor cultural amigo em comum deles, eles comentaram: “nossa como Maria Helena esta linda, ela é linda mesmo”. E a Maria Helena inspirou a música: “Lindate sinto tão bela” E eu inclusive conheci a Maria Helena muito depois, quando ela já era uma senhora e quando eu estava fazendo minha tese, recuperando o processo de criação das composições o Elton Medeiros com Dalmo Castello que é o parceiro nessa musica me contou isso, eu: Olha, eu não sabia que a Maria Helena, que ela foi destaque da Mangueira depois, muitos anos ela saiu de destaque na Mangueira, não sabia que a Maria Helena foi a musa inspiradora dessa musica, depois eu falei com ela, ela: “Eu nem gosto de comentar isso, se não as pessoas podem achar que eu estou falando para aparecer, então eu nem comento isso”.

Eles apoiavam algum projeto social?

Eu acho que eles já eram o próprio projeto social, né? Porque essa coisa de constituição de projeto social é uma coisa nova, a criação de ONGS juridicamente instituída é um movimento recente, então na época deles o que era comum era a ação do individuo em relação à comunidade, eles trabalhavam, eles e outras pessoas como eles na Mangueira, por exemplo, quando eles tinham relação com políticos, nunca é como é hoje, que o cara vai procurar um emprego para sua filha ou para ele mesmo, naquela época procurava uma instalação de uma escola publica dentro da comunidade, se você vê lá a foto da inauguração da escola Humberto de Campos na Mangueira, Cartola está lá porque foi ele uns dos articuladores políticos junto ao prefeito para que a comunidade tivesse uma escola, antigamente as pessoas tinham uma bica na parte principal, por que a água não subia o morro então todo mundo vinha com a lata d’água na cabeça para buscar água e subir o morro para lavar roupa. Então ter o momento de oportunidade com os políticos para pedir que houvesse colocação de encanamento para a água subir para todas as casas, por exemplo.

Eles eram as pessoas que abriam as portas para falar com os governantes, por exemplo, criar a Vila Olímpica da Mangueira, eles foram ao Presidente da República porque tinha de ceder a rede ferroviária, então assim eles eram agentes desse processo o tempo todo, atualmente você tem uma nova configuração que é: você criar a instituição que se nomeia para tal, mas eles eram pessoas que já realizavam esse processo naturalmente.

Falando já no Centro Cultural Cartola – CCC quem foi o grupo responsável pela fundação do centro cultural, qual a contribuição dessas pessoas?

A fundação, quer dizer a criação, a idealização partiu do meu irmão. No primeiro momento, meu irmão “regimenta” alguns parceiros amigos dele e outras pessoas que ele enxergava que poderiam colaborar nessa empreitada. Assim, ele tinha um amigo que era advogado que fez a parte jurídica, estatuto e ata de fundação, era um senhor muito bacana e ajudou o Pedro. Logo assim, quando ele fez tudo isso, quando o CCC estava totalmente constituído ele faleceu. Nós fizemos várias homenagens para ele, junto da família dele, ele era muito prestativo. Quando a gente recebeu a sede, espaço físico da sede, foi meu irmão buscando algumas articulações políticas, conseguiu a liberação do espaço com o Ministro Weffort, ele conseguiu estava tendo um programa Favela Bairro e aí, ele conseguiu com um arquiteto urbanista que trabalha no Favela Bairro para fazer a maquete, a planta baixa do centro cultural. O primeiro, grupo que instituiu juridicamente, era um grupo formado por amigos do meu irmão. Só que uma vez o espaço instituído, ele observava as inquietações pessoais minha em relação, porque eu atuava dentro de escola de samba como Diretora Cultural, ele observava toda a luta que eu travava dentro daquele sistema instituído, a forma que estava se apagando da história da Mangueira, dos meus avós, dos fundadores que estavam perdendo espaço. Ele achava a princípio, a ideia era instituir o instituto Zicartola, ele estaria perpetuando essa memória, só que quando esse espaço vem, ele vem em 7mil m² destruído em ruínas e sem dinheiro para erguer nada. É neste momento que eu entro em ação, mas quando eu entro em ação, a minha forma de fazer, administrar esse processo, tivemos muitos conflitos, porque assim eles não tinham o mesmo olhar, tinham o mesmo desejo, porém lidava com metodologias e processos diferentes, então pensar um lugar de memória, um lugar de referência de história, requer técnicas, não é só juntar papel, não basta ter vários livros, tudo fica um caos quando eu não consigo resgatar o livro que eu quero. Isso vai requerer técnicas e aí o grupo muda, ele continuava ali com aquelas pessoas que sonharam junto com ele, mas não eram capazes de materializar o sonho, o meu grupo já era o grupo que sonhava a mesma coisa, mas que já era capaz de colocava a mão na massa e materializar o sonho.

A gente tem algumas incorporações de outros personagens que passava pelos parceiros dos meus avós, enquanto pessoas articuladas, meu avó teve três fazes bem distintas na vida, tinha a comunidade, os parceiros no meio do samba, depois ele tem uma fase da intelectualidade, com quem ele tem uma relação, umas trocas e é com essa relação que eu começo a fazer articulações políticas para colocar em prática e erguer e organizar e estruturar o centro. Porém, eu os trago para dentro do processo como conselheiros, eu os chamei de Conselho Consultivo. São notáveis que me ajudavam a

pensar caminhos e mantendo o grupo que estava ali, mas por si só, como o próprio desenvolvimento depois da estruturação do centro desde os próprios funcionários, o centro vai crescendo, se estruturando e o grupo vai mudando, porque você vai aprimorando e especializando.

Em relação a essas três fases do Cartola, eu acho que isso se reflete um pouco nesse processo de consolidação do centro cultural. Quando a atuação do centro cultural passou a ser para além do Cartola-mito?

O centro cultural nasce com a proposta de preservar a memória do Cartola e dos sambistas da Mangueira, dessas referências fundadoras. Isso 2001 quando ele é juridicamente instituído, 2001-2003 era somente uma vontade, com algumas ações bem pontuais.

Nesse momento o CCC funcionava onde?

Na Faetec.

O Pedro chegou a mencionar alguma coisa sobre o embrião do CCC já acontecia dentro da casa da Dona Regina mesmo.

Na casa da Regina aconteciam reuniões para pensar a história, mas não tinha ações. Quando vai pra Faetec, quando ele consegue uma sala na Faetec, a gente começa a ter ai um..

Essas reuniões aconteceram antes de 2001?

Um pouco antes, 2000 ele começa mais fortemente a conversar. Em 2003, quando a gente recebe esse espaço, eu sugiro, faço a sugestão que a gente vá lá, fique lá dentro daqueles escombros, porque a sala da Faetec ela confortável, meu ex-marido tinha terminado, na época era meu marido, estava trocando o mobiliário do escritório, mas estava tudo novinho, está até hoje aquela sala minha (no CCC).

Ele é da Faetec, seu ex-marido?

Não, mas ele era um desses membros pensadores. Ele era engenheiro, então ele foi fundamental, porque para conquistar esse espaço, esse lugar, a gente teve que fazer plantas sobre a ocupação, projetos de ocupação, de instalação, então ai nesse caso meu marido atuou muito, porque ele era engenheiro.

Qual é o nome dele?

João Carlos Martins, e aí, ele tinha que, eles viraram noites fazendo o projeto, porque para haver a cessão do espaço, você tinha que dá o projeto arquitetônico, de ocupação, até porque havia previsão também de adaptação do espaço, então tinha que aprovar que intervenção você iria fazer dentro de um patrimônio que era da União. E aí, outra orientação do ministro foi, que precisávamos lançar um site, até para provocar e atrair outros parceiros para a empreitada, porque havia uma empreitada enorme para ser que estávamos ganhando, por que a intervenção de obra daquela época, já eram necessários 4 milhões, para fazer essa obra. Tanto que a gente escreveu na Lei Rouanet, o projeto todo e a previsão orçamentária seria essa e que hoje faríamos diferente, faríamos por parte, e aí, quer dizer, nunca que conseguimos apoiador para investimento de 4 milhões.

É, e aí tivemos, quer dizer, eles viraram, meu marido e eles viraram noitespro projeto arquitetônico de ocupação e eu virei noites com outros amigos, pra fazer a geração do site. O site era lindo, mas ele era muito pesado, porque ele tinha muita imagem e muita música. Na época a Xerox, um de nossos diretores, era diretor da Xerox e conseguimos patrocínio para nosso site.

Um dos nossos diretores como assim?

O Monteiro foi um dos nossos diretores. Foi o que eu te falei, na fundação teve os sonhadores, os pensantes, depois teve a fase dos realizadores.

Entendi. O conselho consultivo que são os realizadores?

Também.

Não necessariamente?

Não necessariamente, você tem aí...São três grupos, né? São 3 grupos distintos, você tem uma equipe executiva, que alguns estavam dentro dos diretores da fundação. Por exemplo, tinha o Maurício, que era articulado com, que foi depois nosso jurídico, que depois o Pedro conheceu, por meio do Conde, político, enfim. E o Pedro conheceu Maurício e Conde em um programa de governo que ele era prefeito, Favela Bairro. E nesse momento a gente, ele arrumou esse patrocínio para pagar o site, por que teve que chamar uma equipe especializada, e ele era muito bonito. Se ele estivesse no ar hoje, ele ia fazer muita diferença. A abertura do site era linda, a programação visual, o layout dele, ele era arrojado.

Você tem algum print dele, alguma coisa assim?

Olha, se eu conseguir [...] Existe, só que eu não sei se vou conseguir chegar nele não no tempo que você precisa, vamos ver. [...] Émas acontece que... A Claudinha que trabalhou comigo, acontece que, eu pego esses cd's depois eu apago da mente o que eu fiz com eles, então são caixas e mais caixas, o meu armário do quarto da minha mãe [...] Na minha sala (do CCC) e a sala do lado é coisa pura de (arquivo morto do CCC). Eu precisava ter muito dinheiro para entrar uma equipe nova para arrumar isso aí, mas existe porque quando ela, antes, ela me deu o cd's com a matriz, ele é maravilhoso, só que eu acabei trocando ele depois, porque como ele estava muito pesado ele demorava a abrir, sabe. Hoje a vida é mais dinâmica, eu tive que procurar uma coisa em flash, mais rápida e tal. Ele abria tinha uma cortina que vinha assim, ele tinha uma design que ia abrindo, no sei o que. Todas as páginas tinham músicas que tinham a ver com que você estava (lendo). Isso fez dele muito pesado.

No momento em que a gente constitui o site, tivemos a maquete pronta, aquela que está no CCC, que é até hoje. Fizemos o lançamento no (Palácio) Capanema, que eu mexi nessas fotos, esses dias. Tem foto lá no meu armário no CCC, que é a cerimônia do Capanema, essa foto clássica, você vai ver lá, onde tem todos esses diretores, todos os diretores estão nessa foto do Capanema. Passada a entrega desse espaço é que começa o problema de como se põe em pé funcionando, a princípio arrumei uma salinha, fui arrumando uma sala, a gente conseguiu um apoio para a obra de demolição, na obra de demolição ficou pronta a fachada.

Quem apoiou isso?

A Souza Cruz. Uma doação, que não tinha nem tempo hábil de criar projeto incentivar projeto e..houve uma interferência do próprio governo e ele conseguiu fazer essa indicação e...a opção era “-faz uma sala, totalmente pronta e ponto ou quebra-se tudo, faz uma demolição de tudo, faz uma sala a deixa a frente pronta e uma salinha para trabalhar a administração”. Aí eu fiz opção, quebra tudo, na época foi 100 mil reais, quebra tudo, deixa as áreas resolvidas, delimitadas, faz a fachada e a salinha pra gente operar administrativamente. Ai a gente tinha já na época da Faetec e dessa ocupação precária, aí sim a gente tinha ações pontuais, tinha teatro, tinha palestras cantadas, um cara, que eu vou até trazê-lo de volta, nessa exposição do samba, para fazer algumas atividades, que ai ele ia contando a história do Cartola entremeado com as músicas. Fiz parceria com a CICIÉRJ, que é um centro de ensino a distância e a gente fez um projeto chamado “Corra e Olha o Céu”, que era um projeto do sistema solar que trabalhava a questão da ciência, e

trabalhando a ciência a gente trabalhava esse universo, então era montado um planetário inflável para que eles ficassem vendo o sistema solar, nomeando constelação e tal, e a partir de “Corra e olha o Céu” que era música do Cartola. Tinha isso inserido, esse projeto depois ele cresceu bastante aí depois a gente fez dentro dos escombros, a gente armava o planetário recebia as crianças, elas adoravam, aí depois a gente teve apresentação de teatro infantil, algumas companhias, para fazer um dia especial para as crianças da Mangueira, a gente começou a fazer feijoadas para atrair outras pessoas para gente mostrar o lugar, onde a gente queria chegar, e no meio dessas feijoadas, a gente foi enxergando novos caminhos, como eu tinha uma amiga, a amiga tinha uma produtora, ela falou assim “nossa, que demanda vocês tem, vou te ajudar”, então ela começou a me ensinar, ela começou a fazer projetos para mim..

Quem é?

A Pan Cultural, Isabel Lito. É.. Outros me apontaram o caminho do Ponto de Cultura porque estava começando o programa de ponto de cultura do governo federal, começou em 2004 o projeto de ponto de cultural, aí eu em 2005 inscrevi o projeto no ponto de cultura, aí nessa época eu estava fazendo mestrado na Getúlio Vargas, aí um professor meu da universidade, do mestrado, me ajudou a fazer a inscrição nesse projeto de Ponto de Cultura.

Quem foi?

Leonardo esqueci o sobrenome dele agora, ele me ajudou a escrever, e aí o ponto de cultura, quer dizer, a inscrição no ponto de cultura, foi um primeiro momento que a gente teve um projeto de maior durabilidade, que foi o programa da Orquestra de Violinos que abriu outro norte.

Perdão, foi a Orquestra de Violinos foi primeiro Ponto de Cultura?

Ele foi meu projeto de Ponto de Cultura.

Pensei que tivesse sido o Centro de Documentação e Pesquisa. Tá, foi o grande pulo do gato!

É porque com a criação, como ponto de cultura a gente recebeu equipamentos que a gente precisava, computador, retroprojetor, tinha uma verba para pagar pessoas, porque até então, era eu e mais uma secretária, no executivo no dia-a-dia. Nós mesmos arrumávamos as mesas, nos eventos, varria, depois arrumávamos as mesas, aí depois passamos a ter mais umas pessoas incorporadas, além dos professores. E ainda

tínhamos uma verba para pagar luz conta de luz, telefone. Porque a principio a Xerox, dava uma verba de custeio, para manutenção, pequena, porque tinha que comprar água, não tinha água tratada, e com o projeto de ponto de cultura a gente conseguiu ter uma verba fixa por, e era um programa se não me engano, por 2 anos e meio, alguma coisa assim. A gente tinha que ter uma contra partida também nesse programa. A gente não tinha dinheiro nenhum e tinha que ter contra partida financeira, mas ai essa rede de relações de amigos, ajudava a gente arrumar apoio de forma financeira.

Que seria tipo um de vocês entrarem com recursos de outra parte do mesmo projeto, é isso?

É, como a gente tinha da Xerox essa ajuda, de material de consumo, então o que a gente comprasse com o dinheiro da Xerox já era nossa contra partida desse projeto. Então havia previsão, de coisas a serem compradas por outras fontes que não aquela. E ele era um processo meio perverso, essa contrapartida ia aumentando, quando ela começava 20%, quando ia renovar o convênio ela aumentava para 30%, depois era 50%. Segundo a lógica do Ministério da Cultura você tem que aprender a caminhar com suas próprias pernas, beleza. Eu considero que nós éramos um grupo privilegiado, mas o índio do Xingu não tinha as mesmas relações que a gente tinha, a realidade dele era aquela e continuava sendo aquela. Então, a gente tinha uma rede de relações que dava para driblar essas situações, mas dois anos, três anos de convênio ele é totalmente insuficiente para você aprender a caminhar, uma criança não consegue comer sozinha quanto mais uma instituição, e ai assim, por muito tempo, eu tinha essa amiga que me foi apresentada por uma outra amiga para ajudar a fazer projeto. Mas logo se constituiu um problema, porque era uma pessoa para pensar a execução de alguma coisa que estava na minha cabeça, na prática tinha conflitos, porque ela escrevia uma coisa, porque projeto tem rubricas que são engessadas, então de repente eu digo que quero fazer um jardim e eu pensado um jardim com rosas e ela escreve lírio, eu vou ter que plantar lírio. E esses conflitos me fizeram aprender a fazer com base dentro da instituição, hoje eu que escrevo esses projetos e a execução tem a parte financeira, tem um setor próprio para isso e a execução fica ainda muito na minha rédea de coordenação por que também há uma dificuldade de se manter um grupo fixo o tempo todo. Então assim, se eu conseguir uma hora ter essa estabilidade do grupo, ai ele sai de mim, mas enquanto isso para mim já tem tudo muito bem consolidado, mas quem entra é começo, então muitas vezes as pessoas tem, muitas histórias na cabeça, chegam ali, ali desperta muitos desejos, ai eu tenho que dizer “se

fecha e me dá a chave”, porque já passei todos esses momentos de expectativas, sei que se você abrir fica igual tá aqui (uma bagunça, se referindo a casa dela que estava em obra). Você enlouquece porque não vai ter estrutura para tanto, ainda para tanto.

Em virando Ponto de Cultura e em colocando um projeto de longa duração em prática, a visibilidade do Centro aumentou muita coisa, e aí já não era mais uma ideia na cabeça, eram pessoas capazes de realizar nessa capacidade “x tal taltal”. Isso aumentou as demandas pro centro sem ele ter ganho a estrutura que ele precisava. É e o CCC começa a sair, em 1 ano ele não cuidava só de Cartola. A própria Orquestra de Violinos não tocava só samba, então ele começava a missão de acessibilidade, não é por que o caro nasceu em um reduto de samba que ele vai tocar só samba. Ele precisa ter acesso a todas as variações que tem de gênero e tal. Ele começa a trabalhar nas dimensões do indivíduo para fortalecer e transitar na sociedade e não só na comunidade, aí você começa a ganhar um braço social, além do braço cultural. No braço cultural contar a história do Cartola se faz necessário contar a história do Samba, do Samba que vem antes dele, do Samba que ele funda. Ele faz parte de um mito fundador de um período. Precisava inserir dentro de um contexto, o que vem antes? Ah, então precisa contar a história do Samba. Então a gente começa a buscar apoio para montar a exposição do samba. E aí já estávamos em um nível de articulação governamental, inclusive, que os permite conhecer, que nesse momento foi fundamental, a Leci Brandão, ela que vai, conhecia os anseios, ela vai ser cônsul, vai pro conselho da Secretaria de Igualdade Racial, a Seppir ela fala “olha to aqui na Seppir vocês tem alguém projeto aí?” Aí eu digo, ah temos, sim. A gente queria muito fazer a exposição do Samba, “ah então vocês tem que fazer primeiro o lançamento disso, para poder provocar, bom aí fizemos um projeto que era essa narrativa, show de lançamento do programa que era Samba como Patrimônio do sambista, o programa se chamou Samba Patrimônio, só assim. Isso sem a gente estar ainda com qualquer relação com a noção de patrimônio no sentido que a gente trabalha hoje. Era patrimônio no sentido do dicionário, bem que você tem, que faz parte do teu legado. E aí durante esse processo, to falando de 2006, a gente lança a exposição Samba Patrimônio. E durante esse processo começa “Ah porque vocês não requisitam o Samba como patrimônio cultural do Brasil?” aí patrimônio no sentido de manifestações e expressões culturais do Brasil. Patrimônios imateriais, que o Brasil começa a cuidar dessa questão, de se preocupar com essa questão, a partir do ano de 2000. Ele começa a ter essa preocupação e essa inserção dessa forma, na constituição [...] brasileira começa a aparecer a preocupação brasileira, como patrimônio[...] Em 2000, começa a apontar para a

preocupação para o patrimônio imaterial, e aí se tem no mundo todo vários tipos de preocupação. Isso se dá, até porque se começa o fenômeno de globalização, então de alguma forma e aí quem é o articulador a nível em instâncias mais ampliadas é a Unesco, então a Unesco ela começa, promover reuniões, com medo das perdas de referências de patrimônio e o Brasil começa, o Brasil a tomar, quer dizer lá trás com Mário de Andrade toda essa preocupação com o Folclore..que vai tomando essa cara e esse desenho. Essa lógica que a gente tem hoje e vai separando uma coisa da outra, folclore e as expressões culturais, e o que diferencia são os autores, é quem pratica, eu classifico assim de maneira mais rápida Folclore não tem autor está assim de maneira mais coletiva, vai passando para passando pra outro, mas ninguém sabe de onde partiu. O fenômeno da globalização começa a provocar os estudos culturais. Ele começa a provocar os estudos culturais e o mundial e a preocupação de preservação.

O Brasil cria mais especificamente e aí muito a reboque do que vai sendo instituído pela Unesco em 2000, o decreto para o Patrimônio Imaterial, ele vai participando de seminários, na Unesco e vai criando alguns seminários nacionais internos, que vai criando cartas, carta de Fortaleza, que são procedimentos normativos, programas, compromissos de proteção e de identificação.

Começou a ficar signatário de várias dessas convenções.

Isso, bom e nesse período, 2000 começa essa preocupação, decreto 3mil “nãosei o que”, que efetivamente fica mais claro a questão do patrimônio imaterial e a classificação desse patrimônio, que fica estabelecido nesse decreto. É criado posteriormente no Iphan, o Departamento de Patrimônio Imaterial e ele começa a trabalhar essas questões e a trabalhar nos inventários de reconhecimento, de identificação, onde eles estão como eles são. E tem os primeiros inventários e os primeiros registros de bens imateriais, nesse momento e aí por volta desse período aí, já em 2006, ele começa 2005, 2004-2005, com esse trabalho do Iphan de registro de inventário. O Iphan faz o encaminhamento para a Unesco do reconhecimento do samba como patrimônio da humanidade, porém uma das primeiras reuniões com a Unesco já se viu que não seria aceito, não passaria, por conta dos pré-requisitos que você considera patrimônio da humanidade e esse registro não passa apenas por um reconhecimento. “Ah sei, vou te dar um certificado que você é patrimônio”, ele passa é por uma preocupação de preservação sobre tudo, preservação de bens que podem estar ameaçados e que podem ser importantes enquanto referências de pessoas de lugares, que precisam de

acautelamento, de proteção para que ele não se perca, quando se pensou nesse samba, que samba estamos falando? Por que é difícil descrever esse samba porque o Brasil tem sambas com várias faces e para não perder o encaminhamento eles recortaram no samba da Bahia, e aí o carioca, o sambista carioca começou a reclamar “como assim que o samba patrimônio da humanidade é o samba da Bahia?” Porque o samba que se espalhou e quando você pensa em samba, você pensa samba no formato do Rio de Janeiro. E aí, começam a solicitar que o CCC faça essa provocação.

Quem, quem começa?

Os sambistas, nas reuniões, encontros que a gente promovia e nas pesquisas que, estavam tendo com eles e os depoimentos que estavam colhendo para a exposição do samba que a gente estava montando lá em 2006, surge toda essa conversa, todo esse fato, e então a gente faz esse encaminhamento. Início de 2006 a gente começa, tem a exposição pronta, porque a gente começa a trabalhar em 2005 e começa a trabalhar, porque já tínhamos muitos materiais gerados por conta da montagem da exposição, nas caixinhas. E isso, a gente foi descobrindo ao longo do processo que não era só contar uma história e provocar o estado brasileiro para te reconhecer. Você tem que provar para ele que você é importante que essa expressão é uma referência cultural do país e “tatata”. Você que tem que constituir essa prova, ou seja, você é que tem que construir o dossiê que vai legitimar sua reivindicação, daí acaba que tendo que produzir, o estado também faz esse trabalho, pelo Iphan, mas quando a gente provocou eles adoraram, eles já tinham uma agenda enorme para fazer, eles tinham que mapear pelas próprias demandas e acordos que eles estavam fazendo e compromissos assumidos junto com a Unesco e países que estavam ali, emanados nesse processo, e eles tinham que responder por esse mapeamento, então quando a gente mandou foi sopa no mel “opaaa”, temos um grupo aí que vai fazer esse trabalho para gente então uma diferença de muito dos outros processos é que não foram feitos pelos técnicos do Iphan, não foram focado e pensados por eles, isso faz toda a diferença no caso do samba. Nós provocamos, nós que tivemos que rebolar literalmente para dar conta de todo aquele processo burocrático que é instruir o dossiê, fazer documentário, fazer um inventário nas normas técnicas do Iphan que é o INRC, a partir desse momento e nosso convênio já tinha expirado da Orquestra de Violinos como Ponto de Cultura, que em 2007 o samba é titulado e a gente já estava assim, e agora “E agora, José”

Nós estamos criando os Pontões de bens registrados e vocês podem se candidatar, vai abrir um edital com esse foco e vocês são um candidato em potencial como foi o samba de roda, da capoeira, do jongo. E nos candidatamos ao edital de Pontões de bens registrados. Então é nesse momento que a nossa ação é ampliada, já não é mais a memória do Cartola, já não é mais o braço de projetos sociais para a comunidade da Mangueira, a gente tem agora uma preocupação com o plano de salvaguarda do samba do Rio de Janeiro inteiro.

A exposição que foi lançada em 2006 Samba Patrimônio, ela era até aonde comparada com essa?

É essa.

É essa, os mesmos painéis?

Os mesmos painéis. O Painel de fora conta essa história. Tanto é que o filme que está lá, está dizendo, ele começa “estamos encaminhando”, né? Por que esse encaminhamento veio depois dela e ela tá lá até hoje.

Então a gente teve que sistematizar porque para ser se inscrever como Pontão, você tinha que contar que ações você quer desenvolver e quais as políticas que você quer implementar então tivemos que redefinir o organograma, a missão institucional e os programas de ações que já não eram só pensados pela equipe do CCC, era ela pensada a partir do diálogo com todos os detentores do samba, do Rio de Janeiro. “Ah e como vocês fizeram isso?” Promovendo seminários, seminários em cima de seminários, então daqueles seminários a gente sistematizou o papel da instituição então a partir daí nasce, o Centro torna-se um pontão de cultura de bens registrados, e a partir daí nasce uma nova configuração, a gente teve que mexer inclusive do estatuto, ampliar o raio de ação. O estatuto atual não tem, modificou em muito em relação ao primeiro estatuto, então 2009 nós nos tornamos Pontão de Cultura de bens registrados, mais a frente nas obras que vão sendo instaladas, o centro ele tem seu papel bem mais definido e ele se torna, aí essa implementação, você tinha que fazer uma projeto de como você ia implementar toda aquela ação. A gente começou pela constituição do Centro de Documentação e Pesquisa. O nosso projeto chamava, entregue ao governo, implementação do Centro de Referência, Documentação e Pesquisa do samba. A gente começa instituindo biblioteca referência, potencializando toda a parte de documentação e pesquisa, mobiliário e o nosso programa de trabalho sempre tinha curso de capacitação. O curso de capacitação era para

detentores e amantes do samba, que depois iam trabalhar em prol desse mesmo samba. Com essa ampliação a gente começa a se inscrever em outros editais para aumentar esse raio de ação. E trazendo junto o que a gente começou lá traz, ou seja, o Violino continua, só que aí o Violino começa a ter um repertório específico voltado para o samba, trabalhando um ano o aniversário do cartola outro o aniversário do Nelson cavaquinho, as crianças começam a trabalhar aquele repertório aquela história de vida, começa a ser o veículo que começa a circular o concerto didático em escolas, espaços públicos, espaços nobres, como teatro Municipal e Sala São Paulo em SP, vai levando nossa história em vários formatos, inclusive em concertos, como a orquestra de cordas.

Para toda essa sua visão de memória, pelo que eu percebi, o Pedrão, ele idealizou foi um grande pensador e sonhador e você foi a pessoa que realizou, que materializou todo esse sonho, esse desejo. Eu queria saber qual foi a instituição que era referência de patrimônio e memória para você? Para você conseguir ter essa consciência e encaminhar esse trabalho, por esse caminho.

Bom, digamos assim. A forma que eu organizei o centro, vai da minha experiência pessoal, profissional. Acho que o ritmo que eu dei no centro, o formato de organização social instituído foi da minha experiência pessoal, porque profissionalmente eu fui administradora a vida toda, eu fiz pós-graduação na Gama Filho em Planejamento e Gestão e independente da graduação, eu era nutricionista, mas independente de uma unidade de produção, então eu era gestora, depois eu trabalhei no Museu da Imagem e do Som, onde foi minha primeira relação com acervo museológico, museal, né? Com relação à memória, no sentido instituição.

Quanto tempo você ficou no Museu da Imagem e do Som (Mis)?

No Mis, eu fiquei 8 anos. Não me pergunte data, sou péssima. Sabe onde tem isso? No Lattes e na pauta do meu depoimento. Se eu demorar a te dar, pede para Claudinha que ela te passa na mesma hora, Cláudia Gonzaga, a pauta do meu depoimento tem um mini-histórico do que eu fiz. No Mis eu fiquei 8 anos e fui diretora técnica operacional do Mis, e por causa dele eu fiz uma série de cursos voltados para acervo, voltado para tratamento técnico de acervo, controle e acondicionamento. Essa relação de Ciência da Informação, de que forma você resgata, controle também, termos técnicos voltados para essa área a ponto de me provocar a fazer um mestrado voltado para essa área. Aí eu fiz um mestrado na FGV em bens culturais, e projetos culturais, dessa forma eu estruturei melhor o que eu faço, e esse mestrado ele te dá essa visão de

projetos ampliada, você tem cursos voltados para antropologia, fotografia, você tem curso para restauro. É um curso voltado para formação de gestores de aparelhos culturais com a visão de tudo que você pode imaginar, então eu tanto posso fazer uma curadoria de uma exposição como eu posso tratar da relação da implementação de um banco de dados ou de implementação de um site, por que eu tive essa visão de como trabalhar uma imagem, por que eu tinha curso de fotografia, sociologia enfim, é um mix disso tudo a experiência na prática com a formação técnica que eu fui adquirindo no processo, depois...

A referência não é só uma instituição, porque durante esse curso eu visitei várias instituições, mas digamos que a gente tem de modelo o CPDOC da Getúlio Vargas e do Museu da Imagem e do Som, são assim as minhas grandes inspirações, traduziria assim.

Na dissertação da Ana Carneiro eu já sei que você fez umas observações para algumas coisas que não estão de acordo, mas acredito que essa sim, porque ela extraiu de uma entrevista sua, em que você afirmou na inauguração da exposição no Centro Cultural que, estava reproduzindo os ideais do Cartola com o objetivo de corresponder aos desejos dele, você lembra disso?

Sim.

Qual eram esses desejos?

Os desejos do Cartola é o mesmo meu e ainda será do meu filho, a valorização.

De que?

Dos produtores de cultura. Além disso, é a afirmação social. Vencer em visibilidade. Esses pioneiros, igual Cartola, começaram a trabalhar essa questão da aceitação do samba, e a gente continua trabalhando até hoje.

Minha última pergunta é muito relacionada ao que você acabou de falar e também. Você afirma em entrevista nessa dissertação que você herdou essa missão de continuar esse legado, mas também em contrapartida herdou uma relação com artistas, intelectuais e pessoas influentes, que possibilitaram que você desse desenvolvimento, inclusive ao CCC e no que você já vinha fazendo no Mis e em outros lugares. E eu queria saber se essas articulações esse contatos, estão sendo repassados e para quem?

Primeiro é o seguinte, por eu estar convivendo com meus avós diretamente, morar com eles, sair com eles, acabaram que meus amigos eram os amigos deles. Então meus

amigos eram o Monarco, a Surica, o Sérgio Cabral. Eu tinha os amigos da faculdade e meus avós eram os meus amigos do dia-a-dia. Quanto a relação de estar sendo repassado, não está sendo repassado, até porque o modo de viver dos meus avós já não é mais possível na atualidade. Do que estamos falando? Fazer aqueles almoços na casa, onde se promovia roda de samba na casa e que estreitava essa relação, eu não tenho tempo nem de fazer almoço, nem sei cozinhar como minha vó, não sei cantar como meu avô e o mundo hoje é muito mais corrido. Meu filho hoje, por exemplo, conhece essas pessoas, mas numa condição social de “oi, tudo bem”. Não há afinidades e afetividades como aconteceram e foram transmitidas para mim. Quanto a passagem de compromisso social é muito difícil afirmar, porque eu envolvo meu filho antes de envolver meu filho eu envolvi minha sobrinha que hoje já está fora da história e meu filho que estava antes fora agora está dentro. Isso é uma coisa que acontece muito naturalmente, meu irmão estava como a gente começou a conversar aqui muito mais dentro a pensar dessa forma essa história, só que já estava escrito nas estrelas que era eu a conduzir. Eu nunca pensei que teria de tomar essa rédea dessa forma, que eu tinha minha vida fora, construí toda minha vida pessoal, então eu era nutricionista, presidente do Mis, também era neta do Cartola, mas ser neta do Cartola não meu pré-requisito como pessoa, eu fiz o meu caminho eu fiz a minha história, depois eu fui tomada pelo compromisso por esse legado. Hoje o meu irmão vibra de fora com essa história e ela está todinha na minha mão e eu tive que abdicar da minha vida pessoal para me envolver full time com esse compromisso. A gente costuma dizer, eu digo qualquer detentor da cultura popular que, tem umas motivações ancestrais não explicáveis, você tem essa coroa que é invisível e que foi posta na sua cabeça.

Fala um pouco mais sobre isso.

Olha, eu não tenho essa profundidade porque assim, o júnior um amigo meu que é uma pessoa ligada ao Rock e ele disse para mim na primeira convivência que ele teve com uma roda de samba com pessoas da velha guarda e baianas ele disse “Isso é como uma religião”. Eu falei mais ou menos, mas é uma coisa que vem, Peter Fry tem um texto Feijoada, Soul enfim...Tem uma alma ali que você é imbicada e está muito ligada a questão da ancestralidade dessa história, que está além de nós. Está tão além de nós que quando você vai pegar e essa parte é respondida pela matriz africana, você vai pegar outras manifestações que tenham matriz africana ela não tem só corpo, ela tem corpo e alma, mas que alma? Não dá para traduzir, existe, existe. Algumas pessoas estão naquele

grupo e elas nem percebem que estão naquela aura, que está presente na arte em geral, você não enxerga a aura, ela está lá, ela existe. Isso é uma arte, por isso que o copo deixa de ser só um copo quando ele se torna um objeto de arte. O samba tem esse soul, essa alma que está além, você pode não ser do samba, mas bate o tambor e você vai começar a bater seu pezinho mesmo que desengonçado e desritmado. Tem os que dizem que ninguém aprende a sambar, está no DNA, está no sangue. A Bisteka fala isso no documentário, então é isso está no sangue. E você vê rapidamente aquela criança aprendendo a andar e já está se sacudindo já está sambando e não precisa ensinar.