

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

ANDRESSA DE CARVALHO MACHADO

MULHERES INTÉRPRETES DO MARANHÃO:
Perfis e concepções de cultura

São Luís - MA

2018

ANDRESSA DE CARVALHO MACHADO

**MULHERES INTÉRPRETES DO MARANHÃO:
Perfis e concepções de cultura**

Dissertação apresentada ao Programa
de Pesquisa e Pós-Graduação em
Ciências Sociais, para obtenção do
título de mestre em Ciências Sociais.

Orientadora: Prof.^a Eliana Tavares dos
Reis

São Luís - MA

2018

ANDRESSA DE CARVALHO MACHADO

**MULHERES INTÉRPRETES DO MARANHÃO:
Perfis e concepções de cultura**

Dissertação apresentada ao Programa
de Pesquisa e Pós-Graduação em
Ciências Sociais, para obtenção do
título de mestre em Ciências Sociais.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Eliana Tavares dos Reis
(UFMA)

Prof.^a Dra. Mariana Mont'Alverne Barreto Lima
(UFC)

Prof.^o Dr. José Benevides Queiroz
(UFMA)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a minha orientadora a quem eu tenho profunda admiração pela dedicação, comprometimento e excelência no seu trabalho como cientista social. Obrigada por ter aceitado me acompanhar nessa árdua jornada que foi a produção dessa dissertação.

Dedico a finalização deste trabalho aos professores Dr. Igor Gastal Grill e Dr. José Benevides Queiroz, que não só foram responsáveis pelas valiosas colaborações para a conclusão da dissertação (quando fizeram parte da minha banca de qualificação), como também desempenharam um papel indispensável na minha formação acadêmica, tanto na graduação em Ciências Sociais quanto no Mestrado.

Agradeço à Professora Dra. Mariana Mont'Alverne Barreto Lima por ter aceito participar dessa etapa de finalização do mestrado.

Agradeço ainda aos meus coordenadores e colegas de trabalho vinculados ao Laboratório de Estudos sobre Elites Políticas e Culturais, pois, se eu consegui avançar intelectualmente, devo grande parte disso às experiências que tive nesse grupo de estudos, onde se deu meu primeiro contato com a pesquisa científica e com o universo das Ciências Sociais.

Devo muito a todos os meus amigos que contribuíram para que eu permanecesse nessa jornada e que sempre acreditaram em mim. Em especial, à Loreнна Dominici, pelas horas de leituras compartilhadas e contribuições para a elaboração desse trabalho; e à Leyliane Bezerra, por toda preocupação, amor e carinho dedicados a mim. Ambas foram meus pontos de apoio para que eu conseguisse superar todos os problemas de saúde que enfrentei durante esses anos.

À minha família, agradeço pela compreensão das minhas ausências e por todo apoio que recebi de todos, por acreditarem que um dia concretizaria o sonho, ainda do início da minha formação escolar, de ser mestra e seguir carreira acadêmica. Nada seria possível se vocês não existissem.

Agradeço, por fim, ao meu companheiro, Samuel Chaves, por ser meu ponto de equilíbrio e dividir comigo as aflições que, por vezes, se tornam necessárias para que nossos objetivos sejam atingidos. Obrigada por toda paciência e amor dedicado a mim.

RESUMO

A presente dissertação analisa os perfis e os posicionamentos de oito mulheres que se constituem como porta-vozes da cultura maranhense em diferentes segmentos de atuação: literatura, artesanato, artes plásticas, patrimônio, culinária, artes cênicas, música e cultura popular. A investigação faz parte de uma agenda de pesquisas desenvolvidas no âmbito do LEEPOC sobre trajetórias de intérpretes do Maranhão, concepções de cultura, política e sociedade e construções da identidade regional. Abordamos as imbricações dos domínios sociais a partir dos perfis e modalidades de atuação das agentes, que ocupam posições relativamente privilegiadas no espaço cultural maranhense. O que permite demonstrar como as interconexões de dimensões afetivas, profissionais, políticas, técnicas, entre outras, refletem-se, por um lado, na conquista de posições autorizadas como formuladoras de bens culturais e representações sobre o mundo social e, por outro lado, na reprodução de posições de submissão a uma ordem tradicional, definindo, assim, as relações de gênero nesses domínios.

Palavras-chave: Domínios culturais; Mulheres; Perfis; Concepções.

ABSTRACT

The present dissertation analyzes the profiles and positions of eight women who constitute themselves as spokesmen of the "Maranhão culture" in different segments of action: literature, crafts, plastic arts, heritage, cuisine, performing arts, music and popular culture. The investigation is part of a research agenda developed within LEEPOC on the trajectories of Maranhão interpreters, conceptions of "culture", "politics" and "society" and constructions of regional identity. Approaching the interconnections of the political and cultural domains from the profiles and modes of action of agents, who occupy relatively privileged positions in the cultural space of Maranhão, we show how the interconnections of affective, professional, political and technical dimensions, among others, are reflected in conquest of authorized positions as formulators of cultural goods and representation on the social world. As well as in the reproduction of positions of submission to a traditional order, thus defining the gender relations in these domains.

Keywords: cultural domains; women; profiles, conceptions

RÉSUMÉ

Ce travail a pour objet l'examen des profils et placements de huit femmes qui se constituent comme porte-parole de la "culture maranhense" dans différents segments: littérature, artisanat, arts plastiques, patrimoine, culinaire, arts de la scène, musique et culture populaire. La investigation fait partie d'un agenda de recherches effectuées sous "LEEPOC" sur trajectoires d'interprètes du Maranhão, conceptions de la "culture", "politique" et "société" et constructions identitaires régionales. S'approchant les imbrications des domaines politique et culturel à partir des profils et des modalités d'action des agents, qui occupent positions relativement privilégiées dans le espace culturel maranhense, nous montrons comment les interconnexions des dimensions affectives, professionnel, politique, technique, entre autres, leurs capitaux se reflètent dans la conquête de positions autorisées en tant que formulateurs de biens culturels et représentation sur le monde social. Ainsi que dans la reproduction de positions de soumission à un ordre traditionnel, définissant ainsi les relations de genre dans ces domaines.

Mots-clés: Domaines culturels; Femmes; Profils; Conceptions.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Litania Velha - Capa da 1ª Edição (1997)	61
Figura 2 - Orelhas do livro Catarina Mina - 2017.....	74
Figura 3 - Certificado de premiação do livro “Catarina Mina” no II Concurso de Textos Teatrais Veriato Correa	75
Figura 4 - Carta assinada por Jamil Jorge sobre o livro Catarina Mina.....	77
Figura 5 - Instalação artística: Significados	84
Figura 6 - Capa do livro "A Estrela e o Vagalume"	115
Figura 7 - Coletânea de Canções para São João (verso)	138
Figura 8 - Coletânea de Canções para São João (frente).....	138

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 REFERENCIAL ANALÍTICO.....	20
1.1 Pensando sobre “identidade”, “memória” e “tradição”	24
1.2 Mulheres da “cultura” e algumas questões de gênero.....	30
2 A “HISTÓRIA” COMO PRINCÍPIO DE CONSTRUÇÃO DA “CULTURA MARANHENSE”	39
2.1 Em nome do “patrimônio”: Kátia dos Santos Bogéa.....	43
2.2 “Entre escritos e memórias”: Arlete Nogueira Machado da Cruz	53
2.3 O teatro como “vocação”: Lenita Estrela de Sá.....	67
2.4 Em nome da “arte”: Rosilan Garrido.....	80
3 “POLÍTICA E CULTURA” NA BASE DAS INTERPRETAÇÕES SOBRE A “CULTURA POPULAR” NO/DO MARANHÃO	90
3.1 A “cultura popular”: Michol Pinho de Carvalho	93
3.2 Pela “cultura do povo e seus gostos”: Zelinda de Castro Lima.	106
3.3 Entre os “saberes do artesanato” e a “educação profissional”: Déborah Baesse	120
3.4 “Ao som das caixas e tambores da música popular”: Rosa Reis 132	
CONCLUSÃO	142
REFERÊNCIAS.....	149
FONTES.....	153
ANEXO I: QUADRO SINÓPTICO DAS AGENTES	154
ANEXO II: QUADRO SINÓPTICO DOS HOMÓLOGOS	159
ANEXO III: BIOGRAFIAS	165
ANEXO IV: PUBLICAÇÕES	170

INTRODUÇÃO

A presente dissertação examina os perfis e as concepções de oito mulheres que ocupam posições de “porta-vozes da cultura” do/no Maranhão: na literatura: Arlete Nogueira Machado; no artesanato: Débora Baesse; nas artes plásticas: Rosilan Garrido; no patrimônio: Kátia Santos Bógea; na culinária: Zelinda Lima; nas artes cênicas: Lenita Estrela de Sá; na música: Rosa Reis; e na cultura popular: Maria Michol Pinho de Carvalho.

Intérpretes de diferentes meios de expressão, essas agentes ocupam posições de relativo destaque, sobretudo, em instituições que regulamentam a “cultura” no estado. Além disso, produzem/produziram bens simbólicos, que não só justificam a posição que ocupam nos domínios culturais maranhenses, mas que funcionam como meios de difusão e afirmação das suas “concepções de cultura”.

Esta proposta de pesquisa é um desdobramento de projetos em andamento no Laboratório de Estudos Sobre Elites Políticas e Culturais (LEEPOC). Principalmente, de um mais geral direcionado aos “Intérpretes do Maranhão: trajetórias políticas e intelectuais de porta-vozes da ‘cultura’, da ‘política’ e da ‘sociedade’”, que busca investigar as “condições e os condicionantes de exercício do trabalho político e intelectual de alguns porta-vozes do estado, mediante as suas trajetórias e produção de bens simbólicos” (REIS e GRILL, 2014, p. 21). E outro direcionado ao “o trabalho de construção de um ‘perfil cultural e artístico do Maranhão’”, que investigou um “conjunto de elementos acionados por agentes empenhados na identificação, seleção, registro, classificação e, por conseguinte, determinação do que existe e deve ser considerado como padrão ou modelo a ser recuperado, imitado, louvado, conservado e etc.” (REIS, 2014a, p.187). Observamos, a partir desses estudos, que o empenho em “descrever” e ao mesmo tempo “prescrever” o que é ou o que *deve* ser a “cultura maranhense”, coloca a “cultura” como uma problemática legítima e objeto de múltiplas formulações a seu respeito. Colaborando, assim, na construção de identidades regionais e específicas (Idem).

Na realização dessa última pesquisa, que tomou como material principal o Perfil Cultural e Artístico do Maranhão (PECAM), a pesquisadora examinou oito agentes, dentre os quais localizou quatro mulheres escrevendo sobre verbetes específicos: cultura popular, artesanato, culinária e artes plásticas. Os outros quatro verbetes foram produzidos por homens, considerados “especialistas” do “patrimônio”, da literatura, do teatro e da música.

Seguimos nessa agenda de pesquisas procurando, especificamente, indicar alguns critérios que funcionaram para a conquista, por mulheres, de posições bem situadas nos domínios culturais, incluindo esses últimos no quais os porta-vozes geralmente são homens. O que está na base das condições de afirmação das mulheres porta-vozes da “cultura” maranhense? Para responder essa pergunta, buscamos situar seus perfis com informações sobre suas origens sociais, investimentos em títulos escolares, etc.. Desejando examinar suas inserções em domínios culturais e políticos (exercendo cargos administrativos, atuando em instâncias culturais, produzindo bens simbólicos, etc.), perguntamos sobre quais as suas singularidades e proximidades em relação aos homens, que aparecem nas suas atuações nesses domínios? E ainda, procuramos ter indicações sobre as concepções que elas expressam nos seus produtos culturais, indagando sobre quais elementos preferem ressaltar para definir a “cultura”, no Maranhão, etc.?

A) Procedimentos metodológicos

Seguindo uma perspectiva relacional, consideramos as características, inserções e reconhecimentos das agentes, umas em relação às outras e delas em relação a outros porta-vozes do sexo masculino (incluindo amigos, pais, esposos e filhos), com vistas à compreensão do lugar que elas ocupam em redes de relações, na divisão do trabalho familiar e cultural, e sobre o que está na base das suas autoridades para atuar e falar em nome da “cultura” no Estado.

Para tanto, fora feita a sistematização dos dados coletados através da construção de quadros sinóticos¹ e da utilização do método prosopográfico, uma vez que esta técnica possibilita que contemplemos as agentes e os vários critérios que as localizam no mundo social, permitindo, assim, uma análise individual e relacional entre elas. Posteriormente, foram realizadas, ainda, algumas entrevistas no intuito de construirmos informações mais precisas.

O método posopográfico pode ser considerado um meio de construção de biografias coletivas, que utiliza um enfoque de tipo sociológico em pesquisa histórica buscando revelar as características comuns (permanentes ou transitórias) de um determinado grupo social em dado período histórico (CHARLE, 2006). Trata-se, pois, de uma observação que, em especial, auxilia na percepção de grupos dominantes.

Entende-se, assim, que as propriedades das agentes colaboram para a compreensão das suas biografias, sendo necessário localizá-las nas dimensões de tempo/espço, compreendendo os condicionantes históricos e sociais que as abrangem. Nesse caso, “a prosopografia é a investigação das características comuns do passado de um grupo de atores na história através do estudo coletivo de suas vidas” (CHARLE apud STONE, 1971, p.46).

O investimento na obtenção dos dados biográficos vai ao encontro da possibilidade de examinar diversas aquisições e inserções das agentes em diferentes domínios; possibilitando-nos, através do tracejar de trajetórias, analisar uma carga de fluidez, rupturas, encontros e desencontros, que também são utilizados como trunfos de legitimidade nos seus domínios de destaque.

Analisamos os perfis biográficos colocando em pauta os percursos, trânsitos e reconversões, entendendo que o/a agente acumula propriedades e usufrui de redes de relações objetivas, com efeitos nos seus caminhos possíveis. Assim, procuramos superar o obstáculo epistemológico que considera a existência de uma história linear, construída nas seleções das próprias agentes (BOURDIEU, 1996). Procuramos, igualmente, considerar os princípios de seleção e produção da memória e da história, que elas próprias

¹ Os quadros sinóticos das agentes e seus homólogos podem ser consultados nos Anexos I e II.

realizam e que interferem na conquista das suas posições de porta-vozes (POLLAK, 1989).

Para a construção dos perfis biográficos das agentes, fizemos pesquisas em materiais coletados em diversos *sites* (páginas eletrônicas das próprias agentes, curriculum *lattes*, entrevistas disponibilizadas em páginas eletrônicas de jornais, etc.), e realizamos algumas entrevistas. Entretanto, essa possibilidade de coleta de depoimentos ficou restrita a algumas agentes: Zelinda Lima, Déborah Baesse, Rosilan Garrido, Lenita Estrela de Sá e Rosa Reis. O que, de algum modo, direcionou às diferentes ênfases dadas nas análises tanto das suas propriedades e trajetórias, como de suas produções simbólicas, tendo em vista a consistência das informações disponíveis para análise.

Kátia Bógea e Arlete Nogueira Machado não se dispuseram a colaborar com a atividade de pesquisa. A primeira não chegou a responder aos contatos (tentados por diversas vezes), e a segunda se justificou por meio de “suas múltiplas atribuições”: como “mãe”, “escritora” e “mulher”. A administração desses diversos papéis e a idade, segundo ela, a impediram de participar da entrevista. Vale também registrar que Michol Pinho de Carvalho faleceu no ano de 2012.

De todo modo, a maior ou menor facilidade de acesso às agentes, precisa ser mencionada, pois é possível que indique alguns limites às análises feitas aqui, assim como pode indicar como elas administram seus papéis e suas “imagens” em relação à necessidade de um “reconhecimento” externo aos seus eixos de atuação no domínio cultural maranhense.

B) Algumas notas: aportes teóricos e o universo empírico

Devemos esclarecer que a preocupação mais geral da nossa pesquisa é o trabalho de “produção e imposição de representações do mundo social” realizado por “agentes que agem sobre as representações do mundo social” (BOURDIEU, 2002). Por isso, precisamos localizar quem são esses/as agentes que, a partir de determinadas configurações históricas, inserem-se em determinados domínios, nos quais competem com outros agentes e embasam seus reconhecimentos.

A noção de *domínio* que temos utilizado foi proposta por Grill e Reis (2016) para compreendermos realidades sociais com diferentes níveis de institucionalização e profissionalização, pois há:

[...] contextos marcados por graus distintos de objetivação de instituições e capitais, ou seja, por níveis variados de autonomização (profissionalização e interdependência de poderes exógenos e alógenos) (Idem, p. 20).

Sem, contudo, abandonar o modelo bourdieusiano, os pesquisadores propõem uma flexibilização analítica, que permite considerar os mais variados domínios, não como campos com fronteiras rígidas, mas nos quais agentes “portadores de características e trunfos variados de autoridade, que os habilitam a circular e impor representações sobre a vida social” (GRILL, 2016, REIS, p. 21). A circulação e reconhecimentos múltiplos são pensadas como *multinotabilidades*, em que várias inserções permitem o acúmulo e a personificação de recursos que legitimam porta-vozes de diferentes domínios sociais em intersecção (Idem). Essas intersecções e a acumulação de múltiplos recursos (materiais e/ou simbólicos) possibilitam às agentes que estudamos um espaço de possíveis para definir e agir sobre o mundo social. Especialmente, para disputar e reproduzir sentidos de “cultura”, “memória”, “identidade” e “tradição”, já que, como categorias práticas, culminam em representações mentais e objetais, que ordenam o mundo social (BOURDIEU, 2003; POLLAK, 1989; LENCLUD, 2013; BRUBAKER, 2013).

Assim, tais agentes operam na construção de identidades sociais em torno do que é a “cultura maranhense”, delegando, através de suas performatividades discursivas, fronteiras mágicas que vão também ao encontro das delimitações e construções acerca da ideia de “região” e da “identidade maranhense” (BOURDIEU, 2003).

Não tão diferentes das características mais amplas dos demais agentes homens que se colocam como porta-vozes da cultura (considerando inicialmente como homólogos aqueles que se posicionaram como especialistas no PECAM: Luis Phelipe de Carvalho Castro Andrés, Tácito Freire Borralho, Jomar Moraes, Josias Silva Sobrinho), essas mulheres (Kátia dos Santos Bogéa, Rosilan Garrido, Lenita Estrela de Sá, Zelinda Lima, Déborah Baesse e

Rosa Reis) concentram em suas biografias diferentes vínculos com a “cultura maranhense”. Desde a vivência familiar até inserções em instituições que regulam o que é a “cultura maranhense”, passando por investimentos em títulos escolares e produções de bens simbólicos. Desse modo, buscamos também, compreender o trabalho de construção de “memórias” e “tradição” que alicerçam e forjam uma “identidade cultural” maranhense por meio dos seus posicionamentos.

Entre as oito agentes em questão, duas não nasceram no Maranhão: Michol Pinho de Carvalho nasceu em Fortaleza (CE) e Kátia Bogéa nasceu em Lagartos (SE). E Arlete Nogueira da Cruz Machado nasceu no interior do Maranhão, em Cantanhede, e depois se deslocou para a capital. As agentes possuem distintas origens sociais. Algumas mais ligadas à “classe média” e outras de origens mais humildes. Entretanto, a maioria delas traz uma relação com a “cultura” dita “de berço”.

Com exceção de Michol Pinho de Carvalho e Lenita Estrela de Sá, as demais agentes são casadas; quatro delas com pessoas que possuem inserções e influência na “cultura maranhense”. Nesse mesmo sentido, seus filhos também acabaram exercendo alguma atividade voltada para a “cultura”, ou dizem demonstrar “aptidões culturais”.

Em sua maioria, concentram formação na área de humanas (letras, história, filosofia, artes plásticas e serviço social). Uma das agentes não chegou a concluir a formação superior (Rosa Reis), e outra (Zelinda Lima) não chegou ao ensino superior por conta das limitações do período, em relação aos níveis de educação disponíveis para mulheres (além de ter apresentado problemas de saúde que a impediram de frequentar a escola regular, recebendo a maior parte da educação em casa, “aos modos franceses”). As outras agentes não só concluíram o ensino superior como investiram nas carreiras acadêmicas, chegando ao mestrado e doutorado e passando por instituições renomadas (USP, UFRJ, PUC/MG, UFMA).

No decorrer de suas trajetórias, essas mulheres ocuparam e ainda ocupam diversos cargos administrativos, todos vinculados a instituições que influenciam ou regulam a “cultura” no Maranhão. E chegaram também a assumir cargos administrativos relativamente altos (Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Nacional do Maranhão – IPHAN, Comissão

Maranhense de Folclore – CMF, Laboratório de Expressões Artísticas – Laborarte, Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, entre outros).

Elas produzem (cada uma em seu eixo específico) manuscritos, músicas e obras de artes que se relacionam com os seus trajetos. Entre as mulheres com uma vasta produção escrita, algumas chegam a publicar, em média, de 2 a 10 títulos, entre livros, artigos e teses. Na música, a representação dessa produção de bens simbólicos é expressiva na produção de cd's e coletâneas com músicas de compositores maranhenses. Já nas artes plásticas, essa relação também é emitida pela organização e produção de coletivas e salões artísticos.

Em comparação a um universo mais amplo, levando em consideração os agentes que se posicionam no PECAM (REIS, 2014a; 2010), quatro agentes homens também acumulam certas propriedades sociais relativamente compatíveis com essas das oito mulheres. Entre eles: Luís Felipe de Carvalho Castro Andrés, Josias Sobrinho, Jomar Moraes, Tácito Borralho. Além destes, analisamos, também sob a condição de seus homólogos, outros cinco agentes: Sérgio Ferretti, Carlos Lima, Nauro Machado, Nelson Brito e Frederico Machado.

Destes, três nasceram no interior do Maranhão (Cajari, Primeira Cruz e Guimarães), e se deslocaram para a capital, e quatro nasceram em São Luís. Luís Felipe de Carvalho Andrés e Sérgio Ferretti não nasceram no estado: O primeiro nasceu em Juíz de Fora – Minas Gerais, e veio para o Maranhão na década de 1990, e o segundo nasceu no Rio de Janeiro (mudou-se definitivamente para São Luís em 1969).

Eles possuem origens sociais distintas, que oscilam entre as classes “média” e “baixa”. A ocupação dos pais dos agentes varia entre médico, político, comerciante, proprietário de usina, professor, escritor. Em termos de escolarização, é demarcada a formação tardia de alguns agentes (Jomar Moraes e Josias Sobrinho), Carlos Lima não chega a investir em formação a nível superior. Os demais, com suas especificidades (Luís Felipe de Carvalho Castro Andrés, Tácito Borralho, Sérgio Ferretti, Nauro Machado, Nelson Brito, Frederico Machado) passaram por instituições renomadas de ensino (USP/UFMA/UFPE/UFRJ/UNIRIO) e, em alguns casos, chegaram a cursar mais de uma formação superior (direito, engenharia, teologia, filosofia, história,

museologia) e ingressaram na carreira acadêmica com investimento em mestrado e doutorado.

Mesmo com uma formação diversificada em termos de níveis de institucionalização, os agentes ocupam vários cargos administrativos ligados à “cultura”: Superintendência de Assuntos Culturais do Estado do Maranhão, Conselho Constitutivo do IPHAN, Diretor da Secretaria de Administração da Secretaria de Educação e Cultura do Estado, Diretor da Biblioteca do Estado do Maranhão, Membro da Academia Maranhense de Letras, Administração do “Cine Praia Grande”, Secretário de Cultura do Estado, professor universitário, entre outros.

Operando também na construção e produção de bens simbólicos, os agentes escrevem cerca de 2 a 7 artigos ligados a temáticas culturais e dos eixos de expressão que eles fazem parte (Arquitetura, Literatura, Teatro, “cultura popular”). Em relação à produção musical, teatral e cinematográfica, eles concentram uma vasta produção de coletâneas, CDs e projetos ligados à música “popular maranhense”, diversos filmes (curta e longa metragens), e roteiros de peças teatrais, assim como premiações e participações em festivais nacionais e internacionais.

Levando em consideração a divisão do PECAM, aparentemente igualitária entre homens e mulheres (quatro “consultores” de cada), e alguns casos que envolvem as relações matrimoniais das agentes (Zelinda Lima e Carlos Lima, Arlete Nogueira Machado e Nauro Machado, Rosa Reis e Nelson Brito), alguns aspectos recaem ainda sobre uma possível distribuição do trabalho social baseado em uma divisão do trabalho sexual, pautada na diferença entre os sexos (BOURDIEU, 2011).

Há, mesmo de forma implícita, uma divisão relativamente hierárquica das áreas destacadas no Perfil Cultural e Artístico, que apontam para dois princípios: um primeiro, mais geral, que sugere uma correspondência entre os eixos culturais e nível de escolarização dos agentes e que recaem sobre uma perspectiva de profissionalização; o segundo ponto em questão, toma como aspecto preponderante a relação entre as áreas de destaque “feminino” x “masculino”.

No primeiro ponto, as áreas de teatro e culinária apontam para o menor peso dos títulos escolares como “certificação” desse saber, já que

trazem uma carga maior das ideias de “vocação”, “tradição” e “vivência”, como atributos válidos para atestar a legitimidade das suas porta-vozes. Além disso, as disposições das áreas e dos seus agentes convergem para a socialização do aprendizado e operação de decisões entre “cultura erudita” x “cultura popular”.

Em relação ao segundo ponto, as áreas de destaque “feminino” (cultura popular: Michol de Carvalho Pinho; artesanato: Débora Baesse; artes plásticas: Rosilan Garrido; e culinária: Zelinda de Castro Lima), são marcadas pelas lógicas de construção de um domínio cultural norteado por sistemas de oposições entre os sexos. Elas são destaque em atividades que demandam “delicadeza”, que estão ligadas ao “interior”, à “criatividade”, ao “cuidado”, e que, na sua origem, excluíram uma participação pública às mulheres (BOURDIEU, 2011).

Quanto às relações matrimoniais, considerando que os casais combinam suas inserções e atuações nos mesmos eixos culturais, as dinâmicas de reconhecimento e notoriedade reservadas a eles também nos indicam desdobramentos e incorporações da reprodução da dominação masculina, que não se atêm apenas às suas vivências conjugais, mas relacionam-se diretamente às convivências nos domínios culturais que atuam.

Pensando com base nessas lógicas de hierarquização pautadas numa diferença entre os sexos, essas mulheres mobilizam um conjunto de disposições e propriedades acumuladas em suas trajetórias que, não só às singularizam como potencializam as possibilidades de ocupação de posições relativamente dominantes como porta-vozes da “cultura”, produtoras de “causas” e de “identidades sociais” (POLLAK, 1990).

Assim, a inclusão dos perfis dos homens permite perceber, além de convergências quanto às atuações nos mesmos domínios culturais e com perfis muito próximos aos das mulheres que investigamos, eles mantêm relações de matrimoniais, de amizade, e de parentesco com elas. Desta forma, o exame daqueles casos com posições homólogas e vínculos variados, permite um estudo das relações de gênero que efetivamente se configuram no universo investigado.

Sendo assim, a partir das trajetórias das oito mulheres porta-vozes e das suas concepções de “cultura”, é possível compreendermos: as lógicas de

disputa nos domínios cultural e político em torno de classificações do mundo social; os princípios de validação da “cultura” como uma causa legítima no e do Maranhão; o processo de produção e seleção de “memória”, “tradição” e “identidades”, as categorias que se tornam trunfos de legitimação dessas intérpretes da “cultura maranhense”; e, por fim, as práticas de hierarquização e diferenciação de gênero, tendo em vista que elas acabam por serem relacionadas, no universo mais amplo, aos seus homólogos homens.

Para tanto, cabe então considerarmos, os percursos sociais de cada agente, em benefício de uma melhor compreensão das bases de investimento e de mobilização que elas efetivam nas disputas por definições e, no mesmo corte, no processo de “invenção” dos lugares sociais que ocupam.

c) Estrutura do Trabalho

Este trabalho estrutura-se em três capítulos. No primeiro, propomos uma discussão teórica dos referenciais que embasam a análise dos perfis e posicionamentos das agentes em questão. Visamos expor as principais categorias de análise mobilizadas a fim de constituir, também, eixos temáticos desenvolvidos no decorrer do trabalho.

Já no segundo capítulo, tratamos dos perfis, inserções e percursos de quatro agentes (Kátia Bogéa, Arlete Nogueira Machado, Lenita Estrela de Sá, Rosa Reis) aqui destacadas em consonância com os seus trabalhos de produção de bens simbólicos e de afirmação de suas “concepções de cultura” que se embasam, ao mesmo tempo em que imprimem, versões sobre a “história” do Maranhão, vinculando-se assim a um polo da “cultura maranhense” pautado em concepções “eruditas de cultura”.

No terceiro capítulo, analisamos as outras quatro agentes (Zelinda Lima, Michol de Carvalho, Déborah Baesse e Rosa Reis). Além da proximidade e afinidade de suas produções simbólicas, elas demonstram “concepções de cultura” ligadas à “cultura popular”, e se destacam por uma forte atuação em

cargos políticos administrativos vinculados ao Governo do Estado do Maranhão².

Em ambos os capítulos, tomamos algumas das produções culturais das agentes como passíveis de análise. Como já foi mencionado, durante seus percursos biográficos elas publicaram livros, artigos e, em alguns casos, exposições artísticas e interpretações musicais ligadas aos eixos culturais que se dispõem a “atuar e descrever”. Portanto, essas produções acabam por informar critérios do jogo de disputa em torno da “cultura maranhense”, bem como as “concepções de cultura” que estão sendo defendidas, além de indicar estratégias de conservação ou de subversão e afirmação no jogo de definições em torno da “cultura”. Podemos perceber como as agentes produzem/conduzem definições sobre “o que é ou o que deveria ser a cultura maranhense”, e acabam por operar sobre lógicas de classificação do mundo social (BOURDIEU, 2002).

No decorrer das análises dos perfis das agentes, dispostas nesses dois capítulos empíricos, propomos-nos a discutir a mobilização de “heranças familiares” e “os usos do povo e do popular” como recursos mobilizados pelas agentes, que, agregados a uma série de outros elementos (origem sociais, títulos escolares, produções de bens simbólicos), funcionam como respaldo e trunfos de legitimação dos seus posicionamentos.

Além disso, observamos como as relações matrimoniais podem proporcionar a reprodução das diferenças de gênero. Principalmente no caso em que as mulheres analisadas atuam no mesmo eixo cultural que seus esposos, e acabam se submetendo aos critérios de notabilidades atribuídos a eles, incorporando, de forma mais ou menos irrefletida, os diferentes papéis e reconhecimentos entre os sexos. Isso, mesmo que elas conquistem relativa notoriedade em relação aos outros agentes que atuam no domínio cultural maranhense, majoritariamente homens. Nesses casos, as relações matrimoniais constituídas pelas agentes, inclusive com homens que também ocupam posições de destaque no domínio cultural maranhense, acabam por ser um terreno fértil para a reprodução das diferenciações de gênero.

² Agradecemos, especialmente, ao Prof. Dr. Igor Grill que, na discussão da qualificação do presente trabalho, não só sugeriu tal configuração desses dois capítulos como verificou ambas as regularidades que norteiam os posicionamentos das agentes examinadas.

Neste momento, vale destacar dois trabalhos, que nos dão pistas sobre o universo que investigamos. Um, indica o menor número de mulheres como integrantes, por exemplo, da Academia Maranhense de Letras, informando lógicas e critérios estabelecidos pela instituição, que tem relação com qualidades e características atribuídas a uma diferenciação entre os sexos (SILVA, 2009). O que confronta com as pesquisas que tem demonstrado a preponderância de mulheres atuantes em domínios da cultura popular, que foi confirmada na pesquisa sobre panteões da cultura erudita e popular no Maranhão (GRILL E REIS, 2016; REIS, 2010). Neste último, os autores percebem dois princípios de hierarquização que recaem sobre a problemática de gênero e da divisão do trabalho social pautado em diferenças entre os sexos: no primeiro, notam a menor presença de mulheres em posições de porta-vozes da cultura erudita, feita e representada por homens; enquanto no segundo, sublinham que a presença de mulheres é muito maior, mas, ainda assim, suas porta-vozes acabam por desempenhar um papel de “consagradoras” e operadoras, enquanto o lugar de intérprete notável do “popular” continua sendo ocupado por seus amigos ou parentes, homens (GRILL E REIS, 2016).

Portanto, considerando o nosso universo de pesquisa como constituído por mulheres, fez-se necessário atentarmos aos critérios de hierarquização e divisão do trabalho social baseando em uma divisão do trabalho sexual em diferentes níveis, que embasam essa configuração de conflito, tensões e disputa sob os sentidos da “cultura” maranhense (BOURDIEU, 2002).

1 REFERENCIAL ANALÍTICO

Admitindo como objeto a ser privilegiado pelas Ciências Sociais um universo “que engloba lutas, individuais e coletivas que pretendem conservar ou transformar a realidade” (BOURDIEU, 2009, p. 233), buscamos compreender as agentes e as concepções de “cultura” em jogo no/do Maranhão como processo de disputa e imposição de princípios de visão e divisão do mundo social.

Para tanto é necessário romper com possíveis essencializações por meio da objetivação dos processos de construção social, sobretudo das representações em torno da “cultura”, para compreendê-las como construção social, categorias de luta e concorrências por suas definições legítimas, e também como possibilidade de estabelecer identificações e conquistar reconhecimentos (BOURDIEU, 2008).

O que é difícil, pois, por termos uma relação direta com o que propomos analisar, nos tornamos mais próximos de encarnarmos um senso comum e suas pré-noções. O que nos coloca em uma condição vulnerável a operarmos no sentido prático sobre as “coisas”. É necessário ter e manter o controle epistemológico contínuo, o que não se restringe somente a questões em torno das definições de “cultura”, mas se refere a todo e qualquer aspecto tomado como objeto das Ciências Sociais (BOURDIEU, 2007).

Assim, como tarefa árdua do que Pierre Bourdieu (2007) propõe analiticamente, cabe não encararmos o “real” como objetivo, mas compreendermos a objetividade e a subjetividade existente nesse “real” construído. Tal objetivação é possível quando se toma distância da perspectiva substancialista, em benefício de uma proposta relacional, que considera as estruturas objetivas e mentais, os contextos históricos e as múltiplas relações entre os agentes sociais, inseridos em dinâmicas do *espaço do social* em constante transformação. Ou seja, o objeto sociológico, nessa perspectiva, constitui-se desses processos de produção de efeitos sociais pautados em classificações práticas vinculadas a funções práticas, que, nessa combinação, são parte de um princípio gerador de representações sejam elas mentais ou

objetais, mas que, de algum modo, ordenam o *espaço social*, na mesma medida, que se encontra em constante redefinição (BOURDIEU, 2002).

Guiadas pelas dimensões pertinentes e diretrizes metodológicas propostas no esquema analítico do Pierre Bourdieu (2002), sobretudo, no que compete à produção das diferenciações do mundo social (BOURDIEU, 2001), remetemo-nos às especificidades do nosso universo empírico para compreendermos os modos de classificação do mundo social e a imposição simbólica e material. Juntos com as características, habilidades e investimentos que as agentes acumulam e utilizam nas suas inserções, procuramos apreender suas definições e manipulações de categorias como “cultura”, “identidade”, “memória” e “tradição” de um “povo”.

Buscamos, para isso, transpor as limitações do arcabouço teórico quanto ao seu uso na realidade brasileira e o uso irrefletido do esquema analítico proposto por Bourdieu (2002), considerando os diferentes níveis de autonomia e institucionalização das esferas sociais investigadas em distintas configurações históricas. Sobretudo, porque, os “processos de autonomização não necessariamente resultariam na definição como “ordem”, “classe”, “campo” ou “esferas” de uma vez por todas bem delimitadas” (CORADINI e REIS, 2012, p. 13).

Para tanto, alguns trabalhos que tratam sobre a dinâmica latino-americana (SIGAL, 2012; PÉCAUT, 1990), foram tomados como base para estudos que chamam atenção para a constituição de uma elite intelectual e a sua atuação em dinâmicas periféricas. Nessas dinâmicas ocorre a intersecção entre as esferas cultural e política, e a afirmação do papel dessa elite intelectual na elaboração de mitos unificadores, como da ideia de “nação” sob os princípios de uma identidade nacional. Os “intelectuais” se legitimam no desempenho da dupla atividade: política e intelectual.

Dessa forma, os estudos de Sigal (2012) nos sugerem a composição da atividade cultural em sociedades periféricas, dependentes das centrais, a fim de compreendermos a imbricação entre dimensões culturais e políticas:

De modo geral é possível afirmar que a atividade cultural nas sociedades periféricas remete a instâncias de consagração externas e, ao mesmo tempo, interioriza critérios externos de valorização. Estas duas dimensões se determinam reciprocamente: a importância

acordada aos centros culturais metropolitanos acentua o caráter escorregadio das hierarquias internas, estimulando a busca de instâncias exteriores incontestáveis. (SIGAL, 2012, p. 63)

Na mesma lógica, Daniel Pecáut (1990), quando escreve sobre “os intelectuais e a política no Brasil” aponta para a constituição e papel dos intelectuais, sobretudo, cerca da construção de uma “identidade nacional”. Colaborando para a compreensão dos lugares que esses agentes adquirem nessa dinâmica específica, que admite uma versatilidade de papéis, para que eles atuem como “intelectuais” e, paralelamente, posicionem-se sobre a política do país, como porta-vozes e fornecedores de interpretações sobre o sentido de “nação”, falando ora em nome do “povo” ora em nome das elites.

(...) ser elite quando necessário, ou povo quando conveniente. Graças ao hiato entre o social e o político, conseguem ainda se erigir em mediadores indispensáveis, substituindo as classes - visto que, melhor do que elas conhecem os seus interesses profundos - e colocando-se na posição de Poder, pois, tanto quanto estes se projetam acima do social. (PÉCAUT, 1990, p. 09)

Diante dos diversos períodos analisados por Pécaut (1990) acerca da intervenção desses intelectuais na política, em especial, o período de 1954-1964, se encaixa no nosso universo de análise, pois coincide com o início da atuação das agentes aqui analisadas na “cultura maranhense”. Além disso, alguns perfis são compatíveis com a caracterização de intelectuais legitimados a falar sobre o “povo” e às massas populares.

Nessa direção os trabalhos desenvolvidos no âmbito do Laboratório de Estudos sobre Elites Políticas e Culturais, tem buscado analisar essas interseções entre os diversos domínios sociais. Entendendo, também, que essa configuração favorece os trânsitos dos agentes em diferentes domínios sociais permitindo o acúmulo de recursos (materiais ou simbólicos) o que, na maioria das vezes, embasam a suas atuações como porta-vozes e intérpretes do mundo social.

Já apontamos que a noção de *domínio* foi proposta como uma alternativa a ser utilizada na compreensão das condições periféricas em que analisamos “a polissemia do termo auxilia a pesar sobre vários fatores

associações à especialização (arenas codificadas, princípios de hierarquização, saberes, habilidades, recursos de luta) em contextos de maior ou menor institucionalização” (REIS E GRILL, 2016, p. 35).

Assim, optamos por tratarmos de *domínios sociais*, pela possibilidade de:

Indicar circunstância nas quais não é possível pressupor elevados graus de institucionalização ou de autonomização. O que não significa dizer que sejam circunscrições delimitadas por injunções legítimas, nas quais atuam agentes portadores de características e trunfos variados de autoridade, que os habilitam a circular entre elas e a produzir e impor representações sobre a vida social. (Idem)

Deste modo, a noção de *domínio* proposta por Grill e Reis (2016) se justifica nesse trabalho para pensarmos em distintos graus de institucionalização, profissionalização e autonomização das organizações, atividades, etc., permitindo “duas estratégias metodológicas”:

A primeira diz respeito à possibilidade de circunscrever dimensões da vida social (como a política, da religião, do direito, da ciência etc.) (...), que não estão encerradas em esferas autônomas, mesmo em situações de relativa especialização de papéis. A segunda é a de permitir delimitar âmbitos de atuação e/ou causas disputadas a partir de seus protagonistas, credenciados justamente pelo pertencimento/vínculo multidimensional e pelos papéis que conseguem assumir junto com a multiposicionalidade em distintos meios (GRILL e REIS, 2016, p. 23).

O intercruzamento das lógicas e justaposições dos *domínios sociais*, sem critérios tão rigorosos de funcionamento, possibilita aos agentes utilizar diferentes recursos, desempenhar distintos papéis e acumular *multinotabilidades*. Isto é:

É possível detectar os múltiplos recursos (materiais e simbólicos), mais ou menos institucionalizados, personificados por agentes que conquistam notoriedade e legitimidade para definir e agir sobre o mundo social. Compreendendo como, por esse intermédio, alcançam posições (de) notáveis nas hierarquias de domínios específicos e na do espaço social mais amplo, ou seja, desfrutam de *multinotabilidades* (Idem).

Assim, as agentes estudadas transitam em domínios diversificados, entre eles instituições vinculadas à “cultura”, ocupando cargos políticos administrativos e mantêm fortes relações sociais. Essas combinações confluem e alicerçam as posições de relativa notoriedade que ocupam, portanto, resultando na articulação de *domínios sociais, multiposicionalidades e multinotabilidades* que fundamentam as suas atuações como intérpretes da “cultura” no/do Maranhão.

1.1 Pensando sobre “identidade”, “memória” e “tradição”

Como propõe Bourdieu (2008), não há nada de natural, nessas classificações tomadas como “mais naturais”, pois elas são o produto de imposições arbitrárias, fruto de relações de forças por uma definição legítima. Produtos de disputas sobre a realidade social e dos limites fundados numa realidade, as representações mentais e objetais são instauradas e instauram diferenças (regionais, identitárias, etc.) em vários níveis, incluindo a instituição e oficialização das diferenciações. Completando um ciclo da constituição de fronteiras sociais, como *atos mágicos* que produzem a *ilusão bem fundamentada*, isto é, com eficácia na produção de naturalizações, ou injunções materiais e mentais, que ordenam toda uma cosmovisão do mundo social. Como categoria de práticas e lutas, é preciso trata-las como:

[...] a ação de produzir e impor representações (mentais, verbais, gráficas ou teatrais) do mundo social, capazes de agir sobre esse mundo, agindo inclusive, sobre as representações dos agentes a seu respeito (BOURDIEU, 1996, p. 117).

As visões do mundo social contemplam, então, divisões que separam os pertencentes dos de fora, atribuindo essências sociais, que contam com mecanismos objetivos de certificação e hierarquização social. Assim, se refletindo em pertencimentos, identificações, distinções e exclusões, ou de um “eu” em relação a um “tu” e a um “nós”, e destes em relação a/o (s) “ele/a/s” (ELIAS, 1997).

A presente discussão abre um leque de possibilidades de reflexões a respeito dos princípios de classificação que estão em jogo, inclusive, sobre a demarcação de territórios e estabelecimento de fronteiras geradoras de

princípios de “identidades”, relacionadas a uma espécie de “imaginário cultural” existente numa ideia “região” ou até mesmo de “nação”.

As ideias de “cultura”, “identidade” e “memória”, estão sob o mesmo terreno das classificações em disputa pelos agentes envolvidos nessa relação de força simbólica e que buscam impor suas representações sobre o mundo social. Isso inclui a formação de grupos e princípios de unidade, assim como a produção de bens simbólicos (teatro, música, literatura).

As classificações objetivas, ou seja, incorporadas ou objetivadas, por vezes sob a forma de instituição (como fronteiras jurídicas) e a relação prática, operada ou representada, como tais classificações, e em particular as estratégias individuais e coletivas (como as reivindicações regionalistas) através das quais os agentes procuram colocá-las a serviço de seus interesses, materiais e simbólicos, ou então, a conservá-las e a transformá-las: ou ainda as relações de forças objetivas, esquemas materiais e simbólicos, e os esquemas práticos (isto é, implícitos, confusos e mais ou menos contraditórios) graças aos quais os agentes classificam os demais agentes e aferem tanto sua posição nestas relações objetivas como, ao mesmo tempo, as estratégias simbólicas de apresentação e representação de si com que se opõem às classificações e às representações (deles mesmos) que os outros lhes impõem (BOURDIEU, 1930, p. 115).

Em distintas figurações, há agentes que:

Constituem um caso particular das lutas entre classificações, lutas pelo monopólio do poder de fazer ver e de fazer crer, de fazer conhecer e de fazer reconhecer, de impor uma visão legítima das divisões do mundo social, por essa via, de fazer e desfazer grupos (BOURDIEU, 1996, p. 108).

O que nos convida a estudar agentes que produzem essas identificações e operam com categorizações, ao ponto de produzirem uma “igualdade interna ou meio da diferenciação grupal, uma imagem de si e dos outros” (BRUBAKER, 2013). Os representantes têm, segundo Bourdieu (1996):

O poder sobre o grupo a que se pretende dar existência enquanto o grupo é ao mesmo tempo, um poder de fazer o grupo impondo-lhes princípios de divisão comuns e, portanto, uma visão única de sua identidade e uma visão idêntica de sua unidade (BOURDIEU, 1996, p. 111).

Os *porta-vozes* têm condições de produzir, ao mesmo tempo, a sua autoimagem e a imagem coletiva dos grupos e categorias em nome dos quais se posicionam. Fornecendo suas interpretações e posicionando-se como “‘intérpretes’ dos mais diversos domínios da vida social, os agentes devem ser considerados pelo trabalho de dupla representação (...): como ‘porta-vozes’ e ‘mediadores’ (representantes) e como ‘autores’ (produtores de representações)”. (REIS, 2014a, p. 187).

Nesse sentido, dá-se ênfase ainda aos estudos de agentes que assumem essa posição *porta-vozes* de “causas” ligados a determinados domínios. Buscando abarcar as condições históricas e sociais que favorecem o surgimento de determinadas problemáticas sociais e a autoridade desses *porta-vozes*, os espaços de inserção e de luta que configuram tomadas de posições e utilização de identidades estratégicas, e as interpretações fornecidas por esses agentes interessados em definir a “sociedade”, a “política” e a “cultura” (REIS E GRILL, 2014).

Em especial, o último aspecto converge com a mobilização das agentes em questão. Como *porta-vozes* autorizadas, elas colaboram para a construção de um sentido de unidade em torno do “Maranhão”, e formulam múltiplas concepções sobre o que é “cultura”, e, assim, justificam tanto “a importância das discussões sobre *o que é a “cultura” no e do* Maranhão, como nos levam à reflexão sobre os mecanismos de imposição”. (REIS, 2014a, p. 228)

Portanto, junto com as identidades sancionadas e certificadas, que constroem fronteiras mais rígidas, podemos pensar em movimentos mais flexíveis de identificação, como indicado Brubaker (2013), que enfatizou as multiplicidades de usos e espaços de construção identitária. Segundo Reis (2015, p. 71), o autor propõe a noção de *identificações* para considerar os “arranjos provisórios e desprovidos do conteúdo reificante e ambíguo que geralmente encerra a ideia de ‘identidade’”. Desta forma, podemos considerar como:

Elas são constituídas de atos simultaneamente situacionais e contextuais, quer dizer, podem referir-se à posição ocupada em uma relação (identificação relacional) ou ao pertencimento a uma categoria (identificação categorial) [...]. Elas comportam autoidentificações; identificações pelo outro no circuito de relações

formalizadas, codificadas e objetivadas, que são promovidas pelo estado e suas instituições; ou ainda, são sociais (REIS, 2015, p. 72).

Tomando a noção de *domínios* e de *multinotabilidades* como referência para pensarmos o papel das agentes aqui estudadas como porta-vozes da “cultura” (GRILL e REIS, 2016) podemos considerar a importância do papel como mediadoras e produtoras de identificações (BRUBAKER, 2013; PIZZORNO, 1988), pois elas transitam entre domínios, que são “fontes de prestígio e honra social” (VELHO e KUSCHNIR, 2001, p. 25). Elas seriam, assim, “indivíduos selecionados para a mobilidade entre os níveis local e nacional e que retiram recompensas (recursos e influência) da realização dessa função de intermediação entre a parte e o todo” (GRILL, 2013, p. 250).

O exercício da mediação depende das condições históricas e sociais nas quais o papel social do/a mediador/a é constituído. Entretanto, geralmente os/as agentes emergem de “configurações mais ou menos especializadas, encarregados de tarefas múltiplas ligadas processos de (re) elaboração identitária e (re) interpretação histórica de grupos sociais aos quais estão vinculados e a vários registros” (SEIDL, 2007, p. 78).

O/a mediador/a pode se ocupar do estabelecimento da relação com o passado, da mobilização das “tradições” e das “heranças”. Portanto, tendo o papel na gestão da memória (ou memórias).

Como aponta Maurice Halbwachs (2004), a memória tem uma função quando se pensa em manter um sentimento de pertencimento a um grupo. Pautando-se na lógica durkheimiana, o autor propõe pensar a constituição da memória baseada na apreensão de uma consciência individual/coletiva.

A memória tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apoiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. (HALBWACHS, 2004, p.55)

Halbwachs (2004) enfatiza que a memória individual está intrinsecamente relacionada à memória coletiva, como apenas uma parte dela;

um ponto de vista. Por isso, o autor considera também a sua fluidez, ao passo que admite uma mutabilidade em sua elaboração, de acordo com os lugares e meios ocupados pelos indivíduos (idem, 2004).

É nesse sentido que tanto Halbwachs (2004) quanto Pollak (1992), compreendem que a “memória deve ser entendida, também, ou, sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (POLLAK, 1992, p. 201).

A perspectiva de Pollak (1992) propõe pensarmos nos enquadramentos de memórias, uma espécie de adequação às situações. Há, então, uma elaboração e seleção da memória (*Idem*).

A “memória” carrega “o sentimento de ‘identidade’ individual ou coletiva, na medida em que ela é também um fator importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p. 204).

Ela pode estar amarrada à invenção da “tradição”, como forma de manipulação de vínculos com um passado para resguardar o presente vivido e sugerido como continuidade (LENCLUD, 2013). No intuito de fornecer uma “caução do presente”, a “tradição” se ancora, na ideia de um momento no tempo passado. Há um conjunto representações de um contexto que tenha um significado cultural mobilizado em torno dessa categoria, e esses dois eixos se articulam bem com o sentido de transmissão carregado e exaltado na ideia de “tradição”. (LENCLUD, 2013)

A utilidade principal de uma tradição é fornecer ao presente uma caução para o que ele é. Ao enunciá-lo, uma cultura justifica, de certo modo, sua situação contemporânea. A tradição de uma cultura são suas referências, sua ficha funcional, seus testemunhos de moralidade; sua herança. (LENCLUD, 2013, p. 158)

Elaborada sobre o inventário da transmissão de uma mensagem “cultural”, daquilo que deve ser preservado e mantido, a noção de “tradição” nos remete a um ciclo da “memória” e aos seus lugares de “existência” (NORA, 2012). Além de considerar a “memória” como uma construção, ainda é preciso considerar a possibilidade de sua mobilização e proclamação, em favor da criação desses *lugares de memória* (NORA, 2012).

A “memória” e a “tradição” traçam um elo com o passado, e as duas carregam assim aspectos que as tornam flutuantes e detentoras de valor simbólico. Dispostas sobre a multiplicidade, individualidades e coletividades, as duas noções se enraízam no concreto, ao alcançarem dimensões objetivas e mentais (LENCLUD, 2013; NORA, 1993; BOURDIEU, 1996).

Desse modo, a “memória”, a “tradição” e a “identidade”, entre fluxos e constantes mobilizações, enquadramentos, lugares, relação como passado e em constante redefinição, se colocam como categorias que podem ser utilizadas como um trunfo de legitimidade para fins e meios específicos por “todos aqueles que a (s) enunciam e a (s) reproduzem no dia - a - dia como meio de afirmar sua diferença e, por isso mesmo, de assentar sua autoridade” (LENCLUD, 2013).

De fato, a “memória” (neste caso, não só a memória, mas também a tradição e a identidade se configuram da mesma forma) é um recurso do jogo que está em jogo também por ser organizada por pessoas ou personagem (POLLAK, 1992), sobretudo por porta-vozes e mediadores. Por este motivo, ela é seletiva e articulada, em relação aos momentos em que é expressa e produzida. “A memória é um fenômeno construído” (*idem*, 1992, p. 204).

Memórias e identidade podem ser perfeitamente negociadas, e não são fenômenos que devem ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo (...) são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos (POLLAK, 1992, p. 204-205).

Em especial, os oito perfis aqui analisados, trazem uma conexão com a produção de identificações objetivando a consolidação de uma “identidade regional” relacionada às suas concepções de “cultura” maranhense. Nesses jogos arbitrários de imposições de suas interpretações, elas mobilizam “memórias” e fluxos de “tradições”, como trunfo de reconhecimento, assim, embasam seus lugares como porta-vozes e mediadoras com relativo destaque no domínio cultural maranhense.

1.2 Mulheres da “cultura” e algumas questões de gênero.

Nesta dissertação, essas discussões são direcionadas a uma categoria específica de agentes. Portanto, a compreensão da posição de porta-voz da cultura e da produção de bens simbólicos, deve considerar outros aspectos relacionados aos condicionantes sociais associados aos “gêneros”.

As agentes que examinamos são produtoras de bens culturais dos respectivos meios de produção do domínio cultural no qual se inscrevem. Elas confirmaram suas posições e posicionamentos durante os desdobramentos de trajetórias marcadas por inscrições no passado e lugares direcionados de atuação.

Além disso, imersas em um universo mais amplo vinculado à “cultura”, as agentes se posicionam em seus eixos de atuação (música, patrimônio histórico, artes plásticas, cultura popular, artesanato e culinária) estabelecendo uma concorrência entre si, atuando sobre a mesma problemática legítima, a “cultura” do/no Maranhão, mas também com seus homólogos homens.

As condições de afirmação das agentes no domínio cultural são condicionadas por um espaço de possíveis voltados para a afirmação de mulheres no âmbito cultural, sugerindo uma divisão do trabalho social singular e atrelada às diferenças entre os sexos.

As distinções no *espaço social* não se baseiam somente na acumulação de capitais. Fugindo da distribuição igualitária dos recursos de luta, a relação de poder entre homens e mulheres abarca, também, condições provisórias e processuais, que nem sempre repousaram sobre critérios igualitários de apropriação.

Segundo Norbert Elias (2000), a balança do poder entre os sexos passa por reconfigurações de acordo com processos sócio-históricos. Aspectos como o controle da violência, dos impulsos, e condutas morais ligadas a relação entre os sexos, foram primordiais para possíveis movimentações nessa balança do poder. De forma instável, estabeleceu padrões de comportamento e uma distribuição dos espaços sociais de atuação, tendo como parâmetro as diferenças entre homens e mulheres.

É possível pensar na diferenciação das mulheres no espaço social em processos não lineares de produção da diferença, reconhecimento e estabelecimento das mesmas, por meio de instâncias que instituem e fundamentam essas distinções entre os sexos ou até mesmo pela incorporação de um *habitus* masculino/ feminino.

A diferença entre os sexos condensa, em suas reconfigurações organizacionais, aspectos relativos a processos sócio-históricos (a constituição de *habitus* e configurações de papéis), econômicos (no traçar das relações matrimoniais, acumulação e transferência de bens materiais para as mulheres), político (imposições oficializadas por instâncias que consagram papéis tidos como masculinos x femininos); e psicológicos (no controle das pulsões e na incorporação das diferenças) (ELIAS, 2000).

Em diferentes sociedades e com distintos recortes temporais, tais relações se estabelecem de forma específica, mas não deixam de se enquadrar em uma relação de poder que oportuniza a hierarquização do espaço social entre homens x mulheres, em circunstâncias voláteis que configuram uma interdependência entre estabelecidos x outsiders (ELIAS, 2000).

A relação prática entre homens e mulheres constitui-se socialmente por um sistema de oposições históricas capazes, mesmo de forma inconsciente, de nortear classificações, percepções e apropriações do mundo social, pautado em uma visão androcêntrica, que reitera e torna possível pensarmos em indícios da dominação masculina (BOURDIEU, 2016).

Como formas de classificação e de imposição arbitrárias, as diferenças entre os sexos se instauram nas condições objetivas de existência, nos corpos e nas estruturas mentais, ordenando pensamentos e práticas sociais, ao mesmo tempo em que (re) produzem um jogo de correspondências e homologias, oposições que parecem ser “naturais” da “ordem das coisas” (BOURDIEU, 2016).

Semelhantes na diferença, tais oposições são suficientemente concordes para se sustentarem mutuamente, no jogo e pelo jogo inesgotável de transferências práticas e metáforas; e também suficientemente divergentes para conferir, a cada uma, uma espécie de espessura semântica, nascida da sobre determinação pelas harmonias, conotações e correspondências. (BOURDIEU, 2016, p. 20)

Incorporações que, inscritas nos corpos, fortalecidas pelas concepções de diferenças biológicas, se instauram em “*habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento, de pensamento e de ação” (BOURDIEU, 2016, p. 21).

Na composição de um corpo social sexualizado, construído socialmente, as diferenças se instauram na *hexis* corporal que, como já apontava Norbert Elias (2002), se reflete em padrões de etiquetas e costumes, ratificando a divisão entre papéis de homens e de mulheres, aplicando ao próprio corpo “princípios de uma divisão mítica do mundo social, enraizadas na relação arbitrária da relação de dominação dos homens sobre as mulheres” (BOURDIEU, 2016, p. 24).

Há, portanto, a produção de uma cosmovisão em torno das diferenças entre os sexos que, pela mesma lógica de classificação do mundo social, sugere a divisão das tarefas que devem ser exercidas por cada um e como são percebidas. Assim, podemos verificar a existência de uma lógica de distribuição do trabalho social, pautada pela divisão sexual do trabalho, que norteia também a ocupação de espaços para homens e mulheres, além de indicar todo um conjunto de habilidades incorporadas associadas ao feminino e ao masculino.

A ordem social funciona como uma imensa máquina de dominação simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão sexual do trabalho distribuição bastante escrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no próprio lar, entre a parte masculina, como o salão, e a parte feminina, como o estábulo, a água e os vegetais, é a estrutura do tempo, as atividades do dia, o ano agrário, ou o ciclo da vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, feminino. (BOURDIEU, 2016, p. 24)

Relacionalmente as diferenças entre homens e mulheres vão sendo estabelecidas, se inscrevendo na objetividade dos corpos, promovendo divisões objetivas e também se instalando na subjetividade. Os esquemas

cognitivos refletem a consonância entre a percepção dessa ordem e as categorias de classificação, forjadas de forma complementar.

Dadas às *representações* instauradas em condições duradouras no corpo e no pensamento, nos dois sexos diferenciados como gêneros opostos, envolvidos numa ordem simbólica de dominação, o efeito simbólico é forte e silenciador, já que as dominadas (mulheres) operam sob as mesmas lógicas de percepção e pensamento, que garantem aos dominantes (homens) perpetuarem o seu poder. Os atos femininos “de conhecimento são, exatamente por isso, atos de reconhecimento prático, de adesão *dóxica*, crença que não tem que se pensar e se afirmar como tal e que “faz”, de certo modo, a violência simbólica que ela sofre” (BOURDIEU, 2016, p. 54).

Nos pequenos atos, sobretudo os mais sutis, ligados aos constrangimentos às emoções corporais, os posicionamentos de quem ocupa a posição dominada confirmam, mesmo que involuntariamente, as *fronteiras mágicas* estabelecidas como efeito da dominação simbólica entre o masculino e o feminino. O controle dos impulsos sexuais e a modelagem das condutas morais em relação a homens e mulheres são critérios para estabelecer diferenças, que acentuam a dimensão simbólica desses efeitos da eficácia das classificações (ELIAS, 2002; BOURDIEU, 2016).

No mercado de bens simbólicos as diferenças se repercutem. As mulheres são demarcadas por condições de inferioridade, embora garantam aos homens, por *estratégia matrimonial*, prestígio, honra e reprodução do capital social. Elas assumem uma condição de subordinação simbólica. Entretanto, estas condições não são a-históricas, imutáveis, embora tenham seus próprios mecanismos de reprodução (BOURDIEU, 2016).

O esforço, no entanto, concerne na compreensão das lógicas de dominação, a condição feminina e a existência dos mecanismos simbólicos, como o atenuante maior para a produção e reprodução das condições favoráveis à dominação. De algum modo, seja tratando das relações entre sexos no Antigo Regime Romano (ELIAS, 2000) ou pelos rastros das formas elementares de classificação em Cabília (BOURDIEU, 2016), coerentemente, percebe-se nesses autores a lógica auto justificável que confere, mesmo que de forma relacional, prestígio e honra ao masculino.

Nesse sentido, as estruturas da *dominação masculina* não podem ser desconsideradas dos jogos sociais sobre as distinções e classificações do mundo social, já que imersos nessa lógica. Os agentes, sejam eles homens ou mulheres, operam sob os mesmos sentidos de ordenação e divisão do trabalho sexual, pautados em “mecanismos *históricos* responsáveis pela *des-historização* e pela *eternização* dessas estruturas dos seus princípios de divisões correspondentes” (BOURDIEU, 2016, p. 8).

Considerando que nos reportamos a mulheres atuantes no domínio cultural maranhense, relacioná-las com o universo mais amplo, que inclui seus homólogos homens, é indispensável. Embora elas tenham destaque, inclusive que sejam, ao que nos parece, quantitativamente dominantes, a relação em torno da economia dos bens simbólicos, assim como a relação entre homens e mulheres de forma geral, nem sempre beiram a igualdade. Todo o processo de incorporação e inculcação do que inclui “ser mulher” limita e condiciona as possibilidades de ações e reconhecimentos ligadas ao feminino, entre elas a exclusão efetiva das mulheres aos espaços públicos de atuação.

Sendo assim, com alguns limites, abarcamos as discussões de gênero nesse universo específico. Contudo, consideramos que as questões atuais sobre o assunto não se limitam à binaridade entre homem e mulher. Há uma ampla problemática sobre “questões de gênero”, inclusive tomando-a como categoria de análise. Nesse sentido, consideramos que as discussões de Joan Scott (1990) sobre gênero dialogam com as perspectivas abordadas aqui (ELIAS, 1990; BOURDIEU, 2016), pois, a autora busca, sobretudo, compreender “gênero como um sistema de relações e construções sociais” (SCOTT, 1990).

Scott (1990) chama atenção para a necessidade de se compreender “gênero” como uma categoria de análise, o que reflete num trabalho de construção social em torno dos papéis a serem desenvolvidos por “homens” ou por “mulheres”. Essas convenções (arbitrárias), por sua vez, condicionam toda uma distribuição de poder desigual entre os sexos.

A autora ressalta ainda a importância de se compreender os processos de esquecimento e sublimação da presença feminina nos contextos históricos. Entretanto, ela deixa claro, que essa é apenas uma dimensão necessária. Para além, precisamos entender como esse “esquecimento” se

reproduz e quais são as condições de produção de conhecimento sobre ele (SCOTT, 1990).

Para Joan Scott (1990) mais proveitoso do que a diferença binária “macho” x “fêmea”, é seguir uma perspectiva da diferença múltipla, isto é, de uma multiplicidade de indicadores (origem de classe, raça/etnia, geração, comportamento, caráter, desejo, subjetividade, sexualidade, experiência histórica, etc.), que definem a diversidade de concepções e práticas em torno das categorias de “mulheres” e “homens”.

Nesse sentido a autora aponta para três elementos que estão implicados na ideia de gênero: os símbolos de múltiplas representações; conceitos normativos que contêm o significado e suas possibilidades; e a noções fixas encontradas na binaridade. Tais aspectos são reforçados num uso político, como por exemplo, nas instituições e organizações sociais. Entretanto, essa realidade não é considerada imóvel, podendo ter novos sentidos e direções no curso da história (SCOTT, 2002).

Desde modo, vale destacar também outros trabalhos que se propõem a pensar nessa diferenciação entre dos sexos e seus reflexos na configuração do espaço social, apontando, por exemplo, como essa dominação culmina, na maioria das vezes, em um pequeno percentual de participação das mulheres em determinados espaços público, sobretudo, nos domínios políticos e culturais.

Tomando essas questões como norte, Reis (2014b) destaca os perfis políticos e as inserções culturais de mulheres parlamentares. Nessa pesquisa, as mulheres representam apenas 2% em um universo com 299 agentes parlamentares. Embora o número de mulheres possa ser considerado insignificante diante do total de casos analisados, elas detêm certo privilégio e destaque pela participação política e por ocupar posições de relativo destaque em relação aos outros agentes homens inseridos nesse domínio. Desta forma, elas se inserem, segundo a autora, num critério de tripla raridade, pois “se distinguem das outras mulheres por estarem em espaços políticos, dos outros políticos por serem mulheres, e da maioria de homens e mulheres por ocuparem altos cargos da hierarquia política” (*idem*, p. 236).

Ainda sobre as inserções de mulheres no domínio político, a autora, Irllys Barreira (1998), em um estudo comparativo sobre as candidaturas

femininas à Prefeitura de Fortaleza e Natal no ano de 1996, destaca a associação destas candidatas analisadas por ela a imagens de candidatos, indicando a participação e reconhecimento delas embasadas na presença masculina de seus vices.

As candidatas não só contavam com apoio de políticos homens como vice, como também se vinculavam às características atribuídas ao “papel masculino” que eram atribuídos a eles para galgar a aceitação dos seus eleitores. Assim, davam ênfase a um jogo de atribuições simbólicas, evidenciadas nos materiais produzidos para as campanhas políticas, que seguiam mais ou menos nessa direção: as mulheres (candidatas) representariam a organização, a delicadeza, honestidade e destreza em lidar com o serviço público; aos homens (vices) caberia o vigor, a excelência, a tradição política e a seriedade e etc.

Desta forma, a produção das imagens das mulheres candidatas não era contrária a um esquema de papéis atribuídos as mulheres (como administradora do lar, amável, com seriedade), embora estivessem galgando a ocupação de cargos políticos eletivos: justamente por conta da reprodução desses critérios de dominação masculina, necessitariam de um apoio na destreza, fugacidade e vigor, atribuições que estariam destinadas ao “papel masculino”.

Refletindo sobre as implicações das relações de gênero no domínio cultural, Ana Paula Simioni (2008) enfatizou os entraves que embasaram a participação das mulheres na Escola de Belas Artes. A autora enfatiza que o direito à participação das mulheres foi uma árdua jornada por igualdade, diante da “vala de esquecimento coletivo” (*idem*, p. 23). Afirma que estas por vezes precisavam de permissão de seus maridos e de acompanhamento dos mesmos para desenvolverem certas técnicas em evidência no período (como a utilização de modelos vivos em quadros que retratavam nudez), e que somente algumas conseguiam esse “privilegio” por que seus maridos também eram artistas. Nesse sentido, Simioni (2009) chama atenção que “exclusões” e “interdições” são aspectos recorrente na atuação das mulheres e, por este motivo, é pertinente investigar o “espaço dos possíveis” (no sentido dado por Bourdieu) para entender as condições e condicionantes que funcionam no

destaque que algumas delas adquirem, em dinâmicas mais ou menos favoráveis, geralmente raras.

Relativamente ligado ao nosso universo de análise, Silva (2009) contribui com a discussão acerca da participação de mulheres na Academia Maranhense de Letras. O autor destaca que, além do baixo número de mulheres na AML, elas ainda precisam lidar com uma diversidade de atribuições destinadas à “mulher” e com um conjunto de normas que foram produzidas por “homens”, que dispunham de reconhecimento e que representam a maior parte dos integrantes da AML.

Além disso, o autor aponta que embora elas demarquem presença nesse domínio cultural maranhense, há uma evidência de discursos que “classificavam as mulheres como intelectualmente inferiores aos homens, que contribuiu, imensamente, na demarcação da literatura como um espaço não permitido às mulheres” (SILVA, 2009, p. 99).

Os trabalhos aqui citados, de forma geral, acabam por destacar, por um lado, a presença de mulheres (mesmo em número menor) em espaços que em outrora eram destinados somente aos homens e, por outro, informam algumas limitações nas possibilidades de atuação nos domínios culturais e políticos relacionados às suas condições como mulheres.

As oito agentes que investigamos, no decorrer de seus itinerários, explicitam, mesmo que de forma inconsciente, limitações que convergem com certas exigências e atribuições definidas socialmente, em torno das suas condições de mulheres.

Em alguns casos, a relação desigual de poder entre homens e mulheres pode ser mais notada por conta dos vínculos matrimoniais que elas exercem, em outras, os reflexos da reprodução da dominação masculina podem ser percebidos em seus discursos ou até mesmo nas suas produções literárias (em especial no caso da Lenita Estrela de Sá). Porém, de algum modo, as questões de “gênero” perpassam todas as trajetórias quando pensamos que essas agentes acumulam trânsitos entre os domínios culturais e políticos, e que estes são demarcados por uma maior presença masculina, que, conseqüentemente, reflete na maior ocupação de cargos por homens.

Nota-se, portanto, que os aspectos citados acima não as impediram de garantirem notoriedade relativa, sobretudo na ocupação de cargos públicos

administrativos vinculados à “cultura” e como produtoras de bens simbólicos. Porém, por considerarmos instável a *balança do poder entre os sexos* (ELIAS, 2002), o nosso interesse é compreendermos quais são os critérios de seleção e de afirmação de mulheres nos domínios culturais no Maranhão. Considerando, também, as nuances da incorporação e repercussão de aspectos que, de algum modo, reproduzem a dominação masculina, por meio dos posicionamentos dessas mulheres como formuladoras de interpretações sobre a “cultura” no/do Maranhão.

2 A “HISTÓRIA” COMO PRINCÍPIO DE CONSTRUÇÃO DA “CULTURA MARANHENSE”

O presente capítulo se propõe a discutir os percursos e os perfis de quatro das oito agentes que serão analisadas nessa dissertação: Kátia dos Santos Bogéa (patrimônio), Arlete Nogueira Machado (literatura), Lenita Estrela de Sá (artes cênicas) e Rosilan Garrido (artes plásticas).

A divisão permite considerarmos as similaridades de perfis dessas agentes, que convergem junto às suas “concepções de cultura”, sobretudo, no que se refere à tendência em fundamentar seus posicionamentos em princípios de conservação, preservação e manutenção de uma “história no/do Maranhão”.

Para tanto, inicialmente é preciso considerar a “história” “como tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos outros”, funcionando como um elemento constitutivo de uma “memória coletiva” (HALBWACHS, 2004, p. 64).

Nesse aspecto, o maior ou menor reconhecimento dessas agentes como “porta-vozes da cultura maranhense” está amparado em princípios de legitimação que colocam em pauta a mobilização de “conjunto de símbolos, imagens, e versões sobre os desdobramentos históricos e as características do “povo maranhense” e do “Maranhão”” (REIS, 2010, p. 519).

Os elementos históricos exaltados por cada agente em seus eixos específicos de atuação expõem, de alguma forma, a necessidade da circunscrição de uma “identidade regional” baseada em “heranças europeias”, que precisam ser consideradas, conservadas e mantidas. Esse aspecto é comum nos discursos sobre a origem do Maranhã e da sua “cultura” (no sentido amplo do termo). Porém, levando em conta o tipo de produção cultural ao qual se dedicam, podemos localizá-la no “polo erudito” de produção de “cultura maranhense”. Esse no qual as mulheres são mais raras e, portanto, sua posição pode ser considerada dominada em relação aos homens, porém dominante em relação às demais.

De forma geral, as agentes apresentam um perfil mais “especializado”, com maior investimento em títulos escolares, o que se

relaciona proporcionalmente com as suas inserções em instâncias culturais e ocupação de cargos administrativos com relativo destaque. Para uma melhor análise, algumas regularidades e discrepâncias que alicerçam os posicionamentos tomados por estas agentes em relação à “cultura no/do Maranhão” precisam ser consideradas. O quadro abaixo apresenta uma síntese dos seus perfis e itinerários sociais:

INDICADORES (ORIGEM SOCIAL/TÍTULOS ESCOLARES/ INSERÇÕES POLÍTICAS E CULTURAIS)	ARLETE MACHADO	KÁTIA BOGÉA	ROSILAN GARRIDO	LENITA DE SÁ
DATA DE NASCIMENTO	05.07.1936	12.06.1961	18.01.1950	15.12.1961
LOCAL	CANTANHENDE - MA	LAGARTO-SERGIPE	SÃO LUIS - MA	SÃO LUÍS - MA
PROFISSÃO DO PAI	RAIMUNDO NOGUEIRA DA CRUZ – FERRÓVIÁRIO	?	FUNCIONÁRIO PÚBLICO FEDERAL	CECILIO DE SÁ; TEATROLOGO
ESTADO CIVIL	CASADA NAURO MACHADO	CASADA	CASADA RAIMUNDO GARRIDO	SOLTEIRA
PROFISSÃO DO MARIDO	POETA	?	ENGENHEIRO	-
FILHO (?)	FEDERICO DA CRUZ MACHADO	DOIS FILHOS (?)	FABIANO GARRIDO E ALESSANDRO GARRIDO	-
INSERÇÕES CULTURAIS DE PARENTES	NAURO MACHADO E FREDERICO MACHADO	?	NÃO HÁ REGISTROS	O PAI FOI CRIADOR DO TEATRO AMADOR DO MARANHÃO
ESCOLARIZAÇÃO	SUPERIOR	SUPERIOR	SUPERIOR	SUPERIOR
CURSO SUPERIOR	FILOSOFIA (UFMA)	HISTÓRIA (UFMA)	DESENHO E ARTES PLÁSTICAS(UFMA)	LETRAS (UFMA) DIREITO (FACULDADE SÃO LUIS)
PÓS-GRADUÇÃO INSTITUIÇÃO	MESTRADO EM FILOSOFIA CONTEMPORÂNEA – (PUC/RJ)	HISTORIOGRAFIA REGIONAL E NACIONAL- (USP)	ESPC. EM METODOLOGIA DA PESQUISA; MESTRE EM ARTES PLÁSTICAS (USP) DOUTORANDA EM ARQUITETURA (FA.U LISBOA)	LINGUÍSTICA APLICADA AO ENSINO DE LÍNGUA MATERNA E ESTRANGEIRA
CARGO ELETIVO	NÃO OCUPOU	NÃO OCUPOU	NÃO OCUPOU	NÃO OCUPOU
OCUPAÇÃO DE CARGOS ADMINISTRATIVOS / ATUAÇÃO EM INSTÂNCIAS CULTURAIS	FOI SECRETÁRIA DE CULTURA DO ESTADO; DIRIGIU O TEATRO ATHUR AZEVEDO; DIRIGIU O DEPARTAMENTO DE ASSUNTOS CULTURAIS DA FUNDAÇÃO CULTURAL DO MARANHÃO E É APOSENTADA COMO DOCENTE DA UFMA	INICIOU SUA CARREIRA NO IPHAN- MA EM 1979, ASSUMINDO A SUPERENDENTE DO ÓRGÃO NO PERÍODO DE 2003 A 2015. HOJE SUPERINTENDENTE DO IPHAN NACIONAL ASSUMIU EM 2016	MOVIMENTOS MULTIDISCIPLINARES; GALERIA “COLETIVAS DE MAIO” (1991- 1996) DOCENTE DA UEMA VINCULADA AO DEPARTAMENTO DE AQUITETURA E URBANISMO	SINDICATO BRASILEIRO DE AUTORES TEATRAIS (SBAT); SINDICATOS DE ESCRITORES DO RIO DE JANEIRO / SERJ E NA UNIÃO BRASILEIRA DE ESCRITORES (UBE).

Três dessas agentes nasceram no Maranhão e apenas Kátia Bógea nasceu em Lagarto, Sergipe. Com exceção de Lenita Estrela de Sá, três delas apresentam uma origem familiar de classe média. Nota-se entre elas um forte investimento em títulos escolares. Todas possuem curso superior e se formaram na Universidade Federal do Maranhão, com ênfase na área de humanas (história, filosofia, artes plásticas, direito e letras).

Das quatro, somente Lenita Estrela de Sá não investiu em outras titulações acadêmicas além da especialização. As demais foram para fora do estado e/ou do Brasil (São Paulo, Rio de Janeiro e Portugal), investindo em mestrado e doutorado.

A inserção de familiares no domínio cultural é um elemento recorrente para duas das agentes: Arlete Nogueira Machado e Lenita Estrela de Sá.

Rosilan Garrido e Kátia Bogéa parecem ter um perfil mais “profissionalizado”. No caso da primeira, não há envolvimento de familiares com a “cultura maranhense” e, no segundo caso, não foram encontrados registros nesse sentido. Em relação às demais agentes, além da inserção e atuação de familiares no domínio cultural maranhense, há um forte investimento em redes de relações de amizades.

Embora os perfis apresentem algumas diferenciações, todas concentram atuações em instâncias vinculadas ao domínio cultural maranhense ou parecem se responsabilizar em produzir bens culturais.

Arlete Nogueira da Cruz e Kátia Bogéa ocupam/ocuparam cargo de relativo destaque: a primeira foi secretária da Cultura do Estado do Maranhão (1966) e a segunda atuou durante 34 anos na Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico/MA.

Rosilan Garrido e Lenita Estrela de Sá não ocuparam cargos administrativos relativos à “cultura maranhense”. A primeira é professora da Universidade Estadual do Maranhão e organiza exposições de artes e eventos artísticos. Já a segunda, dedica-se à escrita literária de peças teatrais e, além disso, atua como funcionária pública do Tribunal Regional Eleitoral.

Passemos agora à análise específica de cada perfil, com vistas a uma melhor compreensão das categorias mobilizadas pelas agentes (como “memória”, “preservação” e, sobretudo, “história”) e aos recursos particulares

que servem ao reconhecimento destas enquanto “porta-vozes da cultura”. Em resumo: busca-se “refletir sobre as bases de interpretações oferecidas e as bases sociais dessas intérpretes” (REIS, 2010, p. 519).

2.1 Em nome do “patrimônio”: Kátia dos Santos Bogéa

Kátia Bogéa permaneceu por 34 anos como funcionária do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico do Maranhão – IPHAN/MA, e ao se aposentar, em 2015, retornou ao órgão, na presidência nacional. Iniciando a sua atuação na Superintendência Regional, ainda recém-criada (1976), teve envolvimento direto com os projetos “PAC Cidades Históricas” e o reconhecimento de Tambor de Crioula e do Bumba-meu-boi como patrimônio imaterial.

No decorrer de uma trajetória, marcada por um princípio de “profissionalismo” (sendo uma “profissional de carreira”), a agente pautou o seu reconhecimento através da sua forte atuação no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, onde ancora sua fala, concepções e ações acerca da “cultura maranhense”, sobre os critérios legítimos, oficializados pela instituição.

O IPHAN fora criado em 1937, ainda durante a presidência de Getúlio Vargas, com o objetivo de “proteger e promover os bens culturais do País, assegurando sua permanência e usufruto para as gerações presentes e futuras” (<http://portal.iphan.gov>). Desde então está respaldado por leis garantidas pela Constituição Brasileira, que não só orientariam a atuação do Instituto como também definem, delimitam e organizam o que deve ser considerado como “cultura” e “bens culturais”: “patrimônio material” ou “imaterial”.

A Constituição Brasileira de 1988, em seu artigo 216, define o patrimônio cultural como formas de expressão, modos de criar, fazer e viver. Também são assim reconhecidas as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; e, ainda, os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. Nos artigos 215 e 216, a Constituição reconhece a existência de bens culturais de natureza material e imaterial, além de estabelecer as formas de preservação desse patrimônio: o registro, o inventário e o tombamento. (Página Oficial do IPHAN, disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/872>)

Dividindo-se em Superintendências regionais, o Instituto conta com 27 Superintendências, entre elas, a do Maranhão, localizada em São Luís. Esta foi fundada em 1976 e, por um tempo, foi a 3ª Diretoria Regional, sendo responsável também pelos estados do Piauí e Ceará. Em 1990, passou a ser a 3ª Coordenação Regional, respondendo, a partir daí, somente pelo Estado do Maranhão.

No Maranhão, a ênfase do Instituto é declaradamente dada às “heranças da cultura portuguesa”, presente nos azulejos e casarões do século XVIII, da capital e de Alcântara: um conjunto arquitetônico e arqueológico. Além disso, ainda no estado do Maranhão, são resguardados sítios arqueológicos da Chapada das Mesas e da baixada maranhense, sob a classificação de “patrimônio material”. Como “patrimônio imaterial” consta o tambor de crioula e o bumba-meu-boi, tidos como “manifestações que simbolizam as raízes culturais do Maranhão” (<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/872>).

Nesse sentido, o IPHAN representa, então, sob as lógicas de construção e manutenção de bens simbólicos, a interlocução entre três eixos dinâmicos: “o regional”, o “nacional” e o “internacional”. Um processo que reside na construção de uma memória coletiva (POLLAK, 1992), pautada por um “resgate do passado”, e que se efetiva na preocupação com a “conservação”.

O Iphan também responde pela conservação, salvaguarda e monitoramento dos bens culturais brasileiros inscritos na Lista do Patrimônio Mundial e na Lista o Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, conforme convenções da UNESCO, respectivamente, a Convenção do Patrimônio Mundial de 1972 e a Convenção do Patrimônio Cultural Imaterial de 2003. (Página Oficial do IPHAN, disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/872>)

Alves (2010) chama atenção para o trânsito simbólico e discursivo estabelecido por essas instituições, através do caso exemplar da UNESCO, como uma articuladora de uma teia de organizações, com as quais mantém relação. Os discursos estabelecidos pela UNESCO, na segunda metade do

século XX, traziam com vigor a proposta de enaltecimento e preservação da “cultura”, atrelado a uma concepção de “desenvolvimento” que, por sua vez, estava relacionada à valorização da “diversidade cultural”. Isso colaborou, segundo o autor, para a constituição de um mercado e industrialização simbólico-cultural a partir de políticas culturais públicas, especialmente, sob a rubrica de “patrimônio imaterial” da humanidade.

Essa coordenação permitiu à UNESCO, entre outros aspectos, criar os principais instrumentos jurídicos transnacionais responsáveis pelo disciplinamento e o tratamento jurídico-político de temas e questões envolvendo a cultura popular e/ou tradicional, o patrimônio cultural imaterial e as novas relações entre cultura e “desenvolvimento” (ALVES, 2010, p. 539).

Segundo o pesquisador, “os apelos à diversidade e à promoção das identidades locais foram potencializados em territórios como a América Latina, contextualmente marcados por uma grande heterogeneidade de línguas, crenças, costumes e tradições” (ALVES, 2010, p. 542). No Brasil, o incentivo e a validação do discurso da UNESCO foram bastante eficazes, e o país se destacou pela ação do Ministério da Cultura, principalmente pelas políticas públicas de “valorização do local” e das “identidades regionais” (*idem*, 2010).

Pode-se indicar que Kátia Bogéa é uma operadora de discursos e empreendimentos inseridos nesses processos de valorização. Ela procura apresentar seu trabalho como parte de um projeto mais amplo conduzido por um “corpo especializado”. Ou seja, ela se situa como parte de um conjunto de agentes dotados de saberes, que os habilitam a operarem sobre os mesmos princípios de classificação do mundo social: profissionais formados com uma educação patrimonialista, que investem em formação técnica até mestrado profissional na área de Patrimônio.

Compreender o papel exercido pelo IPHAN, suas políticas e pretensões, é uma parte indispensável para a apreensão não só da trajetória, mas também das tomadas de posição da agente em questão, tendo em vista o seu investimento como profissional de “carreira” do instituto, ocupante dos dois cargos de maior importância no organograma institucional: a superintendência regional e, em seguida, do posto de presidência nacional, da instituição, em 2016.

Para além da identificação de tal agente como intérprete mais ou menos autorizada a falar em nome dessa instituição e a se inserir em domínios de relações de poder competitivas e conflituosas, há que se considerar que as suas tomadas de posições também refletem processos de inculcação de dispositivos de controle internos à instituição, que exercem, assim, peso relativo sobre a carreira dessa agente (GRILL, 2012).

Como indica Grill (2012, p. 306), ao pontuarmos esses diferentes mecanismos de objetivação ou de institucionalização, devemos considerar as dimensões de uma sociologia disposicional, na qual as instituições não podem ser entendidas sem concebermos os “efeitos interdependentes das propriedades dos protagonistas, das instituições e das situações”.

No entanto, a dificuldade de encontrarmos dados biográficos da agente, sobretudo, relativos às suas origens sociais, deixa essa lacuna que nos remete a uma situação, não necessariamente desejada, de apagamento das suas individualidades em nome da instituição da qual ela faz parte (BOURDIEU, 2004). Nesse caso, somente podemos tomar a exaltação da atuação do IPHAN e da condição de porta-voz do patrimônio, segundo a posse de certos recursos, como elementos predominantes da “imagem eu” divulgada pela agente e reconhecida por seus interlocutores (ELIAS 1994; PIZZORNO, 1988). Consideramos o papel instituído por aquela que tem a fala autorizada e confirmada pelo crédito e investimento naquilo que a institui como força representativa (BOURDIEU, 1996), sem termos condições de examinar suas disposições originais para ingressar nesses domínios.

Ao contrário de Luís Phelipe de Carvalho Castro Andrés (consultor que falou em nome do “patrimônio” no Perfil Cultural e Artístico e também ocupou o cargo de Superintendente do IPHAN), Kátia Bogéa não apresenta, durante a sua trajetória, um investimento permanente em rede relações que gerassem vínculos duradouros na cidade de São Luís. Já o seu homólogo, Luís Phelipe de Carvalho Castro Andrés, acabou por estabelecer fortes laços de amizade, e também familiares, com pessoas com certa influência nos domínios políticos e culturais em São Luís:

Em 2003 ingressou na Academia Maranhense de Letras. Sua ex-mulher é museóloga e curadora de bens culturais do Palácio dos Leões (sede do Governo do Estado do Maranhão) e sua atual esposa

(ex-mulher do irmão de José Sarney) é filha do primeiro cardiologista do Maranhão, que ocupou os cargos como secretário estadual de Saúde do Governo José Sarney, na década de 1960, e de vice-governador do estado na gestão Nunes Freire, nos anos de 1970, bem como administrou, por quase 50 anos, a Santa Casa de Misericórdia do Maranhão (REIS, 2014a, p. 194).

Diferenciando-se do homólogo em questão e enfatizando a sua “carreira” através da exaltação de um perfil mais profissional, burocrático e impessoal, a agente define, mesmo que de forma não totalmente consciente, a “identidade cultural” e a ideia de “nação”, consequentemente, atribuindo-lhes valor e sentido. Garantindo, por esse intermédio, a sua própria importância e funções para a “sociedade”. Bogéa admite tudo isso como um trabalho de seleção de “memórias”, vinculado à “missão” institucional e jurídica, socialmente reconhecida, de estabelecer o “patrimônio” como “um ato político”, que, além de proteger a “memória” a ele atribuída, também compatibiliza questões de “preservação” e de “desenvolvimento”:

A sociedade brasileira entendeu que era importante pra ela ter sua identidade cultural. O Brasil é um continente, é um país continente, e ele tem uma coisa extraordinária à formação étnica, diversas etnias, e isso deu essa identidade étnica incrível, que difere o Brasil dos outros países. Pra nós, a sociedade entendeu que é importante à preservação dessa identidade e dessa diversidade e isso é feito através do patrimônio. O patrimônio é um ato político porque é uma escolha, a gente trabalha com memória. Você pode lembrar tudo? Você deve lembrar tudo? Não. Você faz escolhas. Daquilo que é importante, daquilo que tem um significado e precisa ser protegido, né (...) ser preservado. Então, a nossa missão constitucional, legal é proteger essa memória. Se aquilo tem um instrumento jurídico, seja um tombamento “pro” patrimônio material ou um registro “pro” patrimônio imaterial, ou a chancela de uma paisagem cultural, o IPHAN tem uma legislação que tem que seguir. A sociedade entendeu que aquilo tem que ser protegido. O Ministério Público fiscaliza a nossa atuação pra que esse direito difuso que pertence a todos, essa memória, seja preservada. Então, não é dizer não, né? A gente trabalha com diretrizes, com normas, com legislação que precisam ser observadas. Orientamos tecnicamente a todas as intervenções, mas o que... “muita das vezes”, os projetos são projetos equivocados, são projetos de má qualidade, são projetos que não atendem nem ao interesse do desenvolvimento, nem ao interesse da preservação que podem, sim, se conciliar! Os países mais desenvolvidos já fazem isso com a maior tranquilidade. Veja, o Ministério mais importante da França é o Ministério do Turismo, o Ministério da Cultura, por quê? Porque isso é o que gera renda, desenvolvimento e agrega valor. A Espanha tá fazendo isso como ninguém, quer dizer (...) o Brasil só precisa caminhar muito, avançar muito pra compreender isso. (Entrevista concedida por Kátia Bogéa à

A “diversidade cultural”, como uma herança da formação do país, é colocada como critério de exaltação. Uma diferença positivada em relação aos outros países, através da “evocação” da existência de uma “riqueza cultural específica”, que precisa ser conservada.

A construção de uma “identidade cultural”, que foi negativada em outro momento justamente pela sua diversidade étnico-cultural, nesse contexto, passa a ser positivada, em um processo de busca por se estabelecer como uma “formação cultural legítima” em relação a um padrão de “cultura dominante”. Assim, torna-se um elemento acrescido ao jogo de reconhecimento e legitimação de ações de oficialização de “patrimnios” pautados nas distinções e reversões de estigmas (BOURDIEU, 2011).

Desse modo, a “memória” entra em pauta no discurso da agente como o principal elemento das suas ações e, por sua vez, das ações do IPHAN. A “memória” é resultante de um trabalho de seleção, esse que não é feito por todos, mas por aqueles, que pelo “saber técnico”, estariam gabaritados para, juntamente com um amparo “institucional”, fazerem “escolhas daquilo que deve ser lembrado”; enfim, de um processo contínuo de fabricação e enquadramento (POLLAK, 1989; 1992).

Outro aspecto que podemos sublinhar é a referência ao amparo técnico combinada com a menção ao Ministério da Cultura Francês. Lembramo-nos da discussão sobre a importação de modelos institucionais, ao mesmo tempo em que isso nos informa sobre os critérios de legitimação e valorização dos agentes que estão ou não nesse jogo.

Segundo Badie e Hermet (1993), existem processos de importação e apropriações de instituições dos centros ocidentais em dinâmicas históricas diversas que, pela dependência desses centros, acabam assumindo uma posição de “dinâmicas rfs”. Seus intelectuais, agentes políticos, uma multiplicidade de organizações, etc., investem nessas transações, e os produtos desses transplantes podem acabar gerando choques com os elementos “tradicionais”, cujos resultados podem ser desajustes consistentes

de lógicas e de práticas. Conforme Reis e Grill (2016, p. 31), retomando formulações de Bourdieu (2003):

As dinâmicas de exportação e importação são bem mais sutis, implicam em interesses de todos os tipos e lados, e produzem redefinições nas duas pontas. Mas elas têm efeitos de criação [híbrida] do lado importador que, por esse intermédio, pode acabar contribuindo para a violência material e simbólica da qual é vítima, tanto quanto para a reprodução da dominação exercida pelo centro, do qual é aliado.

Não por acaso, o Ministério de Assuntos Culturais Francês passou por uma reconfiguração justamente nas décadas de 1960 e 1970 (DUBOIS, 1999), o que tem relação e influência direta nos perfis dos agentes que passaram a ser valorizados nesse período. Os critérios casam com a valorização e destaque dos perfis de profissionais de carreira, que atuam cada vez mais embasados nos critérios politicamente estabelecidos pelo Ministério. Essas décadas, no Brasil, teriam marcado a entrada e atuação de Kátia Bogéa no IPHAN.

A administração cultural na França passou por um processo de institucionalização e, portanto, de readequação do quadro de agentes que acabaram por investir em um “ideal de abnegação da tecnocracia”. Embora se configurassem como tecnocratas, à medida que operavam cada vez mais a partir de lógicas administrativas, com o respaldo de uma alta profissionalização e passagem pelas altas escolas de administração do país (DUBOIS, 1999).

Imersos nas políticas administrativas, algumas ideias entraram nesse jogo e se agregaram à perspectiva da administração cultural, como a reivindicação do “humanismo”, “ideologias modernizantes” e “desenvolvimento”, compondo, assim, um jogo entre elites burocráticas e intelectuais (DUBOIS, 1999).

A referência ao Ministério da Cultura Francês, no que concerne às políticas de Planificação Cultural e à forte atuação dos intelectuais franceses, são aspectos importantes quando relacionados ao surgimento do Ministério da Cultura Brasileiro e das instituições como o IPHAN, pois convergem, sobretudo, quanto às intervenções de intelectuais, que assumem o papel de “maiores contribuintes” para o inventário dessa causa legítima.

Embora constituídos por dinâmicas distintas (França/Brasil), as referências e “causas” que embasavam o Ministério da Cultura Francesa na época têm ressonâncias no padrão de carreira que parece ser almejado por Kátia Bogéa, assim como nas suas concepções de administração patrimonial.

No ano de 2017, o IPHAN fez 80 anos de existência e, pela data comemorativa, a então presidente, Kátia Bogéa, foi convidada para dar uma entrevista ao jornal O Globo, onde respondeu algumas perguntas sobre o órgão e a suas atribuições:

O Globo - O Iphan acaba de completar 80 anos. A senhora acredita que a relação dos brasileiros com seu patrimônio mudou neste período? Muito. Hoje a população brasileira compreende o sentido de patrimônio. O Iphan foi criado em 1937 graças à ação de intelectuais como Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade. O Brasil tinha um patrimônio riquíssimo em perigo. Esses homens tiveram a grandeza de perceber a necessidade de se proteger o passado para ter o futuro. E deixaram um legado para as futuras gerações. Nós somos, hoje, a futura geração que recebeu esse legado. Nós, do presente, temos responsabilidade com os que ainda vão vir. A Constituição de 1988 diz que é dever de todos a proteção do patrimônio: União, estados, municípios e, principalmente, sociedade. Não existe preservação se a sociedade não estiver comprometida.

O Globo - são as principais demandas do Iphan hoje? O Iphan é o órgão responsável pela saída de obras de arte do país; participa do licenciamento ambiental de obras; cuida de 450 mil imóveis em 87 sítios urbanos tombados. Qualquer intervenção nesses imóveis, seja uma simples pintura, precisa ser autorizada pelo Iphan, que analisa o projeto e depois acompanha a execução. O Iphan tem a responsabilidade também do patrimônio imaterial, do patrimônio ferroviário. Só o ferroviário está distribuído por 1,2 mil municípios. Oferecemos um mestrado profissional porque o técnico que vai trabalhar com preservação precisa de uma capacitação específica. Temos uma escola de gestão e governo, em parceria com a Unesco, que é o Centro Lucio Costa. O órgão tem 27 superintendências, 26 escritórios técnicos, dois parques históricos naturais e cinco unidades especiais em todo o Brasil. O Sítio Roberto Burle Marx, aqui no Rio, guarda a maior coleção botânica da América Latina e é responsabilidade do Iphan. O Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular e o Paço Imperial também são do Iphan. Somos o órgão que cuida do patrimônio genético brasileiro, damos pareceres para laboratórios e indústria farmacêutica. E para cuidar de tudo isso, e é muita coisa, nós temos 696 funcionários. Nós não nos consideramos servidores públicos, somos ativistas. Nós lutamos por uma causa e a nossa causa é o patrimônio. Hoje, acho que o Iphan já é um patrimônio do Brasil.

Entrevista concedida ao jornal “O Globo”, em 2017, disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/os-governos-passam-iphan-fica-diz-presidente-do-orgao-que-faz-80-anos-20788629>.

Quando questionada sobre a relação dos brasileiros com o “patrimônio”, Kátia Bogéa aciona o “passado” e uma “necessidade de preservação” para que se tenha o “futuro”. Refere-se à história do IPHAN e às

ações dos intelectuais como o início de um “legado”, indicando a “preservação” do “patrimônio” como uma necessidade de unificação ou construção de uma identidade nacional. Posteriormente, a agente agrega a essa valorização da “preservação”, as demandas e os investimentos na educação profissional colocados como meta do IPHAN.

Agora, como presidente do IPHAN, a agente trabalha entre um resgate da “memória” da própria instituição e se apropria ainda mais das relações entre as instituições, colocando o instituto como um órgão central entre as demais instituições que estão ligadas à “cultura”.

A “causa” da “educação patrimonial” é acionada fortemente pela agente nos dois discursos. No primeiro, ainda como superintendente regional, ela aparece como uma pretensão, uma necessidade a ser atendida, e em um sentido mais geral, direcionado à educação para a “sociedade”. Nesse segundo momento, a “educação patrimonial” torna-se algo inerente ao “serviço público”, onde o órgão torna-se capaz de fornecer “especializações” àqueles que o compõem, e onde, segundo a agente, veem o seu trabalho como uma luta pela “causa do patrimônio”, tornando-se “ativistas”.

Kátia Bogéa acaba desempenhando dois papéis: atua como uma funcionária do IPHAN e, por isso, perpetua em seus discursos, as normas e os objetivos elencados pela instituição; ao mesmo tempo em que parece não se ver distante do papel de integrante de uma “sociedade”, operando como *mediadora* nessa dupla lógica de representação (VELHO e KUSCHNIR, 2001).

Quando atuava diretamente no Maranhão, “honra e prestígio” foram objetivados na concessão do título de cidadã ludovicense. Nesse caso, tornou-se um comprovante da condição de mediação exercida pela agente, tendo em vista que o meio para tal reconhecimento foi a articulação de interesses individuais e grupais como garantia de ascensão social e atendimento de necessidades (VELHO e KUSCHNIR, 2001).

Outros exemplos tratam da atuação de Kátia Bogéa em processos de habitação do Centro Histórico da Cidade (pelo PAC Cidades Históricas), e o empenho pelo reconhecimento de “manifestações populares” como Patrimônio Imaterial e manutenção do título de Patrimônio da Humanidade, entre outras atuações em projetos que transpunham os limites institucionais, através até mesmo de ideal de “educação patrimonial” ao “povo”, defendido pela agente.

Nesse sentido, o perfil de Kátia Bogéa se circunscreve em uma tendência à especialização, mas, ao politizar a questão e maximizar os trunfos decorrentes disso, coloca-se como uma mediadora política. Ela é tanto a “especialista em patrimônio”, ansiando a execução dos critérios institucionais ancorados por esse motivo em normas e objetivos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, como a porta-voz que se posiciona na mídia sobre a necessidade de “preservação”, da “memória”, no país, e da “educação” do “povo”.

Portanto, dois aspectos são importantes e pautam a compreensão desse caso: o primeiro se trata de perceber que a “instituição” em síntese se mantém e se vigora pelo trabalho de inculcação contínua das “normas” e certas práticas instituídas. Disto advém a eficácia dos discursos e posicionamentos da agente, que precisam ser compreendidos como resultantes desta lógica, posto que é justamente esse investimento incessante e contínuo que garante o seu *lugar* social. O segundo corresponde a multidimensionalidade de lógicas e multiplicidade de posições mobilizadas pela agente como credenciais de legitimidade válidas para o seu reconhecimento (GRILL e REIS, 2016).

Kátia Bogéa tratou por muitos anos, especificamente, da “certificação válida” do que é a “cultura maranhense”: desempenhando um papel ativo nas imposições e articulações sobre o “patrimônio material” e “imaterial” e, conseqüentemente, sobre a valorização e construção da “identidade regional”. Como *mediadora* e *intérprete* dos fluxos simbólicos e discursivos em pauta, resultantes de uma cadeia de instituições que asseguram seus posicionamentos legítimos sobre o que deve ser “preservado” das “heranças culturais”.

As outras agentes aqui analisadas pertencem a outros eixos de atuação, mas também compartilham da valorização do local e da identidade regional, atuando na construção do que é o “local” e o “regional”, os patrimônios que devem ser preservados, as memórias ou heranças que devem ser conservados, enfim; do trabalho de definição e disputa do *que é* a “cultura maranhense”.

2.2 “Entre escritos e memórias”: Arlete Nogueira Machado da Cruz

Descendente de Libanês, o avô de Arlete Nogueira Machado morava em Cantanhede, no interior do Maranhão, cidade onde ela nasceu. Arlete relata que teria “guardado na memória” este contato com o avô, que, segundo ela, foi, na sua infância, o responsável por contar histórias. Um contato literário que teria se estendido ao longo de sua vida.

Segundo a agente, a influência para a escrita seria uma “herança materna”. A mãe de Arlete Nogueira Machado era poetisa e escrevia com pseudônimo de Márcia Queiroz. Desta forma, as influências familiares teriam culminado para o desenvolvimento de um “gosto” pela leitura e escrita. Para, além disso, Arlete Nogueira aponta ainda, o convívio com a comunidade de Cantanhede onde cresceu, como um aspecto que favoreceu a sua “ludicidade”.

Era meu avô, um libanês adorável, contando-me as histórias das 1.001 noites; era minha mãe, lendo ou recitando para nós, seus filhos, trechos da Bíblia, que ela sabia de cor; era meu pai e os moradores do povoado que se reuniam na plataforma daquela estação de trem onde morávamos, que narravam os casos vividos por cada um, ou repetiam as histórias dos seus antepassados, das vinganças e das generosidades, das assombrações e das almas penadas... e eu ali grudada, ouvindo-os. (CRUZ, 2006, p. 293)

Morando em Cantanhede por toda a infância e um período da adolescência, parte da família de Arlete Nogueira Machado morava em São Luís, o que resultava em visitas contínuas à capital facilitadas pelo emprego do pai na estação ferroviária.

Morávamos em Cantanhede e minha avó materna, em São Luís. Vínhamos frequentemente visita-la, pois tínhamos a facilidade do transporte. Meu pai era ferroviário e davam-nos a regalia das passagens gratuitas nos trens. (CRUZ, 2006, p. 293)

A mãe da escritora, a senhora Enói Simão Nogueira da Cruz, nasceu em Cantanhede. Sua avó materna, Celina Rodrigues Simão, era de descendência portuguesa, e o pai, o senhor Paulo Antônio Simão, Libanês. Enói Nogueira, durante a infância, estudou em Cantanhede, mas concluiu sua

educação em São Luís, no Colégio Santa Teresa. A este fato, Arlete Nogueira pontua que foi “a escola que lhe alicerçou a cultura da sua mãe através do conhecimento da língua francesa e do latim e aprofundamento em história geral”. (CRUZ, 2006, pag. 79).

Enói Simão Nogueira da Cruz casou-se com Raimundo Nogueira da Cruz, descendente de portugueses e italianos, empregado na Estação Ferroviária São Luís – Teresina. O casal teve seis filhos, entre eles, Arlete Nogueira da Cruz, e em 1948, mudou-se para São Luís.

Essa memória é fortemente reconstruída por Arlete Nogueira da Cruz, em alguns de seus livros (Sal e Sol e Poemas), no intuito, também, de ressaltar a importância da mãe para a “cultura” e literatura maranhense. Durante boa parte da sua vida, Márcia Queiroz publicava em jornais de São Luís, desde a década de 1920.

A influência e reconhecimento de Enói Simão Nogueira da Cruz são ressaltados por Arlete Nogueira, sobretudo, em relação à notabilidade e importância com os demais escritores da época:

Jornalistas e intelectuais, como Tarquínio Lopes, Oliveira Roma, Mata Roma, Erasmo Dias, Vilela de Abreu, Amaral Raposo, Mário Meireles, Zuzu Nahuz, Neia Moreira, Lago Burnett, Clóvis Sena, Nascimento Moraes Filho, Bernardo Coelho de Almeida, Reginaldo Telles, Domingos Vieira Filho, Bandeira Tribuzi, José Chagas, Helena Barros (Hoje ele Heluy, pelo casamento) e tantos outros, tinham apreço e consideração pela cronista e poetisa, que ela soube conjugar, de forma singela, mas honesta e sensível durante décadas nos jornais de São Luís. (CRUZ, 2006, p. 81).

Essas relações teriam sido mantidas e cultivadas por Arlete Nogueira Machado no decorrer da sua vida e de sua produção literária, transitando sempre entre memórias da infância em Cantanhede, da juventude e da cidade de São Luís, num laço entre a constante influência da mãe e do avô materno, e, posteriormente, segundo a agente, se potencializa pelo estímulo do esposo, Nauro Machado.

Arlete Nogueira casou-se com Nauro Machado, (também) escritor, que se apresentava como autodidata. Ele foi membro da Academia Maranhense de Letras, condensou um considerável número de produções literárias e reconhecimento nacional das suas obras.

Nauro Diniz Machado nasceu em agosto de 1935. Filho de Maria de Lourdes Diniz Machado e Torquato Rodrigues Machado. Nauro Machado vem de uma família com um relativo envolvimento político: O tio, Lino Machado foi Deputado Federal do Maranhão, diretor e proprietário do Jornal “O combate”, depois de uns anos todos resolverem ir embora de São Luís para o Rio de Janeiro, após o falecimento do avô de Nauro Machado, então quem assumiu os “bens da família” foi Torquato Machado, o único que permaneceu em São Luís. Graduado em engenharia agrônoma, cuidou das terras da família e do jornal, e também foi deputado estadual do Maranhão. Faleceu em 1949. Com isso, a família de Nauro Machado entra em decadência, tendo inclusive que abandonar o sobrado que moravam. Como solução, a mãe de Nauro Machado, a senhora Maria de Lourdes, se candidata ao cargo de vereadora, e vence. “Foi talvez a terceira mulher a exercer cargo eletivo no Maranhão, e com certeza, a primeira mulher eleita vereadora de São Luís” (Arlete, 2006). Nauro Diniz Machado considerado autodidata, mas com muito conhecimento em artes e Filosofia. É tido como um dos maiores poetas maranhenses da contemporaneidade, com uma vasta produção literária produzida, sobretudo, na década de 1970, quando foi reconhecido pela Academia Brasileira de Letras. Ocupou vários cargos administrativos, entre eles no DETRAN e EMATER. Com o destaque de suas obras, recebeu diversas premiações: Prêmio Sousândrade (1958,1964); Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (1982), Prêmio da Academia Brasileira de Poesia (1999). Nauro Machado faleceu aos 80 anos em 2015.

O casal teve um filho, Frederico Machado da Cruz, com formação incompleta em Filosofia. Este se dedica a produções cinematográficas que, não por acaso, giram em torno das obras de seus pais. Além disso, Frederico administrou cinemas de São Luís (Cine Praia Grande e o Cine Lume).

A agente seguiu sua escolarização em São Luís, inicialmente no Colégio Rosa Castro e, depois, cursou o ensino científico no Liceu Maranhense, primeira escola pública do Maranhão, embora, também seja considerada uma escola de elite na década de 1940.

Arlete Nogueira Machado graduou-se em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão, além de ter feito Mestrado na Universidade Católica do Rio de Janeiro. Ingressou na carreira acadêmica e se aposentou como professora da Universidade Federal do Maranhão.

Em relação à escrita, Arlete publicou vários livros, e, após o falecimento do esposo, Nauro Machado, em 2015, tem se dedicado a reunir e publicar obras escritas por ele antes do seu falecimento. Em 2017, ela lançou um livro com poemas reunidos e alguns inéditos dedicados à mãe, ao avô e ao esposo, que selou também a pré-inauguração da casa onde o casal morava na Rua dos Prazeres, no centro de São Luís, que será um espaço cultural.

Arlete Nogueira conserva em várias passagens de seus escritos, relatos das idas aos lançamentos, reuniões entre amigos para discutir leituras ao som de músicas clássicas, como uma espécie de “ritual” a ser “seguido e

conservado”. O lançamento do seu último livro buscou seguir a “ritualística” defendida pela agente, na casa que pertenceu a ela e ao marido, e que tem como propósito se tornar um lugar de memória e de difusão da “cultura maranhense”.

A compreensão de Arlete Nogueira sobre escrever, estabelece relação direta com a “cultura erudita”. Para ela, ler, tomar conhecimento e consciência das coisas, adquirir uma visão de mundo, não é suficiente para se desvincular da “sabedoria popular”. A leitura do mundo, segundo ela, “é

Na noite de 28 de novembro de 2017, Arlete Nogueira Machado da Cruz, lançou o livro chamado: “A colheita”, em uma casa localizada na Rua dos Prazeres, no Centro do São Luís. A casa escolhida para o coquetel de lançamento foi onde a autora passou parte de sua vida ao lado do esposo, Nauro Machado, que não por acaso, essa data, marca seus dois anos de falecimento. Além do lançamento do livro, o evento tratou-se também da abertura do espaço que se tornará um espaço cultural. A noite foi organizada por Arlete Nogueira e o filho Federico Machado.

A divulgação do lançamento foi feita em jornais da capital e em mídias digitais, inclusive nas páginas eletrônicas da “Casa de Cultura Nauro Machado”. Somente alguns convidados receberam convites mais formais que foram enviados por Arlete Nogueira. A noite contou com uma sessão de autógrafos regados a música clássica. Entre os convidados, estavam membros da Academia Maranhense de Letras (Natalino Salgado, José Neres, Ceres Costa Fernandes, entre outros), a escritora Lenita Estrela de Sá (analisada aqui) também esteve presente, familiares (irmãs de Arlete Nogueira e netas), além atores que estão trabalhando no elenco de mais um filme dirigido por Federico Machado, baseado na obra do pai.

(Relatos sobre o lançamento do livro “A colheita”, no qual estive presente em 28 de Novembro de 2017).

limitada pelo grau de sensibilidade de cada um e pela desejada assimilação do mundo e a necessidade de interpretação da vida” (CRUZ, 2006). Somente a literatura traria um conhecimento “especial”, possibilidades de ampliação, de reflexão, de associação, de articulação entre linguagem, construção de significados e vocabulários:

(...) seríamos todos os leitores sem precisar de livros. É inclusive através da leitura que nasce e se desenvolve a famosa sabedoria popular. Essa leitura, no entanto, é limitada pelo grau de sensibilidade de cada um e pela privação imposta de um instrumental teórico, indispensável, restringindo a desejada assimilação do Mundo e a necessária interpretação da vida. O livro, mais precisamente, a literatura, provocando uma emoção de tipo especial e se realizando através de uma linguagem sedutora, amplia o vocabulário e, ao oferecer o sentido das palavras, desenvolve também o pensamento, permitindo uma associação de ideias e uma correspondência entre as coisas, tornando-se então no indispensável elemento para a configuração e o julgamento daquela primordial *leitura de mundo*. (CRUZ, 2006. P. 293-293)

Arlete ocupou diversos cargos vinculados à “cultura maranhense”, entre as idas e vindas ao Rio de Janeiro e à Belém (1962-1963), no período em que trabalhava na Petrobrás (1963-1971). O retorno para São Luís ocorreu em 1963, acompanhado dos pedidos de Luiz Rêgo³ para assumir o cargo de Secretária da Cultura do Maranhão.

Como primeira secretária de Cultura do Maranhão, Arlete Nogueira também dirigiu o Teatro Arthur Azevedo. Nas décadas de 1960 e 1970 os dois órgãos eram conjuntos. Sobre a sua participação nesses órgãos, ela faz questão de evidenciar a seu trabalho árduo, por manter firme a “cultura maranhense”, sobretudo, na organização de bibliotecas, e, na década de 1980, a inauguração da Casa de Cultura Josué Montello, com um grande acervo literário.

Nesse momento, Arlete Nogueira, em parceria com o governador da época, João Castelo, criou um grande centro de criação com ênfase nas artes plásticas e cênicas (...) “que ficou sendo chamado de Centro de Criatividade Odylo Costa Filho”. (CRUZ, 2006, p. 276)

³Foi professor efetivo da Universidade Federal do Maranhão, membro da Academia Maranhense de Letras, além disso, foi presidente da Secretaria de Educação e do Educador, na década de 70.

A agente se refere a essas tarefas como ponto relevante de sua participação na “cultura maranhense”, como um legado árduo de mobilização para a sua manutenção, sendo capaz de “gerir e fomentar bens ao povo”:

Esta é, pois, mais uma obra de restauração concluída, entre quase uma dezena de outras, que estive à frente do mais alto setor cultural de minha terra, cada obra depois de árdua e dolorosa obstinação no sentido de ver todas restauradas, recuperadas e equipadas para a sua festa de inauguração e prontas, sobretudo, para desencadear um serviço cultural a mais e a favor dos homens e mulheres de minha terra. São em decorrência, quinze órgãos que fazem parte hoje desta grande Secretaria (CRUZ, 2006, p. 278).

Nesse sentido, a mobilização de Arlete Nogueira como Secretária da Cultura foi ao encontro de suas bases de reconhecimento, tendo em vista o empenho em criar espaços de difusão da literatura, artes plásticas, música erudita (com a restauração do prédio da Escola de Música do Maranhão) e criação do Centro de Criatividade Odylo Costa Filho, que posteriormente esteve sob a direção do seu filho.

Como projeto de gestão, quando Secretária da Cultura, ela propôs a criação de acervos das manifestações culturais, manutenção da cultura pela “observação desse homem maranhense, que tem uma vasta herança cultural herdada” (CRUZ, 2006):

Desenvolver um *projeto de interiorização cultural* a partir do *mapeamento* da nossa cultura, levantamento que deixo pronto, disponho já de um banco de dados com 13 mil fichas sobre as mais variadas manifestações culturais da nossa gente, desejando que, a partir deste mapeamento, seja desencadeado o referido *projeto de interiorização*, observando a inclinação do homem maranhense no contexto geral de seu *habitat* e buscando desenvolver seu “modo de vida”, que não quer dizer o seu modo de viver passando fome, mas fazer evoluir aquele “modo de vida”(resultado de conquistas e aptidões) através de novas tecnologias – e, para tal, contar com as demais secretarias de Estado, cada uma no campo específico de sua pasta, através de convênios com a Secretaria da Cultura (carro-chefe disto que deseja ser uma política de governo), no sentido de melhor compreender e desenvolver o bem cultural herdado, seja ele no âmbito da arte, da culinária, da biodiversidade, da ecologia, da farmacopeia, do artesanato, da habitação, da linguagem, dos valores morais e espirituais como um todo, a fim de que possa o homem maranhense crescer em condições favoráveis à dignidade do ser humano, sem descartar as raízes que lhe dão arrimo e alegria, atento sempre às necessidades do mercado em volta e o aproveitamento das novas técnicas de desenvolvimento. Mudar essa vivência e

experiência, de uma hora para outra, seria alijá-lo e precipitar seu descaminho: seria desnortear-lo. (CRUZ, 2006, p. 280)

Nesse período, Arlete Nogueira expressa sua preocupação com a conservação de “memórias” e se posiciona por investimentos no avanço ou “desenvolvimento” cultural do estado, principalmente em relação à otimização e construção de políticas públicas de preservação e turismo, em especial por meio da contínua restauração e aproveitamento de prédios históricos.

Um aspecto importante na trajetória, produção e atuação administrativa de Arlete Nogueira Machado, é a ênfase dada pela agente ao estabelecimento de “memórias”. E, para isso, ela combina a ênfase das memórias familiares, como do avô e da mãe, com aspectos relevantes para a reconstituição da “história do Maranhão” e de afirmação de uma memória coletiva.

Alguns livros escritos por Arlete Nogueira trazem, para além de anseios literários, a pretensão de “documentar”, fornecer “memórias” destacando, pela escrita, pessoas que, segundo a autora, são importantes para a “história do Maranhão”. Como plano de fundo, os aspectos apontados situam e estruturam a sua trajetória em uma rede de relações sociais, que lhe garante reconhecimento como porta-voz da “cultura” maranhense.

Ao leitor,

Reúno aqui cinquenta e seis títulos já publicados, alguns agora revistas, entre artigos, crônicas, resenhas, abas e prefácios de livros, incluindo também um discurso, um relato e uma palestra.

Representam a seleção de uma atuação ou atividade que se fez por uma necessidade, em mim imperiosa, de documentar alguns fatos e de homenagear alguns nomes importantes para a história e cultura de minha terra.

Esclareço, prevendo críticas sobre a inclusão neste livro de certos textos, aparentemente discrepantes, no espaço cronológico que nele ocupam, que houve de minha parte um propósito deliberado de misturar verdadeiros relatórios sobre fatos culturais, dos quais fui testemunha ou responsável, com sinceros depoimentos sobre algumas das pessoas que considero companheiras nesta já longa e esplêndida aventura intelectual. O leitor certamente verá, como eu própria acabei observando, que algumas atuações ou episódios, aqui descritos, encontram-se repetidos em textos publicados em diferentes momentos, o que equivale dizer que foram, de certa forma, significativos para mim.

Com mais de cinquenta anos nesta atividade, que posso chamar de jornalística, deixei de lado, na seleção apresentada, muitas entrevistas que fiz com escritores amigos, bem como alguns artigos, inclusive de enfretamento quando tive de escrevê-los para que uma verdade, ou uma opinião pública, não fosse subvertida ou escamoteada pelos equívocos, ou mesmo perversidades, de algumas opiniões.

Este livro revela um pouco daquilo que eu poderia chamar, embora em tom menor, pois que infelizmente fragmentado, de minhas memórias, desejando um dia poder completá-las.

Acredito que as impressões aqui deixadas sobre pessoas e fatos contribuirão para a visualização de um tempo que foi o meu, nesta São Luís do Maranhão, da segunda metade do século XX até hoje.

São Luís, maio de 2006.

Arlete Nogueira da Cruz Machado

Nessa apresentação do livro “Sal e Sol”, Arlete Nogueira se dirige ao leitor/a e destaca como propósito a “revelação de fragmentos de suas memórias”, colocando-os em um lugar importante, sobretudo, na construção de um “tempo”. Trata-se de registros ligados à “história de São Luís”, que retomam conexões de amizades, parentesco (falando dos familiares, esposo e filho), e falam sobre a atuação no cenário cultural, no qual sempre esteve vinculada a eventos literários.

Assim, a agente recorre à produção de “Sal e Sol” como um livro destinado às suas “memórias”, apresentadas como contribuições à “cultura maranhense”. Como se a sua “história” fosse a “história de São Luís” e vice-versa. Em outro manuscrito, “Litania da Velha”, a relação com a cidade de São Luís aparece de maneira mais lúdica e metafórica, estabelecendo uma relação

entre “memórias” e as “formas” da cidade de São Luís com a “memória” e o “corpo” da personagem principal criada por Arlete Nogueira, a pobre mendiga.

“Litania da Velha” é um poema cuja última versão, publicada em 2002, conta com 123 versos, nos quais a autora/ agente buscou retratar o cotidiano de uma velha mendiga que caminha em um dia rotineiro pelas ruas de São Luís em seus devaneios memoriais. A debilitada condição da personagem retratada a leva ao óbito, no final do poema.

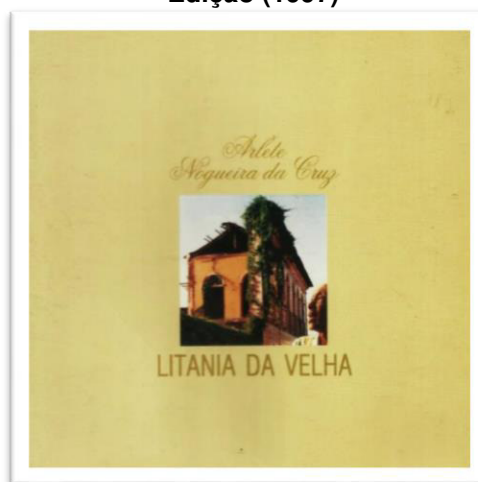
O livro foi publicado em quatro edições: em 1996 – com a tiragem de 1000 exemplares (800 se perderam quando eram transportados para São Luís); no ano 1997 – 1000 exemplares; em 1999 foram impressos 3000 exemplares; e em 2002 foi à edição comemorativa pelos 40 anos de publicação do primeiro livro de Arlete Nogueira (A Parede), e foram impressos 1000 exemplares.

A capa do livro propõe uma relação com “São Luís”, exibindo um casarão como pano de fundo, em paralelo à fotografia de uma senhora, idosa. A personagem “da velha”, representada pela senhora na foto, parece indicar o “envelhecimento da cidade”, o “descaso da sua condição relacionada à preservação” e que, como a mendiga, “envelhece e desfalece perdendo-se”, como a cidade que “se desfaz em salitre”.

Embora nesse escrito a agente pareça buscar o rigor do domínio literário, a opção por traçar uma relação com a “cidade de São Luís”, cenário da narrativa, indicam o investimento em tomar posição política, criticando os abandonos da preservação patrimonial e histórica:

Figura 1 - Litania Velha - Capa da 1ª Edição (1997)

p.7: “A rua se reserva precária aos passos vacilantes, entre lembranças.”
p.9: “As casas, à sua passagem, são cáries de dentes chorando o seu flúor.”
p.10: “Os buracos se espalham no chão como largos avulsos de águas toldadas.”
p.45: “Os casarões fechados são armadilhas de sorrateiro interesse.”
p.46: “O mato desce sobre as paredes como cabeleiras protegendo a nudez.”
p.47: As antigas alcovas se abrem em cloacas na incontinência dos retos.”
p.59: “A antiga cidade é uma ilha que se desfaz em salitre.”



As outras questões apontadas pela agente parecem descrever um rearranjo da cidade com vistas ao seu “desenvolvimento urbano” (a inclusão de dinâmicas de lucro e financiamentos custeando desde as atividades pesqueiras até os jornais da cidade) e “modificações culturais” (referindo-se ao bumba-meu-boi e ao reggae):

p.34: “Os manguezais não resitem à fúria das ambições traiçoeiras.”

p.36: “O aterro conjuga o *bumbareggae* e a fumaça dos vícios funestos”.

p.63: “O jornal se corrompe na atroz estufa do lodo e do lucro”.

O poema inspirou fotografias, que acompanham seus versos no livro e, também, foi roteirizado e dirigido por Frederico Machado (filho de Arlete Nogueira). Além disso, ele foi objeto de “críticas literárias”, teses e dissertações, que ganharam espaço na última impressão do livro, organizado por Nauro Machado e Frederico Machado em homenagem à Arlete Nogueira.

A “família Machado” parece concentrar trunfos, que garantem seu destaque no domínio cultural maranhense, credenciando os posicionamentos e os investimentos do casal e filho, logo, garantindo a reprodução dos seus reconhecimentos. Entretanto, esses reconhecimentos são desigualmente distribuídos. Arlete Nogueira Machado parece ter um reconhecimento relativo, ancorado na figura e papéis “masculinos” desempenhados por Nauro Machado e, posteriormente, pelo filho Frederico Machado.

Além disso, é partir do sobrenome “Machado” que Arlete e Frederico reafirmam suas inscrições na herança simbólica de Nauro. Ele vinha de uma família que teria tido bastante influência, sobretudo no domínio político, enveredou pela literatura e acumulou *multinotabilidades*, vinculadas à sua inserção nos domínios políticos e culturais.

A “imagem” de Arlete, na maioria das vezes, é referendada como “esposa de Nauro Machado” e mãe de “Frederico Machado”. A publicação comemorativa de “Litania da Velha” apresenta convergências nesse sentido, por ter sido organizada por Nauro Machado e Frederico Machado, no intuito de “homenagear” a produção literária de Arlete, explicitando a possibilidade de reconhecimento externo da “esposa” e da “mãe”.

Cabe ainda ressaltarmos que Arlete Nogueira da Cruz Machado e Nauro Machado, embora tenham origens sociais diferentes, assim como é distinto o lugar de porta-voz dos empreendimentos familiares, tiveram atuações e créditos convergentes nos domínios literários.

Os dois concentram publicações nessa mesma área. Entretanto, há uma relativa diferença entre os números de suas publicações. Nauro Machado publica mais e continuamente (continuidade esta que pode ser percebida pelos anos das obras; pelo menos um livro por ano), enquanto Arlete Machado apresenta intervalos maiores entre as publicações, que chegam até oito anos

Tabela 1 - Publicações de Arlete e Nauro em boletins da CMF

ARLETE NOGUEIRA DA CRUZ MACHADO – PUBLICAÇÕES
A parede (1961,1993,1998); Cartas da Paixão (1969, 1998); Compasso Binário (1972, 1998); Canções das horas úmidas (1975); Lítania da Velha (1995,1997,1999,2002); Contos inocentes (2000, 2001), Trabalho Manual (1998), Nomes e Nuvens (2003), Sal e Sol (2006), A Colheita (2017).
NAURO MACHADO – PUBLICAÇÕES
Campo sem base (1958), O exercício do caos (1961), Do frustado órfico (1963), Segunda comunhão (1964), Ouro noturno (1965), Zoologia da alma (1966), Necessidade do Divino (1967), Noite ambulatória (1969), Do eterno indeferido (1971), Décimo divisor comum (1972), Testamento provincial (1973), A Vigésima jaula (1974), Os parreiras de Deus (1975), Os órgãos apocalípticos (1976), A antibiótica nomenclatura do inferno (1977), As órbitas da água (1978), Masmorra didática (1979), Antologia poética (1958-1979/ 1980), O calcanhar do humano (1981), O cavalo de Tróia (1982), O signo das tetas (1984), Aplicerum da clausura: (novos sonetos) (1985); Opus da agonia (1986), O anafilático desespero da esperança (1987), A rosa blindada (1989), Mar abstêmio (1991), Lamparina da auptora (1992), Funil do ser: canções mínimas (1995), A travessia do Ródano (1997), Antologia poética (1998), Túnica de ecos (1999), Jardim de infância (2000), Nau de Urano (2002), O alaúde ambíguo (2002), A rocha e a rosca: poema (2003), Pão maligno com miolo de rosas: poema (2004), Pátria do exílio: terceiro e último canto do poema Trindade Dantesca (2007), Trindade dantesca: (poema) (2008), O Cirurgião de Lazáro (2010), Província: o pó dos pósteros (2012), Percurso de sombras (2013), Esôfago Terminal (2015), O baldio som de Deus (2015), Canções de Roda nos Pés da Noite (2016)

Fonte: www.cmfolclore.ufma.br/site

de diferença de um livro para o outro. No seu caso, há muito mais republicações do que publicações inéditas.

Embora o casal esteja inserido no mesmo domínio e atue no mesmo eixo da “cultura maranhense”, Arlete e Nauro contam com créditos e recursos

distintos, que estão atrelados aos papéis que “devem desempenhar” socialmente como um casal e, principalmente, como o “homem” e a “mulher” da relação. O que acaba por multiplicar (para um) ou restringir (para a outra) não só as publicações, mas também as notoriedades e os reconhecimentos, em diferentes assuntos, que são capazes de conquistar.

Silva (2009) descreve as relações matrimoniais estabelecidas por um restrito conjunto de mulheres que atuam na Academia Maranhense de Letras. Ele aponta que esses laços podem até favorecê-las, mas, em alguns aspectos, também podem se configurar como entrave para a ascensão das suas carreiras literárias. A constituição de uma “família” gera a necessidade de desempenho do papel de “geradora e gestora familiar”. Isto é, que não pode negligenciar os papéis de “mães de família”, do “lar”, etc. E as exigências nesse sentido, acabam, em determinado momento de suas trajetórias, fazendo prevalecer a maior dedicação a esse segundo conjunto de papéis, colocando-o em primeiro plano, como fonte de “realização”. Tais interdições, portanto, criam obstáculos às dedicações à vida “pública”, ligada ao exercício da “literatura como profissão”, assim como é possível constatar para as carreiras políticas (REIS, 2014b).

No entanto, naquilo em que ela se destaca enquanto escritora é o próprio marido que confere a atestação da sua capacidade de superação dos limites impostos ao gênero “feminino”, pela sua aproximação, ao que seria uma capacidade essencialmente “masculina”. No comentário de Nauro Machado à produção de Arlete Nogueira Machado, publicado como acréscimos ao livro *Sal e Sol*, em 2006, ele atribui a sua esposa, pela autoridade que lhe é conferida, um potencial ligado a atributos masculinos, reforçando e reproduzindo, em todos os sentidos, os princípios da dominação masculina.

A literatura feita por Arlete possui em grau extremado a sensibilidade feminina, mas a ela se acrescenta uma completude mental que eu diria masculina (que me perdoem as feministas), tornando a literatura arletiana um produto homogêneo capaz de atingir uma gama de experiência que fica além da particularização inerente a um só gênero. (MACHADO, p.316, 2006)

Assim, o valor literário de Arlete, até certo ponto, é sustentado (e controlado) por seu marido por sua capacidade de agregar qualidades

“femininas” e “masculinas”: a “sensibilidade feminina” e “a racionalidade”, “a fugacidade” e “a inteligência” masculinas, no jogo claro de adjetivações simbólicas da relação de dominação de gênero. Principalmente, é através da incorporação e essencialização de certas características tidas como “masculinas”, que ela pode oferecer “um produto homogêneo”.

O perfil de Arlete contrasta com o de Jomar Moraes, que foi o responsável por produzir o verbete sobre literatura maranhense no material do Perfil Cultural e Artístico do Maranhão e foi presidente da Academia Maranhense de Letras.

“Jomar Moraes nasceu em Guimarães/MA em 194. Morou em vários outros municípios do interior do estado, até seu pai, Alípio Moraes Filho, se estabelecer em Carutapera. Seu pai era professor de música, sem ter frequentado cursos formais para tanto, e casou duas vezes, sendo que na segunda com a mãe de Jomar Moraes, que era filha de um “mestre de barcos”. Jomar teria sido “educado em casa” pelos pais, em um ambiente marcado por gostos legítimos (assinatura de jornais, revistas, acesso à discos, etc.). Porém, na adolescência e entrada na fase adulta estava desprovido dos títulos escolares formais que habilitam o acesso a profissões valorizadas social, cultural e economicamente. Dessa forma, foi policial (soldados, cabo e sargento (1959-1967), funcionário público nos correios (estafeta e postalista). Concluiu o equivalente ao ensino médio por meio dos chamados “exames de madureza” (semelhante ao que hoje é denominado supletivo) com quase 30 anos e o bacharelado em direito em 1976, com 36 anos. Ingressou na Academia Maranhense de Letras, na qual foi responsável pela pesquisa e textos da publicação “perfis acadêmicos” em 1969, após vencer alguns concursos literários e quando José Sarney ocupava a presidência da entidade. No livro “perfis acadêmicos”, Jomar Moraes se autodefine como “pesquisador, ensaísta, cronista, crítico, e historiador da literatura maranhense”. Ocupou uma série de cargos administrativos como o de diretor do Serviço de Administração da Secretaria de Educação e Cultura (1970-71); diretor da Biblioteca Pública do Estado (1971-1973); diretor do Departamento de Assuntos Culturais da Universidade Federal do Maranhão (1981-85); secretário da Cultura do Estado do Maranhão (1985-87). Integrou de 1987 a 1988 a Comissão Nacional do Guia Brasileiro de Fontes para a História da África, da escravidão Negra e do Negro na Sociedade Atual. “Foi membro – correspondente dos Institutos Histórico e Geográfico do Piauí e do Distrito Federal e das Academias Paraibana e da Paranaense de Letras”. É aposentado como Auditor Fiscal do Estado do Maranhão. Entre os livros publicados estão: “Os Novos Atenienses (1970)”; “Biografia crítica da literatura Maranhense” (1972); “Apontamentos da literatura maranhense” (1976); “O Reis Touro e outras lendas maranhenses” (1980); Seminário maranhense (organização em ed. Fac-similar) (REIS, 2014 p.190).

O perfil de Jomar Moraes é relativamente distinto do de Arlete Machado, sobretudo, em relação a sua origem social e ao investimento em formação escolar, bem mais baixos. Entretanto, o que parece ter sido um elemento preponderante para a atuação/reconhecimento de Jomar Moraes na Academia Maranhense de Letras foi o estabelecimento de uma rede de relações no decorrer de sua trajetória. Segundo Grill e Reis (2017, p. 367), Jomar Moraes ocupa uma “posição dúbia” na AML, que o assemelha a um *oblato*:

[...] considerado relacionalmente ao conjunto de “escritores” com assento na AML, auxilia na compreensão da posição dúbia por ele ocupada, simultaneamente como intérprete autorizado da literatura regional e agente dependente tanto de postos permitidos pelas investidas institucionais como de ligações pessoais possibilitadas pela inscrição no meio cultural. Ou seja, sua figura assemelha-se a de um *oblato*, expressão utilizada com frequência por Pierre Bourdieu para caracterizar agentes dependentes de recursos delegados por instituições e desapossados de meios privados (como capital econômico e cultural) acumulados ao longo da vida e/ou herdados do grupo familiar. Contudo, neste caso, tão decisivo quanto as posições nas instituições, são as inscrições em redes de relações (“grupos” na linguagem autóctone) e a divisão do trabalho intelectual que atravessa os meios e domínios da “cultura” no Maranhão (o que pode ser percebido, inclusive, na comparação entre os perfis que analisamos nas sociografias dos dois universos de agentes contemplados neste texto).

Portanto, apesar dele ocupar uma posição dominante em relação a uma mulher, mesmo que ela concentre recursos dominantes no seu mesmo domínio de atuação, é dominado com relação a outros “pares” do mesmo sexo, inseridos nas mesmas instâncias de consagração.

Outro aspecto que os diferencia diz respeito ao teor de suas produções. As obras de Arlete “invocam” um “fazer literário e poético”, mesmo que tenha um livro voltado para a “memória” e certas relações com a “história de São Luís”. Jomar Moraes dedica-se, principalmente, a retomar a “história da literatura” e a “história da própria AML”, ou seja, à “produção de panteões” de consagração (GRILL e REIS, 2017).

Com a morte de Nauro Machado, Arlete Machado passou a dedicar-se mais sistematicamente à organização das obras do poeta, à preservação da sua “memória” e outras questões de ordem pessoal. O que teria resultado, segundo justificativa apresentada pela agente para não fornecer a entrevista, no pouco tempo que restava para a produção literária, incluindo a escrita de

prefácios de livros dos amigos ligados à Academia Maranhense de Letras (algo que ela mencionou como motivo de chateação).

Por fim, a influência familiar, o enlace matrimonial, a posterior inserção do filho no domínio cultural, as redes de amizades mantidas como heranças maternas e fortalecidas com o matrimônio, além da formação em Filosofia e a produção literária, são aspectos que gestaram o “gosto” e a prática cultural da agente.

2.3 O teatro como “vocação”: Lenita Estrela de Sá

Lenita Estrela de Sá nasceu e foi criada em São Luís. Seus pais eram oriundos do interior do Maranhão: o pai, Cecílio Inácio de Sá, natural de Alcântara (MA) e a mãe, Maria Estrela de Sá, de São Bento (MA). Ela é a décima primeira filha do casal.

Lenita Estrela de Sá apresenta o pai como “artista por vocação e marceneiro por profissão”, e a ocupação da mãe, segundo ela, era cuidar da casa e dos filhos, “fazendo verdadeiros milagres”. Lenita de Sá pontua o esforço da mãe para criar e contribuir com a formação escolar dos filhos, destacando que o seu “êxito” e dos irmãos teria sido um “fenômeno social”, devido as suas condições de origem. Sua fala e atuação são marcadas pela relação com o pai, que teria deixado uma espécie de “legado” a ser perpetuado, valorizado e conservado.

Eu sou a décima primeira filha de Cecílio Inácio de Sá e Maria Estrela de Sá. Meu pai, Cecílio de Sá, era artista por vocação e marceneiro por profissão. Inclusive, tem uma curiosidade pra mim que eu acho interessante... eu não sei como foi que a certidão de nascimento dele veio parar comigo, já que ele nasceu em 1913 e minha mãe em 1912 e os dois já são falecidos. Então, na certidão de casamento, ele declara como profissão, “artista”. Só num documento muito posterior, uns vinte ou vinte cinco anos depois que ele vai se declarar marceneiro. À minha mãe, cabia cuidar da casa e cuidar dos filhos, fazendo verdadeiros milagres. Então, desses onze filhos, todos se formaram, o que eu particularmente considero quase como um fenômeno social... que nós tenhamos estudado, o que era um desejo na nossa mãe. (Entrevista realizada em julho de 2017)

Cecílio Inácio de Sá é lembrado pela forte atuação no cenário “cultural” maranhense, destacando-se no teatro amador, o chamado “teatro de

rua”. A própria Lenita publicou uma biografia a seu respeito. Além disso, Cecílio conta com páginas destinadas à sua história no “Perfil de Cultura Popular”, livro produzido por Zelinda Lima e Mundicarmo Ferretti em 2015.

Cecílio Inácio de Sá nasceu em 1913. Morava em Alcântara e veio para São Luís por volta de 1920, por conta da decadência da cidade onde vivia. É filho de Freita de Sá e Raimunda Nogueira de Sá. A família era de origem humilde. Cecílio foi um dos últimos filhos do casal, que tiveram 12 filhos ao todo. Ele estudou em escolas públicas e frequentou programas governamentais de educação para quem possuía baixa renda na época, como uma espécie de “educação profissionalizante”. Na Escola de Aprendizes e Artífices, as tarefas escolares se dividiam entre o ensino da língua portuguesa e pedagogia pela manhã, e, pela tarde, o ofício de marceneiro. Cecílio Inácio de Sá esteve na escola de 1921 a 1926, quando precisou sair da escola para trabalhar. Sua ocupação foi fazer móveis coloniais, e daí então o contato com a confecção de móveis para o Teatro Arthur Azevedo. Além disso, nas horas vagas, ele afirmava ir ao teatro para assistir as peças, por intermédio de um amigo da família, amigo esse, que em alguns lugares ele menciona como tio, o senhor Arthur Paixão de Araújo, que era porteiro do teatro na época. A atuação de Cecílio Inácio de Sá é vinculada ao teatro “amador”, e no contexto de geral de reconfiguração da “arte” no país, atrelado por alguns como reflexo da semana moderna de arte em 1922, aqui no Maranhão. A ideia de Cecílio Inácio de Sá era fazer teatro de rua, também influenciado pela efervescência da cultura popular, brincadeiras de rua e bumba-meu-boi. Fundou junto a amigos da época o Grupo Ateniense. Em 1953 foi diretor do grupo Teatral do Arthur Azevedo. Dirigiu várias peças teatrais em parceria com amigos que produziam peças teatrais naquela época, entre elas “A Paixão de Cristo”, “O mártir do calvário” (1993), de Eduardo Garrido, “O rei dos judeus” de Francisco Costa, “Moleque da pensão” e “O menino rei” (1932) de Pinto da Costa, “A vida tem três andares” de Humberto Cunha (1853), “Lady Godiva” de Guilherme de Figueiredo (1954), “Amor por Anexins” de Arthur Azevedo (1955), “Milagres de Nossa senhora de Fátima” de Francisco Costa e Cecílio de Sá (1958), “Um momento na vida” de Fernando Moreira (1960), “O Homem que voltou do passado” de Carlos Alberto Minuto (1961), “Julgai-me, senhores!” de Sandoval Wanderley (1962), “Natal do sertão” de Bibi Geraldino (1977) e “O rabi de Nazaré, em 1975). Cecílio Inácio de Sá faleceu em 10 de março de 2005. (PECAM, 2006)

Mobilizando a sua própria origem e contato com a “arte popular”, Cecílio de Sá propôs, entre 1950 e 1960, uma concepção de arte (e do fazer artístico) vinculada ao teatro amador. Na época, no intuito de colocar pessoas “comuns”, através do teatro de rua, não só em contato com a arte, mas sob a possibilidade de “fazê-la”.

A profissão de marceneiro, ressaltada como necessidade por Lenita Estrela de Sá, foi um recurso utilizado por Cecílio Sá para a construção dos cenários teatrais. Outro aspecto importante foi que, com a sua vinda para São Luís, ele se abrigou na casa da família Gaudêncio Cunha, primeiro fotógrafo profissional do Maranhão, que tinha certo poder aquisitivo no século XX em São Luís.

As produções mais marcantes de Cecílio Inácio de Sá tinham uma relação direta com o catolicismo e com a Ação Católica no Maranhão.

Posteriormente, teve vínculos com o Laboratório de Expressões Artísticas (LABORARTE), no qual mais tarde, foi homenageado com seu nome dado a uma sala reservada para apresentações teatrais – resultado também da amizade que Cecílio Sá teria mantido com Tácito Borralho, teatrólogo, um dos fundadores do LABORARTE.

Antes de falecer, Cecílio Sá chegou a falar sobre Lenita Estrela de Sá como uma “herdeira da arte”, e que ela, além de ajudá-lo, também prezava pelo envolvimento artístico:

Lenita (escritora e poetisa) fez Letras, partiu para as Letras, tem me ajudado muito. “Tô” devendo muito a ela. Esse movimento artístico que “tão” fazendo tudo, ela que vem incitando é a artífice desse movimento todo. (SÁ, 2015, P. 224)⁴

Lenita Estrela de Sá considera a sua relação com o pai indispensável para o seu envolvimento com a literatura e com a “cultura” maranhense. A agente não só afirma espelhar-se nele, como desfruta, por outro lado, do seu reconhecimento como artista e encenador.

Eu considero muito importante na minha vida a participação do meu pai na cultura popular, de fato e de direito, porque ele realmente recebeu todas essas condecorações para alegria dele e nossa. Ele teve reconhecimento do Estado e da cidade onde ele morou. E também é uma coisa que eu gostaria de referendar, é que esse trabalho dele está registrado em livro pelo já falecido, porém extremamente atuante quando vivo, Aldo Leite, no livro História do Teatro Maranhense. Esse livro foi lançado em 2007 e eu também estou no livro como autora e escritora, e ele (Cecílio de Sá) como encenador. Tem um capítulo inteiro dedicado a essa atividade dele como encenador popular. Ele fazia os cenários, ele, às vezes, fazia “cerão”, pra poder bancar essas produções, pra fazer as roupas das personagens, também... não montou só “A Paixão de Cristo”, ele montou outros espetáculos. (Entrevista realizada em agosto de 2017)

Funcionária Pública do Tribunal Eleitoral do Maranhão, Lenita Estrela de Sá se formou primeiro em Letras, pela Universidade Federal do

⁴ No período dessa entrevista, em 1993, Cecílio estava trabalhando para a apresentação de outras peças de sua direção, e Lenita Estrela de Sá estava lançando o livro que conta a história do pai: “No palco a paixão Cecílio Sá- 50 anos de Teatro” (na data da comemoração do aniversário dele, 1º de fevereiro), com performances e apresentações artísticas, que foram realizadas no LABORARTE.

Maranhão, com especialização em Língua Portuguesa e Literatura, e depois enveredou pelo curso de Direito em uma faculdade particular de São Luís.

Embora tenha tido dez irmãos (quatro já falecidos), a agente afirma que por mais que todos tenham afinidade com a “cultura maranhense”, somente ela teria esse “vínculo maior”, através do seu trabalho como escritora, ofício que ela retrata como sua verdadeira “vocação”:

Dos meus dez irmãos, dos quais quatro já faleceram, nenhum seguiu carreira artística, embora, aqui e ali, manifestassem uma inclinação. Então minha mãe já estava feliz da vida quando eu nasci. Nasci e também procurei seguir um caminho mais formal. Tenho graduação na área de direito e de letras e sou funcionária pública federal, porém a minha verdadeira vocação é a literatura. Foi aí que eu segui esse caminho artístico dele. Eu sou a caçula. (Entrevista realizada em agosto de 2017)

A agente mencionou recorrentemente o “descontentamento” da sua mãe por ela ter “arte” como profissão, parecendo desejar justificar – nas ocasiões em que se referia, por exemplo, às conquistas de cargo público – a sua busca por uma carreira “estável”. Embora sempre reafirmando que a sua “vocação” é a literatura.

Outra questão enfatizada por Lenita Estrela de Sá foi a falta de reconhecimento externo dos trabalhos desenvolvidos no Maranhão:

Essa história da cultura maranhense quer ela ocorra no plano da literatura, da música ou das artes plásticas, na cultura popular, vai seguir, porque isso é um fazer humano. Agora, nós pagamos um alto preço por sermos artistas no Maranhão, no Piauí ou no Pará. Porque essa produção artística, infelizmente, fica restrita a essa região. Isso aí, a meu ver, é o que tem de mais negativo. Porém, daqui a cem anos, eu imagino que nós vamos ter notícia desse trabalho que tá sendo realizado hoje, assim como nós tivemos notícia da atuação de Ana Jansen, da colaboração literária de Maria Firmina, assim como nós sabemos hoje. Catarina Mina só pode ter sido, pelo menos, uma comerciante de expressão na nossa sociedade. Caso contrário, não teríamos uma rua que até hoje evoca a figura dela, ao ser chamado de Beco Catarina Mina. Então, assim, eu acho que a cultura maranhense em geral está seguindo no seu próprio ritmo, no ritmo de sempre, só que novos nomes estão dando continuidade a isso. (Entrevista realizada em agosto 2017)

A necessidade de “reconhecimento” da produção artística do Maranhão para além da região é contrastada pela agente com a importância

atribuída aos seus trabalhos por escritores, cuja credibilidade reside no fato de que eles fazem para da AML. Principalmente, ela descreve que este reconhecimento interno dos seus trabalhos está baseado nos vínculos de amizade existentes e com o pertencimento a um mesmo circuito de trocas com “intelectuais maranhenses”:

[...] eu gostaria de registrar outros teóricos que já se debruçaram sobre o meu trabalho. Então, aqui de memória, eu posso citar a professora Nely Novaes Coelho, que é autora de um dicionário de escritoras brasileiras, e lá tem um verbete sobre o meu nome, em 2002. E mais recentemente, eu posso citar também o livro do professor José Neres, que também é membro da Academia Maranhense de Letras atualmente, e desenvolve atividades como professor de Literatura. O livro dele se intitula, “Outras Palavras”, e foi lançado em 2015. Ele faz um estudo sobre a minha produção para a literatura infantil. Então eu acho que com a literatura Maranhense eu tenho colaborado, sim, e de forma apaixonada. E é gratificante, porque eu faço, porque me dá alegria, me dá prazer. [...]. Eu fui homenageada, ano passado, pela Academia Maranhense de Letras. Eu tenho uma relação direta de amizade com os membros. Quase todos são [meus] contemporâneos. A gente costuma frequentar os lançamentos uns dos outros, outros foram amadurecendo juntos, fazem literatura desde que eu comecei também. Mas ano passado eu e outros intelectuais maranhenses fomos homenageados pela academia maranhense de letras e isso foi bem interessante. (Entrevista realizada em agosto de 2017)

Lenita Estrela de Sá publicou vários livros e, segundo relata, ainda conta com alguns escritos reservados a serem publicados. Para ela, a produção literária é algo contínuo, por isso, sempre produz poesias, contos, e, sobretudo, peças teatrais infantis ou adultas.

O teatro aparece como o tipo de produção mais importante, vindo da socialização familiar e alimentado pela associação com o pai.

Assim, a autora fala dos seus escritos como a sua maior contribuição à “cultura maranhense”: “A minha contribuição para a cultura maranhense será de caráter literário e artístico. E no que diz respeito ao meu envolvimento nessa parte, é um envolvimento visceral”.

O que é tomado por ela como resultado de sua “vocação” e paixão, estimulado por uma irmã mais velha pedagoga:

Foi uma irmã mais velha que nessa época já era pedagoga. Ela então me estimulou muito nessa questão da escrita. Ela me levou até o jornal, então o

editor, que na época se chamava Pedro Freire (isso deve ter sido em 1976... eu me lembro, porque me marcou muito... pra mim foi muito significativo). A partir dali, eu me tornei escritora, que é uma prática contínua, um prazer enorme, me dá uma alegria enorme. E praticando a literatura, eu vou, inclusive, também sem ser, de forma tão premeditada, abordando determinados aspectos da nossa história. (Entrevista realizada em agosto de 2017).

Além disso, sobre os gêneros de escrita aos quais se dedica, destaca-se na sua narrativa o forte aspecto histórico e a construção de personagens femininos, buscados do “imaginário maranhense”. Mas não deixa, igualmente, de reproduzir os atributos essencializados das características femininas, mesmo onde eles teriam alguma brecha para serem contestados. Sobre Ana Jansen, ela aponta:

O certo é que ela foi bastante demonizada, porque chegou até nós como essa mulher que vira bicho. Então o que eu fiz como escritora: eu procurei uma Ana Jansen mulher que também é frágil, que também se apaixona... Na verdade, na peça, ela teve que recalcar essa paixão por esse rapaz que se opunha as suas atividades políticas, que também era muito pobre, e ela também vai se interessar em seguir carreira. E assim, de acordo com a história oficial dela e do que eu pude imaginar do personagem, mas também durante a peça, ela se preocupa com o bolo de macaxeira que tá quase torrando, ela se preocupa com destino do neto, ela brinca um pouco o neto... Então eu tive essa preocupação de mostrar essa personagem mais humana, por que uma mulher não é só doçura nem só submissão é direito nosso, sermos doces ou não, e termos a participação social e política que for do nosso agrado. Então, a peça caminha por aí. (Entrevista realizada em Agosto de 2017).

Durante a trajetória de Lenita Estrela de Sá, três aspectos parecem ser acionados em seus relatos: a relação com pai (Cecílio de Sá) e uma irmã, como respaldo e trunfo de legitimação; a ênfase na construção de um contexto histórico em suas obras (sobretudo voltado para a “história do Maranhão” como “objetivos literários”); e, por fim, uma reflexão sobre a “mulher”. Tais elementos acabam por entrar em interlocução com a produção literária da agente.

O primeiro se trata da relação com o pai, que é mantida por todo um trabalho de conservação e manutenção da sua “memória” e que caracteriza as suas produções de maior impacto: as peças teatrais. E com a irmã pedagoga, como influência original para o investimento na escrita.

O segundo ponto, trata-se da intenção de “resgate histórico” pautado em um imaginário “popular maranhense”. A agente enfatiza o esforço que teria tido em buscar “informações verídicas”, que servissem de apoio aos seus escritos no intuito de reconstruir “as memórias do povo maranhense”.

E o terceiro elemento se apresenta na preocupação em retratar, em suas obras, mulheres com duplos papéis a serem assumidos na história e, sobretudo, com possibilidade de serem figuras de destaque e ocupantes de uma posição relativamente dominante, sem deixarem de ser “frágil”, “doce”, “apaixonada”, etc.

Especificamente, na narrativa sobre Ana Jansen, a agente parece ter uma preocupação com os papéis assumidos pelas mulheres e com as possíveis interdições que estão contidas numa lógica de ocupação de espaços públicos e as determinações advindas das distinções ente homens e mulheres. Entretanto, a figura da personagem Ana Jansen é redefinida, sobretudo, para sustentar a necessidade de pensá-la na esfera doméstica e como uma “mulher sensível”. Em alguma medida, Lenita parece sugerir que o acúmulo de papéis e multiplicidades de funções é necessário e está na base do reconhecimento desta “mulher”. Embora seja dada ênfase às atividades políticas e à vida pública da personagem, a indicação da agente parece sugerir que seu lado afetivo está justamente ligado ao que supostamente a coloca numa posição dominada em relação aos papéis socialmente estabelecidos para as mulheres, a “família” e a “vida doméstica”.

As características apontadas por Lenita Estrela de Sá às “suas personagens” (Ana Jansen e Catarina Mina), de algum modo parecem estabelecer uma relação com a sua própria condição, já que ela consegue reconhecimento relativo como escritora, e em contrapartida (diferente de algumas outras agentes aqui analisadas), não é casada e não tem filhos. Esses aspectos repercutem tanto nos seus escritos sobre Ana Jansen, como na sua obra recentemente publicada “Catarina Mina” (2016). Vale ainda observar a menção de dois homens (Aldo Leite e Cecílio Sá) como respaldo a ser mobilizado pela agente:

E recentemente, eu publiquei o livro sobre a Catarina Mina. Então, ali também é uma reconstrução imaginária, por que se tem poucos registros. Eu também tenho um conto sobre Maria Firmina dos Reis, tudo também é imaginário. Então, de certa forma, eu estou

colaborando para que a memória dessas mulheres, que também marcaram muito a nossa cultura, num sentido positivo, no sentido de construí-la, se perpetue e seja entendida com outro discurso, que é o discurso literário. Então, o conto de Maria Firmina, que se intitula “Uma mulher”, está inédito e está prestes a ser publicado. E tirando o livro sobre essas três mulheres, há outros livros. Eu escrevo literatura infantil, teatro adulto, contos e poesia também. Então eu acho, sim, que eu tenho colaborado com a literatura maranhense, o que já foi assinalado por Aldo Leite, que tem um capítulo que Aldo também se refere a essa minha prática em relação ao teatro maranhense. Também, por que são peças teatrais. Tanto a Ana Jansen quanto a Catarina Mina, em ambas houve a influência do meu pai, mesmo que essa influência tenha se dado de modo lúdico, não tão consciente. (Entrevista realizada em agosto de 2017)

O livro “Catarina Mina” é uma peça teatral na qual uma escrava

alforriada é dona de um bar e mantém algumas relações amorosas. Segundo Lenita de Sá, a personagem principal, Catarina Mina, que se inspira no “imaginário maranhense”, era uma “mulher à frente do seu tempo”.

Afora a narrativa, o livro traz alguns caros elementos que corroboram com uma necessidade de autoafirmação de Lenita Estrela de Sá: na “orelha” junto à sua apresentação como “contista, poeta, dramaturga e roteirista”, há a imagem de sua carteira de associada à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. (Figura 2)

Figura 2 - Orelhas do livro Catarina Mina - 2017



Lenita Estrela de Sá é contista, poeta, dramaturga e roteirista. É graduada em Letras e Direito, com especialização em Linguística Aplicada ao Ensino de Línguas Materna e Estrangeira. Publicou as seguintes obras literárias: Ana do Maranhão (Prêmio Arthur Azevedo, concedido pela Universidade Federal do Maranhão, 1980, e Prêmio Brasília de Teatro, concedido pela Fundação Cultural do DF, Governo do DF, Secretaria de educação e Cultura do DF e INL - Instituto Nacional do Livro - por unanimidade, 1981); A Filha de Pai Francisco, teatro infantil, publicado em 1995, com prefácio de Ferreira Gullar (Prêmio Apolônia Pinto, concedido pela Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, em 1988; e Prêmio Alice Silva Lima, concedido pela União Brasileira de Escritores - UBE - em 1997, em virtude da publicação do texto, o que, por sua vez, ensejou Moção de Aplausos da Câmara Municipal de São Luís, em 13.05.97); Reflexo, poesia - prefácio de Josué Montello, 1979; No Palco a Paixão - Cecílio Sá, 50 Anos de Teatro (pesquisa, 1988); A Lagartinha Crisencrise (história infantil, 2005); Cinderela de Berlim e outras histórias (contos, 2010, Prêmio Gonçalves Dias de Literatura, concedido pela Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão); A Filha de Pai Francisco - bumba-meu-boi para crianças (conto infantil, 2015); Pincelada de Dalí e outros poemas (poesia, 2015), com prefácio de Ferreira Gullar (Prêmio Sousândrade, 2010, concedido pela Fundação Cultural do Município de São Luís - FUNCJ); A Estrelinha Aparecida (história infantil, 2015); e “A Infeliz Perpetinha de Alto Alegre” (roteiro cinematográfico, 2016).

Participa das seguintes antologias: Antologia Guarnicê, Edições Guarnicê, 1984; Novos Poetas do Maranhão. São Luís, UFMA, 1988; As Aves que Aqui Gorjeiam - Vozes Femininas na Poesia Maranhense,

organizada por Clóvis Ramos, São Luís, SIOGE, 1993; Circuito de Poesia Maranhense, CEUMA, 1995; Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras, organizado por Nelly Novaes Coelho, São Paulo: Escritura Editora, 2002.

As peças teatrais A Filha de Pai Francisco e Ana do Maranhão têm sido objeto de monografias de graduação, respectivamente, nos cursos de Letras da UEMA (Universidade Estadual do Maranhão) e da UFMA (Universidade Federal do Maranhão).

Referências bibliográficas à autora:

COELHO, Nelly Novaes. Dicionário de Escritoras Brasileiras. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

CUNHA, Carlos. As Lâmpadas do Sol. São Luís: Editora Fon-Fon, 1980, p.110-111.

DANTAS, José Maria de Souza. Didática da Literatura. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1982, p.152-153.

FERNANDES, Ceres Costa. Memória do Café Literário. São Luís, Edições AML, 2015.

JESUS, Hagamenon de. Crítica ao livro Cinderela de Berlim e outras histórias. São Luís: Suplemento Literário Guesa Errante, Jornal Pequeno, 03.02.2010.

LEITE, Aldo. História do Teatro Maranhense. São Luís, EDUFMA, 2007.

MARQUES, Oswaldino. Prefácio Fulminado. In: Acoplagem no Espaço. São Paulo: Ed. Perspectiva; [Brasília-DF]: INL, 1989. - (Coleção Estudos; v.110).

NERES, José de Ribamar. Na trilha das palavras - estudos literários. São Luís: Café & Lápis; Edições AML, 2015.

_____. Contos de uma estrela. São Luís: Opinião. O Estado do Maranhão, 05.01.2011.

OLIVEIRA, Antônio Guimarães de. Pregoeiros & Casarões. João Pessoa: Gráfica Santa Marta, 2015.

REIS, José de Ribamar. Perfil do Maranhão. São Luís: Editora Prelo Comunicação, 1980, p.256.

A apresentação, então, segue fazendo um apanhado de todos os escritos e prêmios da agente (Prêmio Arthur Azevedo – UFMA 1980; Prêmio Brasília de Teatro – Fundação Cultural do DF – 1981; Prêmio Apolônia Pinto – Secretária do Estado do Maranhão – 1988), e finaliza com uma relação de bibliografias que falam sobre Lenita de Sá, no intuito de situá-la em uma rede de créditos e reconhecimentos.

O livro é dedicado à memória de sua mãe, Lila Estrela de Sá Rodrigues dos Santos. Logo abaixo (Figura 3), o certificado do concurso que ganhou com esse texto. “Catarina Mina” teria sido escrito por volta de 1979, quando ganhou o concurso de textos teatrais “Viriato Correa”, promovido pelo Departamento de Assuntos Culturais da Universidade Federal do Maranhão, mas só foi publicado em 2016.

Figura 3 - Certificado de premiação do livro “Catarina Mina” no II Concurso de Textos Teatrais Viriato Correa



O concurso tinha como “presidente” Aldo Leite⁵, quem Lenita Estrela de Sá citou acima como referência para o seu respaldo e, de certa forma, como uma pessoa de “renome” que legitimaria sua atividade de escritora. Além disso,

⁵ Ator, diretor, dramaturgo e professor da Universidade Federal do Maranhão. Faleceu no ano de 2016 (<http://portais.ufma.br/PortalUfma/paginas/noticias/noticia.jsf?id=48687>).

antes do texto principal, a autora expôs uma carta assinada por Jamil Jorge⁶, que, além de falar sobre o livro, dá alguns direcionamentos que parecem terem sido seguidos por Lenita Estrela de Sá, culminando na publicação do livro (Figura 4).

Nesse sentido, “Catarina Mina”, como a publicação mais recente de Lenita Estrela de Sá, traz no desenrolar da história uma discussão sobre questões étnico-raciais, buscando abordar o lugar do negro na sociedade, mas, principalmente, o lugar da mulher negra que a personagem principal ocupa, e, através dessas discussões e dos diálogos dos demais personagens, coloca como referências, personagens de outras obras escritas por ela como, por exemplo, Ana Jansen.

⁶ Jamil Jorge poeta e dramaturgo vinculado na década de 1960 à Associação Maranhense de Artistas e Intelectuais (AMAI)
(<http://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/download/1059652595034701132015146/7827>)

Figura 4 - Carta assinada por Jamil Jorge sobre o livro Catarina Mina

C A T H A R I N A M I N A .

É uma peça histórica . Ao agrado de quem gosta de obras que falam do nosso passado . Mesmo à guisa de folclore . Ou de episódios reais que deixarem recordações e exemplos às gerações vindouras . É , por isso , válida a peça em epigrafe, de autoria da jovem Lenita Sá, que despontou na literatura a passos-largos. Caminhando, sem interrupção e com o fôlego de quem, na luta, pretende vencer, dentro de mais algum tempo, terá a sua recompensa inalienável.

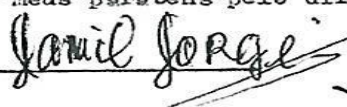
É isso aí . Catarina Nina é um trabalho difícil, principalmente executado por quem ainda sonha com muitas glórias que o futuro lhe aponta.

Não vou criticar a obra . Não basta ler. Lendo , apenas, não se pode definir a força geradora da autoria , como se faz em romances e poesias. Teatro, só depois de encenada a peça. Com bons atores. Dessaconselho elementos medíocres ou de baixa capacidade intelectual. Catharina Nina deve ser encenada por pessoas já vividas nos meios teatrais e de alto teor mental. ~~xxxx~~ Assim acontecer, o sucesso concederá a autora um futuro promissor e de alta relevância.

Um detalhe apenas : procure encurtar os diálogos e adote uma linguagem simples ao alcance de todas as classes . Teatro foi criado para o povo. Não para as ~~élites~~ elites. Esta se comparece é para tomar conhecimento das ~~críticas~~ críticas que o teatro lhe faz ou para dar falsamente a entender que são a favor da ~~peça~~ peça , ou diminuir, assim, a representação popular.

Continue, portanto, a escrever peças . E não esqueça de ler bastante a respeito de teatro : peças, história , técnica, etc.etc.

Com os meus parabéns pelo difícil trabalho em Catharina Nina.



Em 9/04/77.

Na narrativa, percebe-se uma indicação da agente/autora em “construir” o contexto narrado. Ela descreve as atividades econômicas principais (plantio de arroz e algodão), trata dos meios de comunicação (jornais), jogos políticos partidários (chega a mencionar “Partido dos bem-te-vis”, Partido Brasileiro, Partido Pavaréu, na narrativa vinculados à “família Jansen” e a João Lisboa) e, como pano de fundo, estão as questões do “papel da mulher negra”, como “subalterna às questões sexuais e presas a uma erotização do corpo”. Também observamos uma concepção de “direito de liberdade”, que é defendida pela personagem principal, Catarina Mina (essa passagem é destacada como “contracapa” do livro, ao lado da foto de Lenita Estrela de Sá).

Por fim, a produção em questão parece trazer aspectos relacionados à própria condição da agente: a necessidade de afirmação no domínio de produção teatral (exibição da carteira da Associação de Autores Teatrais), reconhecimento “local” (certificado da premiação do concurso), a dedicatória à memória da mãe (certo “acerto” quanto à oposição à carreira “artística” de Lenita Estrela de Sá), e a carta anexada ao livro (atesta a inclusão da agente numa rede de relações afetivas que conferem respaldo e legitimidade no domínio cultural).

O elemento que sustentaria a atuação de Lenita Estrela de Sá no domínio cultural é a manutenção do vínculo com o pai, Cecílio Estrela de Sá, como “herdeira de um legado”, de uma “memória” que precisa ser perpetuada e que é reforçada pela ideia de “vocação” mobilizada pela agente. Esses elementos se combinam com uma rede de relações que foram estabelecidas pelo pai de Lenita e que acabam sendo herdadas, mantidas e ampliadas por ela, na mesma proporção que contribuem para sua legitimidade no domínio cultural como escritora de peças teatrais.

Desse modo, a concepção de “cultura” da agente está embasada nessa perspectiva de “continuação de um legado”. Ela elenca os seus escritos como sua principal contribuição para a “cultura maranhense” e coloca a ideia de “reconstrução de um passado”, da “história” em detalhes, como elementos importantes para a preservação do “imaginário maranhense”. Ao final, para Lenita Estrela de S  , essas quest    es são resultantes do seu “envolvimento visceral com a escrita”.

Embora a agente pareça indicar um forte envolvimento com a escrita teatral e se reafirme mediante os créditos do pai, Lenita Estrela de Só tem um perfil que se diferencia dele. Cecílio de S   escreveu peças teatrais, mas a sua atuação/reconhecimento no âmbito do “teatro maranhense” parecia estar muito mais vinculada às múltiplas funções que ele desempenhava: escritor, diretor, cenógrafo. Além disso, os posicionamentos acionados por Cecílio S   pareciam indicar um vínculo maior com a constituição dos “movimentos teatrais” da década de 1940 a 1960 (REIS, 2014a, p. 201), que retratavam a baixa institucionalização das companhias de teatro da época, e isso teria favorecido o surgimento e mobilização de “grupos teatrais” com certa notoriedade teatral.

É nesse contexto que se inserem as participações de Cecílio Sá no chamado “Teatro Amador do Maranhão”, que deu lugar a produções ditas “populares” e sobre “manifestações populares”. É nesta etapa de sua trajetória que os vínculos com Aldo Leite e Tácio Borralho se estabelecem.

Filho de um comerciante, Tácio Borralho nasceu em Primeira Cruz – Ma, em 1948. Estudou Teologia em Recife e lá atuou na Companhia Otto Prado, em espetáculos para o público infanto-juvenil e adulto. Fundou, em São Luís, o Teatro de Férias do Maranhão (TEFEMA), em 1968; o Laboratório de Expressões Artísticas (LABORARTE), em 1972; e a Companhia Oficina de Teatro (COTEATRO), em 1989. Foi presidente da Federação Nacional de Teatro Amador (FENATA), da Confederação Nacional de Teatro Amador (CONFENATA), da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) e do Centro Unima Brasil (CEUB). Foi professor de história, geografia, de pós-graduação na especialização nas técnicas de animação de bonecos de varas gigantes. Foi coordenador de Ação e Difusão Cultural na Secretaria Estadual de Cultura (1993-1990). Foi diretor do Centro de Artes Cênicas do Maranhão (1990-2003), diretor do Teatro João do Vale (1997-1999), entre outras atribuições assumidas. Fez graduação em Filosofia (UFMA) e mestrado e doutorado em Artes Cênicas (ECA-USP). Atualmente é professor do Departamento de Artes da UFMA e Diretor Artístico da Coteatro. (REIS, 2014)

Não por acaso, no Perfil Cultural e Artístico do Maranhão, o porta-voz responsável por “apresentar o teatro maranhense” foi Tácio Borralho que, assim como Lenita Estrela de Sá, credita parte da sua influência no teatro a Cecílio de Sá. Só que, diferente da filha do próprio, Tácio Borralho teria trabalhado em diversas produções ao lado de Cecílio Sá.

Tácio Borralho teria sido fortemente influenciado por Cecílio de Sá, sobretudo, em relação às propostas de criação de um “teatro acessível”, “feito por gente do povo”, com “questões populares”. Essas questões teriam resultado na criação do LABORARTE, inicialmente dirigido por Tácio Borralho.

Comparando-se o perfil da agente com o de Tácio Borralho, vê-se que ambos parecem se inscrever sobre a mesma temática: o “teatro maranhense”; porém dispõem de percursos bem diferentes. Lenita Estrela de Sá parece ter uma inclinação maior para o universo literário e a questão do teatro está mais vinculada a uma dimensão secundária na sua trajetória, embora ela acredite ser sua “grande vocação”. Por outro lado, Tácio Borralho condensa múltiplas inserções em grupos teatrais, chegando à diretoria e à presidência da maioria deles, além de, paralelamente, investir em títulos

ligados às artes cênicas, além de dar aulas ao curso de teatro, na Universidade, etc.

De maneira distinta, os dois têm em comum e usufruem de alguma forma do seu contato e aproximação com Cecílio de Sá: Tácito Borralho como “herdeiro simbólico” de um “fazer teatral” e Lenita Estrela de Sá como “herdeira por laços consanguíneos”, porta-voz de uma “memória” herdada.

A menção à “história” vinculada à concepção de “cultura maranhense”, nos posicionamentos de Lenita Estrela de Sá, aparece sob o legado de perpetuação do “folclore”, “do imaginário”. Tácito Borralho também apresenta viés histórico ao se posicionar no PECAM, mas trata-se da tentativa de reconstituição da história do domínio cultural maranhense que se insere; ele parece ter uma preocupação em estabelecer a sua legitimidade como porta-voz, por meio da reconstituição de uma “memória do teatro maranhense”.

2.4 Em nome da “arte”: Rosilan Garrido

Descendente de Árabes e Portugueses, Rosilan Garrido teria sido adotada aos três anos de idade por um casal de “classe média”, que não teria poupado esforços para educá-la.

Eu nasci em São Luís. Minha família do lado do meu pai era árabe e do lado da minha mãe era portuguesa. Então, alguns do lado da minha mãe moravam no interior do Maranhão, em Vargem Grande e meu pai conheceu minha mãe em Vargem Grande. Mas eu nasci aqui em São Luís. [...] por volta dos três anos de idade, eu não sei o porquê, minha família foi embora e eu fiquei. Fui adotada por minha tia avó. Essa era uma prática muito comum... As famílias do interior entregavam os filhos pra outros [familiares], que não tinham filhos, então foi assim. Eu cresci numa família de classe média, não vou falar classe média alta porque isso é irrelevante, mas eu era filha única, de certa forma, por que eu fui adotada. Eu tive uma infância muito agradável, muito feliz. Morei aqui durante muitos anos. [...] A minha mãe era Iracema Baroso. Ela era funcionária dos correios e telégrafos, e meu pai era coletor Federal. Nessa época, era assim uma coisa muito importante, então a gente não passou necessidade. A gente teve sempre uma mesa muito farta, uma casa muito farta e recebia muitas pessoas. [...] Esses são meus pais adotivos. Meus pais biológicos, eu mantenho contato com eles. Meu pai [biólogo] faleceu quando eu tinha 22 anos, mas a minha mãe [bióloga] ainda está viva. Eu me relaciono muito bem com ela, tenho muitos irmãos de sangue mesmo, biológicos. (Entrevista realizada em julho de 2017)

Aos dezoito anos, Rosilan Garrido se casou com Raimundo Garrido, arquiteto que não tem ligação com o domínio artístico ou cultural, e que, segundo ela, é um grande incentivador da sua carreira, sobretudo, em relação à formação acadêmica. O casal teve dois filhos, que também não seguiram por uma trajetória artística: um tem formação em Direito e o outro em Administração.

O interesse pela arte é colocado por Rosilan Garrido como uma “vocação”, e essa “aptidão” teria sido “descoberta” por ela logo no início de sua vida escolar. Assim, a agente interpreta sua carreira artística como um “encontro”, uma espécie de autoidentificação com esse fazer.

Eu acho que nessa época eu me entendi dentro das artes. Eu me via fazendo coisas, inventando... Eu até disse uma vez que eu não sei onde eu busquei a arte, onde foi que eu achei. Mas eu acho que ela já estava lá, dentro de mim, há muitos anos, enquanto eu brincava no quintal da casa, enquanto eu me divertia, enquanto eu reinventava as coisas a partir de coisas já existentes ou de materiais simples e comuns... Até que um dia, uma professora – acho que foi na primeira ou segunda série – me dissesse que eu tinha um traço maravilhoso, que eu era muito boa no desenho. Quer dizer, o desenho era o mais simplificado, porque arte não é só isso, né? Arte é muito mais. (Entrevista realizada em Julho de 2017)

O aprimorar desse “fazer artístico” foi reforçado pela agente por um investimento em formações e títulos ligados às artes plásticas. Rosilan Garrido cursou, na década de 1970, a graduação – recém-estabelecida pela Universidade Federal do Maranhão – em Licenciatura em Artes e Plásticas. Estabeleceu-se como professora da Universidade Federal e também da Universidade Estadual, ministrando aulas voltadas para a História da Arte. A trajetória acadêmica seguiu adiante com o investimento no mestrado na Universidade de São Paulo e, atualmente, ela está cursando o doutorado em Arquitetura, na Universidade de Lisboa.

Durante essas etapas de formação, o objeto de pesquisa de Rosilan Garrido sempre esteve ligado à São Luís e a sua “história”:

No mestrado, eu trabalhei sobre a Igreja da Sé. Engraçado, eu fazia Artes, mas o meu foco, por causa das aulas que eu dava (eu dava aula de história: história da arte, plástica... coisas desse tipo), eu acabei focando muito nessa coisa da arquitetura, né? Então, eu fiz

esse trabalho sobre a igreja da Sé, sobre a Igreja Barroca. E no doutorado, [que] é uma coisa mais ampla, eu tô estudando o espaço da cidade, que é a Pedro II, a Benedito Leite e o Cais da Sagração. Então, esse espaço condensa o núcleo fundacional da cidade de São Luís, ou seja, por onde a cidade começou. Então, pra mim, é a praça Pedro. No meu ponto de vista, eu tô estudando a arquitetura e as artes nesse espaço. Essa exposição remete a um capítulo da minha tese que tem a ver com a identidade da praça, o que os artistas veem, ou como eles veem a praça e qual a identidade da praça pra eles; o que marca. Então, por isso, eu realizei essa exposição pra ter essas referências e essas respostas. (Entrevista realizada em Julho de 2017)

Embora a atuação de Rosilan Garrido para a “cultura maranhense” esteja vinculada aos movimentos artísticos que ela compôs e ajudou a construir nas décadas de 1970, 1980 e 1990 (exposições coletivas, abertura de salões de artes e exposições a nível Nacional, que contaram com a sua curadoria e organização), para ela, o seu maior desempenho em “benefício” da “cultura” está atrelado a sua atividade de formação educativa, “informando e fazendo com que as pessoas entendam o significado e importância da arte”:

A contribuição para a cultura maranhense começa dentro da universidade, dentro do curso que eu trabalho. Então tu fala pra um monte de gente, né? Como a minha área é artes, eu falava de artes, falava de cultura, falava dessas coisas do Maranhão em cursos que eu já dei. Então, a minha participação começa aí: informando, fazendo com que as pessoas entendam o significado e a importância que a arte tem. Na verdade, não é nem aí... É que eu trabalhei também na TVE, com alunos jovens, com gente jovem. A gente criou oficinas de arte na t.v educativa, e, além das aulas que os alunos tinham na escola, a gente tinha umas oficinas, que esses meninos iam pra lá. Então, isso foi muito significativo. Essa minha participação começa por aí, e meu papel como artista, como estudante que eu era, participava de muitas coisas... muitos eventos. (Entrevista realizada em Julho de 2017)

Nesse sentido a sua participação e certa credibilidade conquistada são apresentadas pela agente como resultado de uma espécie de militância e trabalho político. Não tendo se candidatado a cargos eletivos, ela manteve a sua participação em movimentos sociais, sobretudo, na época em que estava no quadro de professores da UFMA. Nesse período, também integrou a Comissão de Assuntos Culturais da Universidade Federal do Maranhão, entretanto, ela firma que a sua atuação:

Tem muito mais a ver com coisas que eu realmente produzo, coisas que eu já fiz nessa cidade: Coletivas de Maio, Salões de Artes, eventos... Coisas, assim, em que eu consigo reunir diversos artistas e fazer coisas ligadas à arte. É mais nesse sentido, a minha participação de fato na cultura. E a gente acaba tendo uma credibilidade, quando a gente consegue realizar determinadas coisas, e as pessoas aceitam e te acompanham num determinada coisa. Eu coordenei, fiz projetos, e foi muito interessante. (Entrevista realizada em julho de 2017)

Rosilan Garrido destaca seu protagonismo na criação de Salões de artes, exposições coletivas, seleção de artistas, sobretudo, amigos seus, no âmbito local e também regional mais amplo. Ela menciona, principalmente, a “Coletiva de maio” como algo “grandioso” que ela planejou e conseguiu o auxílio do governo de Sarney para realizar:

“Ela abarcava os municípios Maranhão, e a gente abriu também pro Norte e Nordeste. Essa ultima exposição é minha, eu fiz o projeto, fui atrás de patrocínio, o governo do estado me ajudou, a secretaria de cultura... por que sozinha, a gente não consegue nada. A gente tem que ir atrás das coisas, das pessoas. Eu convidei alguns artistas. Eu poderia ter convidado muitos, mas como eu tinha um limite, como é pra minha tese, eu convidei esses artistas que eu já conheço. São artistas contemporâneos, artistas interessantes, que estão praticando, estão fazendo arte e participam de coisas. Eu convidei e eles aceitaram participar do meu projeto e eu fiz a curadoria. Então, a partir do projeto, eu coloquei, como o espaço que eles deveriam observar, e o modo, claro, que eles são livres: na técnica, no discurso estético... Mas a gente tem alguns critérios para fazer essas leituras”. (Entrevista realizada em julho de 2017)

A última exposição mencionada por Rosilan Garrido foi intitulada “Pedro Segundo II - Signos e Significados”. Ela teria convidado alguns artistas para refletirem sobre “a Praça e o seu em torno”, considerando-a como o “núcleo fundacional” de São Luís. A agente coloca esse espaço como objeto de pesquisa da sua tese de doutorado em Arquitetura, na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, em Portugal.

Para tanto, Rosilan se propôs, inicialmente, a construir um “percurso histórico” da praça tendo “origem” no “terreiro indígena”. Depois na “semente da França Equinocial” e, após a colonização portuguesa, teria sido identificada como Largo do Palácio, Largo da Sé, Avenida Maranhense, e, por fim, como Avenida e Praça Pedro II. Segundo Rosilan Garrido, são justamente esses

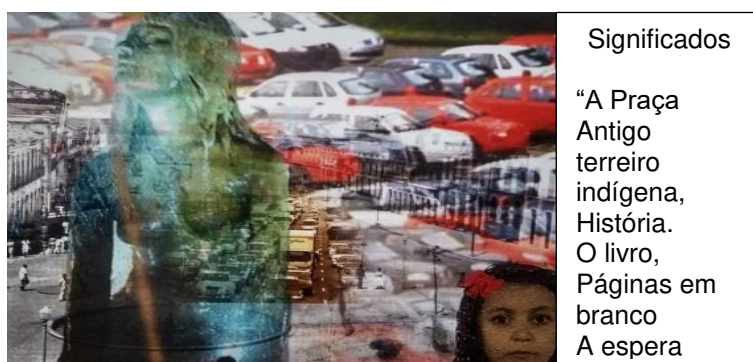
fatos que constituem a notoriedade e a importância da Praça para São Luís: “tanto por ser um núcleo histórico, tanto por preservar diversas camadas de tempo em seu espaço singular” (GARRIDO, 2017).

Para a exposição, a agente teria convidado os artistas a “experimentarem narrativas representativas”, “visões sobre identidades”, “novos usos e sentidos do lugar”, a “liberdade de criação”, “construção da ideia e elaboração da obra” (GARRIDO, 2017).

Entre essa variedade de significados, Rosilan Garrido aproveita para situar a Praça, como um local tombado como patrimônio federal e estadual reconhecido pela UNESCO. “Reafirmando a sua importância como “espaço público” para São Luís, para o Estado do Maranhão e para o Mundo”.

Rosilan Garrido, como curadora da exposição, não exigiu que as produções dos artistas tivessem uma única vertente. Foram então expostas instalações artísticas, esculturas, rendados entre outras criações. A agente, por sua vez, expôs uma “instalação” que tem como descrição um fragmento poético (Figura 5).

Figura 5 - Instalação artística: Significados



A instalação foi composta por recortes e colagens de várias imagens, que estabelecem uma relação entre “passado” e o “presente”, descrevendo “o funcionamento”, a “organização” do espaço destinado à Praça. Nas imagens mais antigas, veem-se pessoas caminhando e uma área restrita para o tráfego; já na imagem mais recente, a ênfase dada pela agente é nos vários carros estacionados (atualmente boa parte do local funciona como estacionamento).

Como destaque, a imagem de uma mulher nua, com traços indígenas, seria a representação da “mãe d’agua”⁷, relacionando-se com o marco inicial sugerido pela agente: “antes era um terreiro indígena” (mencionado no poema como “antigo terreiro indígena/ história”). Trata-se de uma escultura que ficava em destaque no centro da Praça Dom Pedro Segundo II. Atualmente, a estátua foi levada para o Museu Histórico e Artístico do Maranhão (não por acaso, esse foi o lugar escolhido por Rosilan Garrido para sediar a exposição).

A escultura ganhou espaço na exposição, de forma geral, como um elemento de composição de todos os trabalhos expostos, com forte atribuição de significados de “protestos”⁸ pelo seu deslocamento para o museu.

Outro destaque dado por Rosilan Garrido no “quadro” é a uma criança que parece observar atentamente. A criança representaria o “futuro”, a agente parece indicar um “passado” que não vem sendo conservado e questiona: “o que será o futuro? ”, traçando também, uma relação com “o livro”, descrito por ela como algo “em branco à espera de significados”.

De algum modo, a produção de Rosilan Garrido e a proposta da exposição estão em consonância com o papel da “arte” para ela associado à “participação política”: “na verdade a arte tem a ver com política, a gente não tá numa caixinha isolada do mundo, a gente tá no mundo, então o que é possível ser feito a gente faz e participa das coisas, apoia uma coisa ou outra” (Entrevista realizada em julho de 2017).

A atuação da agente atrela-se, então, às suas participações e organizações de Salões de Artes e a sua contribuição à “cultura maranhense”, que segundo ela, estariam ligadas às suas atividades educativas desenvolvidas, sobretudo, no âmbito da Universidade Federal e Estadual do Maranhão, vinculando a uma “concepção” de conhecimento “histórico e cultural”.

Assim, Rosilan Garrido acaba por não estabelecer distinção entre “arte” e “cultura”. Destaca-se pelo empenho em “instituir” espaços para as

⁷ A escultura foi feita pelo artista maranhense Newton Sá.

⁸ A retirada da escultura teria sido em função de ações de preservação e restauração do IPHAN – Mas no ano de 2015, após o processo de restauração retornaria para o seu “lugar de origem”, enquanto a restauração não acontece a estátua permanece no Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

“artes” e, ao mesmo tempo, em sua carreira acadêmica, há um esforço de preservação da “histórica”, do “passado” (primeiro com os estudos em relação à arte sacra, e depois, o relativo à Praça Dom Pedro II). Contudo, para a agente, a “arte pode ser tudo”, ela “transcende”, é atemporal:

Eu comecei a ver que arte é tanta coisa pra mim, ela não é só como eu te disse essa ideia de plasmar, ela é muito mais, é a captação de um instante, mas não é só isso por que o registro do instante, ele tá ali definido, vamos supor, num quadro, numa estrutura, numa estrutura, em não sei o quê, mas é como se ele tivesse, raízes e se expandisse além do tempo, então a arte pra mim é muito mais, a arte ela transcende. (Entrevista realizada em julho de 2017).

Rosilan Garrido, se auto define como pertencente à fase “moderna” da “arte maranhense”, quando diz produzir artes plásticas contemporâneas. Assim, a agente se inscreve em um determinado período da “arte no maranhão”, num percurso que ela mesma se dedicou a reconstruir como “consultora” no Perfil Cultural e Artístico do Maranhão.

Esse período, entre as décadas de 1970 a 1990, segundo Rosilan Garrido, demarcaria “uma nova fase fértil das artes” e de “efervescência cultural”, creditada a ela também pelo apoio/surgimento de algumas instituições: Fundação de Cultural do Maranhão (FUNARTE) e a Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Segundo a agente, esse teria sido o marco inicial para o desdobramento de outros espaços voltados para “as artes plásticas” com o surgimento do Instituto de Letras e Artes da UFMA, o Centro de Artes Japiaçu, o Museu Histórico e Artístico do Maranhão etc. (GARRIDO, 2006, p. 76-77)

Uma “genealogia” similar a que foi construída por Rosilan Garrido, é proposta também pela Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão publicada em 2009, como resultado de um seminário que tinha como proposta a de “descrever o Maranhão na primeira década do século XXI”.

Nesse material, há um capítulo destinado à “História da Arte Moderna no Maranhão na primeira década do século XXI”, justamente nesse tópico, alguns artistas foram destacados como representantes “da primeira geração dos artistas contemporâneos”, incluindo a agente em questão.

Além de Rosilan Garrido, outros artistas foram elencados, tendo como aspecto em comum a formação inicial na Universidade Federal do Maranhão: Airton Marinho⁹, Miguel Veiga¹⁰, Lobato¹¹, Donato¹², Paulo César Alves de Carvalho, Jesus Santos¹³, Péricles Rocha, Luís Carlos Lima Santos¹⁴, Rogério Martins¹⁵, Dileuza Diniz Rodrigues¹⁶.

A formação desses agentes é marcada por uma multiplicidade de inserções que não estão necessariamente vinculadas às “artes plásticas”. Eles transitam entre o jornalismo, o teatro e outros eixos culturais, o que informa de algum modo, a baixa autonomia desse domínio cultural. Além disso, é marcante a sua circulação nacional e internacional, inclusive, para complementação da “formação artística”.

Dentre esses perfis apenas dois se encaixariam parcialmente na posição de homólogos homens em relação à agente. O primeiro seria Paulo César Alves de Carvalho, que concilia a produção artística com a sua trajetória

⁹ Airton Macedo Marinho é formado em Desenho Industrial pela Universidade Federal do Maranhão. Iniciou sua carreira na década de 1970, lecionando no Centro de Artes e Comunicações Visuais no Maranhão (CENARTE), onde fez sua primeira exposição. É xilogravador e trabalha também como ilustrador de livros de autores brasileiros (PECAM, 2006, P.78)

¹⁰ Miguel Veiga é formado em Desenho Industrial pela Universidade Federal do Maranhão. Iniciou sua trajetória artística em 1971. De lá para cá realizou diversas exposições individuais e participou de várias coletivas. Participou dos movimentos de renovação da arte no Maranhão. É cenógrafo, pintor e escultor. Também é autor da decoração de Carnaval de Rua de São Luís. (Idem, p.90)

¹¹ Iniciou sua atividade nas artes plásticas na década de 1970. Suas primeiras exposições foram realizadas no Instituto Cultural Brasil – Estados Unidos. As pinturas têm caráter expressionista, abordando figuras femininas de negras, paisagens, barcos e motivos vinculados à cultura local. Paralelamente colabora com escritores maranhenses na elaboração de capas e ilustrações para livros, dentre os quais figuram Carlos Cunha, Nauro Machado e Luís Augusto Cassas. (Idem, p.89)

¹² Donato Fonseca Filho iniciou seus estudos em 1982 no Centro de Criatividade Odylo Costa Filho. É graduado em Educação Artística pela Universidade Federal do Maranhão. É professor do curso de Licenciatura em Educação Artística da UFMA (Idem, p. 83).

¹³ José de Jesus Santos, pintor e gravador, fez sua primeira exposição no Salão Nobre da Academia Maranhense de Letras. Foi Diretor de Patrimônio de Cultura do Departamento de Cultura. Realizou diversas exposições individuais e participou de exposições coletivas no Brasil e no exterior. (p.87)

¹⁴ Luís Carlos Lima é escultor e ceramista autodidata, fez cursos de modelagem e escultura, dedicando-se também, durante há algum tempo à tapeçaria. Realizou a sua primeira exposição em 1966 e, a partir daí, participou ativamente dos movimentos renovadores da década de 1960 e 70. (p.89)

¹⁵ Nasceu em Recife, mudou-se para o Maranhão em 1976. Seu trabalho tem como tema a arquitetura das cidades de São Luís e Alcântara. Sua primeira exposição individual aconteceu em 1980. (Idem, p.93).

¹⁶ Conhecida como Dila, a artista mudou-se para São Paulo para aprimorar seus estudos em litografia e escultura. Em 1968, começou a expor, sendo bem-sucedida. Fez exposições em várias cidades do Brasil e do exterior como Buenos Aires e Bariloche na Argentina; Flórida, Califórnia, Alabama, Tennessee, Washington, entre outros países. (Idem, p.83).

acadêmica como professor da Universidade Federal do Maranhão, demarcando também interesse e formação em História da Arte. O segundo agente, Péricles Rocha, teria conseguido certo reconhecimento “local”, e se destaca nacional e internacionalmente, além de apresentar um perfil relativamente peculiar, concentrando também, junto ao seu desempenho artístico, redes de relações e influências políticas que teriam resguardado certas oportunidades:

Péricles Rocha é pintor, desenhista e escultor. Estudou escultura na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, de 1967 a 1971, com bolsa de estudos concedida por José Sarney. Também fez curso de gravura em metal no Museu de Arte Moderna. De volta a São Luís, contribuiu com a criação do Centro de Artes Japiáçu, juntamente com a professora Rosa Mochel. Fez várias exposições individuais tanto no Rio de Janeiro, quanto em Brasília. Participou de coletivas no Brasil, em São Paulo, Rio Janeiro, Brasília e Goiânia; e no exterior, em Stuttgart (Alemanha); em Roma e Florença (Itália); Madri (Espanha) e Atenas (Grécia). (PECAM, 2006, p. 92)

Os perfis dos outros agentes parecem obedecer a uma lógica de escolhas entre a “carreira artística” ou a “carreira acadêmica”, ligada ao exercício da docência. A maioria deles teria optado por uma “carreira artística”. Nesse caso, o perfil de Rosilan Garrido apresenta algumas proximidades com os demais artistas. Ela tem a mesma origem de formação (UFMA), se insere e garante notabilidade na mesma época (década de 1970/80) sob o título de “arte contemporânea”. Circula nacional e internacionalmente, concentrando parte da sua formação acadêmica em São Paulo e Lisboa/Portugal.

A partir disso, outros aspectos a distanciam dos demais agentes, e parecem contribuir para que Rosilan Garrido se estabeleça como porta-voz das “artes plásticas no/do Maranhão”, dentre tantos outros artistas de sua época, na sua maioria homens.

A agente parece articular ao seu perfil (mesmo que de forma tida como “desinteressada”) uma síntese das atribuições requeridas no eixo de expressão que está vinculada. Ela alimenta, simultaneamente, uma carreira acadêmica e também se dedica a produções artísticas. Tem formação inicial e mestrado em artes plásticas, faz doutorado em arquitetura e é vinculada ao departamento de arquitetura e urbanismo da UEMA. Essa inserção institucional

ligada à arquitetura pode favorecê-la com um trunfo de legitimação quando levamos em consideração que esta área concentra maior prestígio em relação às “artes plásticas”.

Os trânsitos da agente nesses dois universos parecem lhe dar maior credibilidade do que aos demais para falar como “porta-voz” da “arte no/do Maranhão”. Em comparação aos outros especialistas que se juntam a Rosilan Garrido como consultores no Perfil Cultural e Artístico do Maranhão, a agente apresenta um perfil equivalente a eles também por sua proximidade/necessidade de recorrer a uma construção da “história” do Maranhão. Questão pertinente a todos os “consultores”, em seus determinados eixos de atuação.

Desta forma, o perfil de Rosilan Garrido, se destaca por certa notoriedade e em alguma medida, subversão de uma lógica de dominação masculina, ao passo que consegue constituir uma trajetória específica, inclusive entre os pares, o que a distância da possibilidade de homologias entre as posições que ocupou, diferenciando-se, em alguma medida, também, em relação às demais mulheres que falam no material do PECAM.

3 “POLÍTICA E CULTURA” NA BASE DAS INTERPRETAÇÕES SOBRE A “CULTURA POPULAR” NO/DO MARANHÃO

A discussão desse capítulo se direciona ao perfil e itinerário de quatro mulheres que atuam na “cultura maranhense” e são consideradas porta-vozes da cultura popular (Michol de Carvalho), da culinária (Zelinda Lima), do artesanato (Débora Baesse) e da música (Rosa Reis).

Essas agentes têm em comum um aspecto mais geral: seu protagonismo na produção e na definição do que é a “cultura popular maranhense”. Elas também intervêm a partir de instâncias culturais e por meio da ocupação de cargos público-administrativo.

Entre os cargos ocupados por elas estão àqueles vinculados à Secretaria da Cultura do Estado do Maranhão, Diretoria e Coordenação de Centros Culturais (Odylo Costa Filho, Domingos Vieira Filho, Laboratório de Expressões Artísticas), além de períodos de Coordenação da Comissão Maranhense de Folclore (CMF).

Além disso, é recorrente entre as quatro agentes, a inserção de familiares no domínio cultural, o que favorece, de algum modo, a mobilização de uma rede parentesco e, também de amizades, como trunfo ao reconhecimento conquistado.

Especificamente três agentes (Michol de Carvalho, Zelinda Lima e Déborah Basse) combinam a atuação na CMF, sendo que Zelinda Lima seria o elo entre elas (por ser mãe de Déborah Baesse e amiga de Michol de Carvalho). Nesses casos, a interlocução entre elas, e a rede mais ampla na qual estão inseridas, embasa não só as concepções de cultura que defendem, mas também, um jogo de reconhecimentos mútuos.

Das quatro agentes em questão, apenas uma não teria nascido em São Luís (Michol Pinho de Carvalho). No entanto, estabeleceu rede de relações, ao mesmo tempo, afetivas, profissionais e políticas, que foram primordiais no destaque que conquistou como porta-voz da “cultura popular” do/no Maranhão.

Apenas duas entre as mulheres tratadas aqui não chegam ao ensino superior. As demais concentram formação na área de humanas (Serviço Social

e Pedagogia) e investiram em Mestrado e Doutorado. Nesse caso, Déborah Baesse se diferencia das demais por concentrar a sua formação em pedagogia profissional e, embora tenha procurado associar (quando realizou seu doutorado) essa área de conhecimento com o “saber” sobre o artesanato, não se voltou, no sentido prático, para essa mesma temática. Além do exercício da docência, ela se dedicou à ocupação de cargos administrativos mais vinculados à “educação”.

É recorrente entre elas o uso de referências a “memórias” familiares, repercutidas nas suas falas e atuações. Geralmente, essas memórias, que procuram transmitir e perpetuar são ligadas à atuação dos seus pais e dos seus esposos. Além de outros agentes constantemente mencionados como exemplares (Carlos Lima, Sérgio Ferretti, Frederico Machado, Nelson Brito e Josias Sobrinho).

Portanto, considerá-los em relação às mulheres que analisamos traz a possibilidade (estratégia já utilizada no capítulo anterior) de perceber os possíveis critérios de diferenciação de gênero (introjetadas e vigentes), que estruturam os domínios culturais maranhenses e os princípios de atuação em pauta.

Em especial, precisamos sublinhar que o conjunto das agentes que tratamos neste capítulo tem em comum o fato de produzirem, falarem em nome ou representarem, em instâncias política-administrativas e outros engajamentos, diretamente a “cultura popular”. Podemos observar, de modo geral, os perfis das agentes no quadro que segue:

INDICADORES (ORIGEM SOCIAL/TÍTULOS ESCOLARES/ INSERÇÕES POLÍTICAS E CULTURAIS)	ROSA REIS	MICHOL DE CARVALHO	ZELINDA LIMA	DÉBORAH BAESSE
DATA DE NASCIMENTO	06.03.1959	22.10.1949	27.11.1926	09.05.1967
LOCAL	SÃO LUIS - MA	FORTALEZA – CE	SÃO LUÍS – MA	SÃO LUIS – MA
PROFISSÃO DO PAI	RUI DE JESUS REIS (MAQUINISTA DE TREM)	CAIO JOSÉ DE CARVALHO (CONTADOR E JORNALISTA)	LEÔNCIO CASTRO LOYOLA; (COMERCIANTE)	CARLOS LIMA (CONCURSADO PELO BANCO DO BRASIL)
ESTADO CIVIL	CASADA NELSON BRITO	SOLTEIRA	CASADA CARLOS LIMA	CASADA JAIR ALVES BAESSE
PROFISSÃO DO MARIDO	ATOR E DIRETOR	-	COMERCIÁRIO E CONCURSADO DO BANCO DO BRASIL (1948-1976)	EMPRESÁRIO
FILHO (?)	CAMILA REIS; LUANA REIS E IMIRA BRITO	NÃO POSSUI	LEÔNCIO CID DE CASTRO NETO; ALVARO EDUARDO DE CASTRO E LIMA; CARLOS DANUZI DE CASTRO E LIMA; PABLO DE CASTRO E LIMA; DEBORAH BAESSE	JOÃO PEDRO BAESSE; PALOMA BAESSE
INSERÇÕES CULTURAIS DE PARENTES	CÔNJUGE E FILHAS ATUOU/ATUAM NO LABORARTE	O PAI PRESTIGIAVA A “CULTURA POPULAR”	O CÔNJUGE É ATOR ESCRITOR, FOLCLORISTA.	ZELINDA LIMA (MÃE) E CARLOS LIMA (PAI)
CURSO SUPERIOR	CIÊNCIAS CONTÁBEIS UFMA/ INCOMPLETO	SERVIÇO SOCIAL UFMA	NÃO CURSOU ENSINO MÉDIO ESCOLA SANTA TERESA	PEDAGOGIA UFMA
PÓS-GRADUAÇÃO INSTITUIÇÃO	NÃO CURSOU	DOCTORANDA DA UNIVERSIDADE DE AVEIROS – PORTUGAL MESTRADO EM CULTURA POPULAR (UFRJ); ESPECIALISTA EM POLÍTICA SOCIAL E EDUCACIONAL	NÃO POSSUI	MESTRADO EM EDUCAÇÃO PROFISSIONAL (IFMA); ESPECIALIZAÇÃO EM PSICOPEDAGIA E SUPERVISÃO EDUCACIONAL (PUC/MG)
CARGO ELETIVO	NÃO OCUPOU	NÃO OCUPOU	NÃO OCUPOU	NÃO OCUPOU
CARGO ADMINISTRATIVO / ATUAÇÃO EM INSTÂNCIAS CULTURAIS	LABORATÓRIO DE EXPRESSÕES ARTÍSTICAS – LABORARTE	CARGOS TÉCNICOS E DOCÊNCIA NA UFMA (1973- 1997); SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA (SERVIÇOS TÉCNICOS ESPECIALIZADOS) (1987-1988); ASSESSORA CHEFA DA ASPLAN – (1991-1992); SUBSECRETÁRIA DE CULTURA (1992-1994); SECRETÁRIA ADJUNTA DA SECMA (1992-1995); DIRETORA DO CENTRO DE CULTURA POPULAR DOMINGOS VIEIRA FILHO (1995-2004); SUPERINTENDENTE DE CULTURA POPULAR; PRESIDÊNCIA DA CMF (2004-2007).	DIRETORA DO DEPARTAMENTO DE TURISMO DO MUNICÍPIO (1963-1965); FUNCIONÁRIA PÚBLICA ESTADUAL (1966-1999); TRABALHO NO SETOR DE “PROMOÇÕES DO ESTADO”(1967-1974); MARATUR (1976-1979); SECRETARIA DA CULTURA (1983-1987); DIRETORA DO CCPDVF (1991); SECRETÁRIA ADJUNTA DE NERINE LOBÃO (1991-1994); COMISSÃO MARANHENSE DE FOLCLORE (1992); DIREÇÃO DO ODYLO COSTA FILHO (1995-1999)	PRESIDENTE DO ICE- MA; MEMBRO DA UNASUS/UFMS E DO GRUPO DE PESQUISA TECNOLOGIA E INOVAÇÃO EM EDUCAÇÃO NA SAÚDE; GESTÃO; DOCENTE UFMA; DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO; COMISSÃO MARANHENSE DE FOLCLORE.

3.1 A “cultura popular”: Michol Pinho de Carvalho

Michol de Carvalho, como era conhecida, nasceu no Ceará, mas viveu em São Luís do Maranhão, morando em um casarão no centro da cidade. Sua família tinha uma boa condição financeira. Seu pai era jornalista e contador, e, além disso, possuía alguns imóveis. Após a sua morte na década de 1960, o aluguel destes imóveis gerou a renda que manteve a família.

Primeira filha de quatro irmãos, a infância de Michol Pinho de Carvalho teria sido marcada pela convivência com o seu pai. Segundo o irmão Arlindo de Carvalho¹⁷, essa convivência teria sido importante na trajetória dela, sobretudo, pelo seu envolvimento com a “cultura popular”, pois ele, segundo o irmão, foi um grande admirador e teria proporcionado à filha essas vivências.

Papai era uma pessoa muito ligada à cultura, de mandar trazer boi pra porta daqui de casa, tambor de crioula, e Michol ia com ele. Ela sempre gostou muito disso, sempre gostou. (Entrevista de Arlindo de Carvalho sobre Michol de Carvalho na Rádio Universidade FM - Programa Janela Cultural, 2012)

Eu sempre vi isso e Michol sempre falou isso: papai era uma pessoa que gostava muito de bumba meu boi. Ele trazia muito bumba meu boi, muito tambor de crioula, ele levava Michol. Michol sempre acompanhou papai. Eu muitas vezes não fui, quando papai morreu eu tinha seis anos. As referências minhas são muito poucas, ela já tinha 10 anos, a memória afetiva de Michol é muito maior do que a minha, eu não lembrava muito. (Entrevista de Arlindo de Carvalho ao Jornal “O imparcial”, em 2013).

Assim como o pai, Michol de Carvalho é considerada pelo irmão como uma “grande influenciadora”. Como irmão caçula da família, Arlindo de Carvalho afirma que a irmã o tinha como um filho a quem dava muito carinho e que foi sua maior incentivadora musical.

Arlindo de Carvalho formou-se em engenharia pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, e em Artes, pela Universidade Federal do Maranhão, UFMA, onde foi aluno de Michol de Carvalho. Ele manteve o

¹⁷Arlindo José Pinho de Carvalho é irmão caçula de Maria Michol Pinho de Carvalho. Graduiu-se em Engenharia Civil pela Universidade Estadual do Maranhão (1980) e em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão (1999). Especialista em Gestão Cultural pela Faculdade São Luís (2008), possui também formação técnica em Radiologia pela Escola Técnica Federal do Maranhão (1990). Atualmente é professor vinculado ao Governo do Estado Maranhão (Fonte: <https://www.escavador.com/sobre/197505257/arlando-jose-pinho-de-carvalho>).

envolvimento com a “cultura popular” como percussionista autodidata (como se apresenta), chegando a tocar com Antônio Vieira. Hoje ministra aulas junto a Chico Pinheiro.

A irmã, Alba Pinho de Carvalho, assim como Michol de Carvalho, formou-se em Serviço Social pela Universidade Federal do Maranhão (1973), seguindo carreira acadêmica com mestrado em Serviço Social pela Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC (1982) e doutorado em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará, onde é professora hoje.

Alba Maria Pinho de Carvalho foi responsável por escrever a “orelha” de um livro intitulado “Perfis de Cultura Popular: mestres, pesquisadoras e incentivadores da cultura popular maranhense”, publicado em 2015 com o apoio da Fundação de Amparo a Pesquisa do Maranhão e do Governo do estado. O livro foi organizado por Mundicarmo Ferretti e Zelinda Lima, que assim como Michol de Carvalho, também estão vinculadas à Comissão Maranhense de Folclore. A publicação conta ainda com um “perfil” escrito sobre Maria Michol Pinho de Carvalho, assinado pelo professor e pesquisador da Universidade Federal do Maranhão, Sérgio Ferretti.

Arlindo de Carvalho afirma que Alba Maria Pinho de Carvalho teria cuidado de Michol de Carvalho nos últimos meses de vida e, além disso, teria se responsabilizado em organizar os ajustes finais e de, possivelmente, publicar a tese de Michol de Carvalho, da qual teria sido co-orientadora.

Michol de Carvalho estudou na escola Santa Teresa (1957-1958), onde teria concluído a sua formação escolar básica. No Ensino Médio (na época, Ginásio), teria cursado o “curso normal”.¹⁸ Após concluir sua formação escolar, ela ingressou na Universidade Federal do Maranhão no curso de Serviço Social (1969).

Ao concluir a graduação, Michol trabalhou na área de assistência social e foi professora do Departamento de Artes, no qual, além ter lecionado, coordenou projetos de Extensão e Estágios, na Universidade Federal do Maranhão (1973 a 1997).

Em 1997, Michol se desligou da Universidade Federal do Maranhão, e, segundo o irmão, teria sido por “questões políticas”. Mestre em

¹⁸ Existia, nesse período, uma distinção entre os cursos: “normal” para mulheres e “científico” para os homens.

Comunicação, ela relatava ter “experiência na área de Antropologia, com ênfase em Folclore, atuando, principalmente, nos seguintes temas: cultura popular, folclore e memória oral” ¹⁹. Assim, teria atuado na CMF, a partir de 1992, ao lado de Zelinda Lima, Carlos Lima, Sergio Ferretti e Mundicarmo Ferretti.

Michol Pinho de Carvalho ocupou diversos cargos relacionados à “cultura popular”. O primeiro foi assumido no Departamento de Assuntos Culturais – DAC, depois ela foi Assessora Chefe de Planejamento e Estratégias (1991/1992), além disso, foi Secretária Adjunta da Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão – SECMA (1994-1995), Diretora do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (1996-2006), e passou, também, pela Superintendência de Cultura Popular (1995-2004), até se aposentar pelo Governo do Estado do Maranhão.

O irmão de Michol de Carvalho acentua a importância da ligação que ela mantinha com Zelinda Lima, responsável por sua indicação para a Direção do Centro de Cultura Popular, durante o governo de Roseana Sarney:

Ela foi, primeiro, do DAC, Departamento de Assuntos Culturais. Aí, quando ela já veio pra cultura popular, que ela foi trabalhar no centro de cultura. Ela foi adjunta da cultura. Aí ela já tava na cultura, entrou como assessora de dona Zelinda. Aí, depois, ela tomou rumo lá dentro pela própria competência. Aí, quando dona Zelinda saiu do centro de cultura popular, ela assumiu. Aí, já foi, também, como coordenadora, superintendente... Ela foi superintendente, depois dela ter sido adjunta da cultura. (Arlindo Pinho de Carvalho, Jornal “O Imparcial”, 2013).

A dissertação de Michol, intitulada: “Matracas que desafiam o tempo”, foi uma de suas várias produções publicadas em boletins da Comissão Maranhense de Folclore. Em 2015, um perfil inicialmente produzido por ela – e concluído pela irmã e também pesquisadora, Alba Maria Pinho de Carvalho – foi publicado no livro “Perfis de Cultura Popular”. No mesmo livro, o perfil biográfico de Michol de Carvalho, escrito por Sergio Ferreti, foi publicado.

¹⁹ Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/832985/maria-michol-pinho-de-carvalho>.

Além de Zelinda Lima, Michol Pinho de Carvalho foi citada em uma entrevista à “Rádio Universidade FM” ²⁰ por vários outros “amigos da cultura” (Sergio Ferretti, Euclides Moreira Neto e Welington Reis) como símbolo de competência e dedicação à “cultura popular”. Geralmente reconhecida por eles como “pesquisadora” e grande militante da “causa popular”. O destaque da atuação de Michol Pinho de Carvalho teria sido o seu trabalho como pesquisadora e coordenadora de vários processos de tombamento de patrimônios imateriais – como do “bumba-meu-boi” e “tambor de crioula” – e, antes do seu falecimento, estaria por concluir mais um processo de tombamento, o dos “blocos tradicionais”.

Michol faleceu em 12 de novembro de 2012. Em notas e entrevistas, recebeu homenagens de amigos de trabalho das “causas populares”:

Maria Michol Pinho de Carvalho foi uma das militantes da área cultural mais séria que eu tive o prazer de conhecer. E ela tava integrada à equipe da fundação municipal de cultura. Desde o início da gestão do prefeito João Castelo, coordenou desde o primeiro momento a pesquisa do inventário dos blocos tradicionais, que objetiva elevar essa manifestação cultural de São Luís como patrimônio imaterial cultural do Brasil. Era uma pessoa seríssima, tinha grande responsabilidade em todas as suas ações, super humana e se dedicou de corpo e alma à pesquisa desse inventário. O que nos deixa bastante gratificado por ter tido essa convivência com ela ao longo dos quatro anos e sua perda sem dúvida é irreparável. É uma lacuna que fica em todos nós que trabalhamos com a área cultural.

Euclides Moreira Neto ²¹

(Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GMyNCOk07mh>)

A cultura do Maranhão está triste hoje. Michol foi um exemplo de competência, de dedicação e de amor ao que fazia, o trabalho que ela desenvolveu, ainda hoje frutifica e vai ficar ainda hoje eternizado com as manifestações da cultura popular maranhense que ela ajudou a fortalecer.

Roseana Sarney ²²

²⁰Rádio vinculada a Universidade Federal do Maranhão.

²¹ Euclides Barbosa Moreira Neto é professor da UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO - UFMA, vinculado ao Departamento de Comunicação Social graduado em Comunicação Social com ênfase em Jornalismo, é mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Fluminense. Exerceu a função de Conselheiro do Conselho Estadual de Cultura do Maranhão (1991-1994), reorganizou e presidiu o Conselho Municipal de Cultura de São Luís (2009-2012), foi presidente da Fundação Municipal de Cultura vinculado a Prefeitura de São Luís (2009-2012). Atua na área de produção audiovisual e produção cultural, atualmente tem se dedicado a pesquisa da atuação das manifestações culturais, reggae e o carnaval maranhense. (<https://sigaa.ufma.br/sigaa/public/docente/portal.jsf?siape=406812>).

²² Roseana Macieira Sarney Murad, filha do ex-presidente da República José Sarney, foi governadora do Maranhão (1995-2002/2009-2014), recentemente anunciou sua pré-candidatura ao Governo do Maranhão, eleições de 2018. “Os dois governos de Roseana Sarney (1995-1998 e 1999-2001) ficaram marcados, no âmbito das políticas de cultura, pela

(Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GMyNCOk07mh>)

Michol de Carvalho viveu de fato a nossa cultura. É um esteio desse que nos falta nas horas que a gente mais precisa de fortificar essas nossas trincheiras da cultura popular. Michol era uma dessas pessoas. Um sinônimo de competência e dedicação, inclusive, era uma pessoa que trabalhava, fazia do seu trabalho, o Centro de Cultura Popular propriamente dito, onde ela trabalhava, fazia sua casa, uma extensão da sua casa. Isso são pra poucas pessoas, pra poucos técnicos, só pra pessoas imbuída do saber, imbuídas do que fazem, sabe realmente a respeito da nossa cultura popular. Fazia essas coisas, são poucas que eu vejo essa dedicação, que eu vejo uma pessoa igual que a dona Zelinda, que ainda permanece, tá ligada ainda e há de permanecer por muito tempo ainda aqui com a gente, fortificando essa trincheira. É isso, Michol pra mim, é um chavão, mas é uma perda inestimável, apesar de já tá sem trabalho com a gente, de certa forma com essa doença, mas eu não considero isso morte, eu considero um passamento e sei que onde ela estiver Deus haverá certamente cuidar da sua alma, como de tantos outros da sua estipe que já passaram pro outro plano.

Wellington Reis²³

(Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GMyNCOk07mh>)

Para mim, é uma lacuna, assim, com quem agora eu vou conversar, não é? Poucos são os amigos com quem a gente pode conversar alguns assuntos da cultura popular, e, sobretudo, esse gosto, esse prazer, quase essa devoção que a gente tem pela cultura popular ou pelo folclore. Eu tava pensando hoje quando eu vinha aqui para UFMA, por exemplo, sobre o bumba-meu-boi. Nós tínhamos muito sobre o que conversar sobre o bumba-meu-boi e, de repente, é uma voz que se cala sobre esse assunto. É uma voz que tinha autoridade sobre assunto, que o negócio não é só falar, por que falar todo mundo fala, o problema é a autoridade do saber, e a Michol tinha a autoridade do saber, gerado por muitos anos de trabalho que deu ali no Centro de Cultura Popular, e pra cultura em geral e pra Secretaria de Cultura em geral.

Ester Marques²⁴

(Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GMyNCOk07mh>)

As notas em relação ao falecimento de Maria Michol Pinho de Carvalho demonstram o destaque e o reconhecimento adquirido pela agente, ao mesmo tempo em que informam sobre dois aspectos importantes de sua

ênfase, respectivamente, na conquista do título de “patrimônio cultural da humanidade” para São Luís e no fomento da “cultura popular”, ao mesmo tempo como demarcadores da identidade regional e como trunfos de promoção do estado”. (Reis, 2009)

²³ Compositor e produtor cultural, foi Superintendente de Ação e Difusão Cultural da Secretaria de Cultura do Maranhão.

²⁴ Francisca Ester de Sá Marques, mais conhecida como Ester Marques, é atualmente professora adjunta do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão. Possui mestrado em Comunicação e Cultura pela Universidade de Brasília. É autora de vários artigos e do livro *Mídia e Experiência Estética na Cultura Popular*. Faz parte da Comissão Maranhense de Folclore. É Assessora Especial do Governo do Maranhão. (<https://www.escavador.com/sobre/4504104/francisca-ester-de-sa-marques>)

trajetória: o primeiro diz respeito a uma teia de relações de amizades mobilizadas por ela ao longo de sua vida; e o segundo aspecto tem relação com os múltiplos investimentos da agente, já que as pessoas que falam ao seu respeito, assim como ela, combinam múltiplas inserções e atuações em diversos domínios sociais, sobretudo, intelectual, político e cultural.

Além disso, por serem homenagens póstumas, podemos considerar o quanto a valorização da homenageada pode estar associada à busca de autovalorização daquele/as que a homenageia, o que poderia ser objeto de uma discussão específica, como proposto por Reis (2015, p.223), para pensar nos:

[...] agentes autorizados a fazer os 'elogios fúnebres, que exaltam 'heróis' quando os definem como tais. Ao apontar os predicados tidos como excepcionais (dos mortos) apresentam-se, de alguma forma, como detentores dos mesmos e disputam a imposição de sentidos e os critérios de hierarquização.

Maria Michol de Carvalho reivindicava o título de “pesquisadora da cultura popular” e, ao mesmo tempo, desempenhava um papel de representação dos órgãos que coordenou, como, por exemplo, o Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho e a Comissão Maranhense de Folclore (2004 a 2007). Nesse último, sua atuação na presidência culminou em uma maior participação da CMF em eventos de articulação “regional” e “nacional”.

Após a participação nesses eventos (Seminário Nacional de Ações Integradas, Festa dos Estados - DF, Semana de Cultura Popular), eram publicadas relatorias nos Boletins da CMF no intuito de comunicar os acontecidos, e, por vezes, enfatizar a notoriedade da “cultura maranhense” em relação aos outros estados, além de divulgar os próximos eventos que aconteceriam.

A agente foi responsável por algumas publicações que compõem Boletins da Comissão Maranhense de Folclore. Suas publicações se distribuem entre artigos, notícias e resenhas, que são disponibilizadas em uma versão online do boletim da Comissão Maranhense de Folclore (<http://www.cmfolclore.ufma.br/site/index.php/boletins>). As temáticas que foram discutidas pela agente se dividem em: pesquisas sobre o Bumba-meu-boi,

ciclos Festivos do Maranhão (em especial o São João), comemorações natalinas, relatoria de eventos nacionais e regionais, perfis biográficos e pesquisas sobre a Festa do Divino Espírito Santo.

Levando em consideração os eixos temáticos em que a agente concentrou os maiores números de publicações, destacam-se abaixo os títulos dos textos publicados no Boletim da Comissão Maranhense de Folclore.

Tabela 2 - Temáticas de boletins de Michol Pinho de Carvalho na CMF

Temáticas	Títulos das Publicações
Pesquisas sobre o Bumba-meu-boi	• As mulheres no Bumba-boi • O couro de Bumba-meu-boi e sua arte • O Bumba-meu-boi articulando passado e presente • Descobrindo e/ou redescobrindo o Bumba-meu-boi • Quando os Bois se encontram • O espetáculo do Bumba-meu-boi sem espetacularização • A história: como tudo começou
“Ciclos Festivos do Maranhão”	• O São João maranhense • Folia junina maranhense • O Ciclo Junino Maranhense • Projeto Natal 2006 • Divino Maranhão 2006
Relatoria de Eventos “nacionais” e “regionais”	• CMF participa do II Seminário Nacional de Ações Integradas • I Encontro de Caixeiras da região do Munim • Semana de Cultura Popular comemora Dia Internacional do Folclore • Maranhão participa em Brasília da Festa dos Estados • Proposta de registro do Bumba-meu-boi

Fonte: <http://www.cmfolclore.ufma.br/site/>

Os escritos que tratam do “bumba-meu-boi” propõem um diálogo com o objeto de pesquisa da agente (que foi o mesmo de sua dissertação,

intitulada “Matracas que desafiam o tempo”) considerado “até hoje um dos melhores e mais completos estudos sobre o boi do Maranhão” (FERRETTI, 2015). Parte desses escritos foi publicada nos Boletins da Comissão e teriam sido resultado do esforço da agente como pesquisadora da “cultura popular”.

Para tanto, os escritos não deixam de traçar uma relação com o “tradicional”, com o que “deve ser conservado” (“a história como tudo começou”); outros trazem “críticas” feitas pela agente em relação às “alterações das brincadeiras”, demonstrando certa resistência às modificações desses “rituais” e parecem ser uma busca por estabelecer ou reestabelecer esse vínculo com o “passado” (“O Bumba-meu-boi articulando passado e presente”; “O espetáculo do Bumba-meu-boi sem espetacularização”; “Descobrimo e/ou redescobrimo o Bumba-meu-boi”).

Não por acaso, ainda sobre a mesma temática, Michol de Carvalho trata, em dois dos títulos publicados, de relatos mais “ritualísticos” sobre como eram os encontros dos “bois” e o processo de feitura do “couro do boi”, igualando-o a uma arte que precisa ser considerada e valorizada.

A outra temática valorizada por Michol de Carvalho aparenta estar ligada a uma necessidade de afirmação dos espaços destinados ao “bumba-meu-boi”, que são os “festejos juninos”. A agente buscou entrevistas com os integrantes das “brincadeiras” e com os espectadores, no sentido de promover e destacar a relevância desses momentos, para que eles possam ser conservados.

Michol Pinho de Carvalho parecia se utilizar de uma proximidade com “povo” e com “popular” em defesa de uma concepção de cultura que visa à conservação da “cultura popular”. Era sob este sentido que a sua auto-apresentação e imagem como pesquisadora da “cultura popular” eram construídas e reconhecidas.

Para tanto e, sobretudo nas publicações de Boletins da CMF, a agente buscou se posicionar sobre relatos das “brincadeiras populares”, pela manutenção de uma “tradição” e/ou em defesa das “modificações” que beneficiassem a existência da “cultura popular”.

Além disso, como integrante da CMF, ela participou de eventos nos quais foi responsável por falar em nome da comissão, como, por exemplo, o III

Seminário de Ações Integradas, no qual ela mediou um debate sobre “Folclore e Turismo”, evento que foi relatado em ata pela agente no boletim da comissão.

Neste seminário, Michol Pinho de Carvalho mobilizou o seu conhecimento como pesquisadora da “cultura popular” para corroborar com o incentivo e investimento em Turismo, colocando a “cultura popular” como um elemento central, como fonte de mobilização turística” (CARVALHO, 2008).

Dessa maneira, a agente também atribuiu importância à manutenção e à necessidade de ponderar sobre as alterações no “folclore” ou na “cultura popular”, de modo que elas deveriam ser acompanhadas pelos “produtores de cultura popular”. O que, de algum modo, justificaria também a sua posição e atuação da CMF e do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (do qual foi diretora).

Nesse sentido, a agente falava em nome da associação entre “modernidade” e a “tradição”, que, para ela, seria necessária como um potencializador do “folclore” e da “cultura popular”, cujo valor turístico e perspectivas de difusão entre o “local peculiar” e o “global”. Assim, “cultura” e “turismo” formavam o eixo central das suas múltiplas intervenções e fonte das suas *multinotabilidades*.

A cultura, e no seu contexto o folclore, a cultura popular, detém um rico conjunto de elementos com um potencial capaz de representar uma importante fonte de motivação para a atividade turística. No mundo globalizado, a busca do conhecimento da experiência cultural e, mais particularmente, da interação simbólica entre as pessoas, passa por uma articulação entre o global e o local. O local pode e deve se constituir num elemento diferenciador na oferta turística, num forte atrativo para um novo tipo de turista, que está sendo identificado no mercado como um importante filão, que é justamente o viajante interessado num intercâmbio cultural com os lugares que visita; No contexto sócio-cultural de cada local, mais cedo ou mais tarde ocorrem mudanças em decorrência da própria dinâmica da sociedade. Hoje, essas mudanças são fortemente sentidas no contexto da globalização, marcada pelo grande desenvolvimento dos meios de comunicação. O turismo e a cultura estão muito próximos e essa proximidade precisa servir de base a políticas integradas entre as duas áreas, as quais viabilizem o envolvimento do poder público, privado e da comunidade. Em relação ao folclore e à cultura popular, essas políticas devem ter como ponto central um processo de preservação e dinamização, articulando tradição e modernidade, pois torna-se necessário acompanhar a dinâmica da sociedade. (CARVALHO, 2008).

Deste modo, há uma mobilização e um interesse contínuo por parte da agente em constituir e manter um “calendário cultural”, em especial, como uma possibilidade da execução da preservação da “tradição” e da “cultura popular”. Através disso, ela qualifica o “São João maranhense”, descrevendo e selecionando o que se “encaixa” ou não no “ciclo junino”.

Outro projeto de empenho de Michol de Carvalho, teria se tratado de eventos natalinos. No Centro de Cultura Popular, a agente teria se tornado responsável por realizar concursos de produção de árvores de natal e “queimação de palhinhas”, no esforço de inclusão desses eventos como constituintes de um “roteiro cultural” do Maranhão, e, portanto, merecedor de promoção e conservação.

A terceira “pauta” emergente nos escritos da agente diziam respeito aos eventos que ela participou, sobretudo, como presidente da CMF e Chefe do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. Nesses textos, ela tratava de temáticas que, de acordo com a mesma, deveriam ter “importância para nossa gente”, enfatizando tanto as datas comemorativas (dia internacional do folclore, semana de cultura popular, e a inauguração de outros espaços ligados a “cultura popular maranhense”), como as apresentações que aconteceriam no evento (apresentações de grupos “folclóricos”).

Desse modo, a trajetória de Maria Michol de Carvalho teria partido do envolvimento familiar - “heranças” e “memórias” do pai - sobretudo, se tratando da participação da agente em “ciclos festivos” quando criança. A sua motivação “profissional” teria partido desse resgate convertido no investimento na carreira acadêmica em Serviço Social, tendo como temática de pesquisa a “cultura popular”.

Principalmente, os investimentos profissionais e políticos, juntamente com as relações de amizade e as múltiplas inserções em instituições de “difusão cultural” (Universidade Federal do Maranhão, Secretaria de Cultura do Estado, Centro de Cultura Popular, Comissão Maranhense de Folclore), seriam a combinação que embasa a legitimidade de Michol de Carvalho como uma das principais porta-vozes da “cultura popular”, como já vem sendo demonstrado em pesquisas desenvolvidas no LEEPOC (ver MATOS, 2018; GRILL e REIS, 2017; REIS, 2014a; 2010).

Michol é reconhecida “tanto como pesquisadora quanto como militante e batalhadora em prol da cultura popular no Maranhão” (FERRETTI, 2015). E, justamente esse duplo investimento e reconhecimento, que ancora a concepção de “cultura” da agente: em prol da conservação, preservação e manutenção das “tradições” da “cultura popular”, beneficiando o turismo e o consumo dessa cultura, na constante tentativa de diálogo e mobilização “nacional” de valorização do “local”; de valorização do “local” visando o “nacional” e o “global”.

O perfil de Michol de Carvalho condensa uma fusão entre uma inscrição “acadêmica” e a “causa da cultura popular”, que pode ser notada pela reivindicação do título e do reconhecimento como “pesquisadora”, nesses dois universos. É nesse viés, que o itinerário da agente converge com o perfil de outro agente atuante no domínio cultural maranhense, Sérgio Ferretti. Ele, igualmente, geralmente lembrado por essa dupla inserção que o constituem como porta-voz autorizado das manifestações culturais e do “folclore”.

A similaridade das carreiras e também a relação de amizade e reconhecimentos estabelecidos entre eles (círculo do qual fazem parte, de um lado, Carlos e Zelinda Lima, que, no entanto, não ocupam posições no meio universitário; e, do outro lado, Mundicarmo Ferretti, que, porém, não ocupou posições políticas-administrativas) nos indicam a possibilidade de pensarmos nesses dois perfis como homólogos na configuração dos domínios nos quais transitam e inserem as “causas” que mobilizam.

Sérgio Figueiredo Ferretti nasceu em 1937 no Rio de Janeiro. Sua mãe era “dona de casa” e seu pai era contador, mas trabalhava como comerciante em uma grande loja do período. A loja era do avô paterno de Sérgio Ferretti, que tinha um capital econômico significativo na época. Sérgio Ferretti casou-se com Mundicarmo em 1967 e em 1969 mudou-se definitivamente para São Luís. O casal tem um filho chamado André Ferretti formado em Engenharia. Inicialmente Sérgio Ferretti estudou no Colégio Pedro II, entre os anos de 1950 a 1957. Decidiu fazer vestibular para a Faculdade Nacional de Filosofia, cursando simultaneamente História e Museologia, na UNIRIO, em 1962. Fez Mestrado em Ciências Sociais (Antropologia Social) na Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN (1979/1983) e Doutorado em Antropologia Social (1986/1991). Foi militante no Diretório Acadêmico e na “Ação Católica”, na Universidade. Entre 1963 e 1964, trabalhou como pesquisador no movimento de Educação de Base – MEB, mantido pela Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) e pela Arquidiocese de São Luís do Maranhão. Em 1964 obteve uma bolsa do governo Belga, para fazer uma especialização em Sociologia do Desenvolvimento, na Université Catholique de Louvain, na Bélgica, entre os anos de 1965 e 1966. Foi pesquisador no Centro de Estatísticas Religiosas e Investigações Sociais, CERIS (1966/1969). Trabalhou na Superintendência de Ensino e colaborou na formulação do projeto que originou o curso de Ciências Sociais da UFMA por volta de 1968. No entanto, o curso se efetivou somente em 1986, com o fim do

regime militar. Trabalhou como professor na Universidade Católica – PUC, na Universidade Gama Filho e no Museu Histórico Nacional e na Universidade Santa Úrsula, no Rio de Janeiro (1967 e 1969). Entre os anos de 1966 a 1997, trabalhou como professor da Universidade Estadual do Maranhão, aposentando-se em 1997 e na Universidade Federal do Maranhão, aposentando-se em 2008, porém ainda atuava como docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Sérgio Ferretti também participou da criação e montagem do acervo do Museu Histórico e Artístico do Maranhão – MHAM (1973), onde permaneceu por cerca de dez anos. Trabalhou como diretor no Departamento de Assuntos Culturais (1975 a 1979) e em 1976 passou a integrar a Comissão Maranhense de Folclore. Foi “conselheiro” na Secretaria de Estado da Cultura (1971) e presidente da Comissão Maranhense de Folclore pela primeira vez em 1993, retornando à presidência em 2012 até 2015. Foi responsável por organizar o Grupo de Pesquisa GPMINA, vinculado do Departamento de Sociologia da UFMA (1991) e foi também “Membro Técnico Científico” da FAPEMA (1995).

Desde a pesquisa de Reis (2014a), o perfil de Ferretti e o desenho dessa rede de inserções e relações, têm sido construídos no sentido de compreender os porta-vozes e a produção de representações sobre a “cultura popular” no Maranhão. Inclusive em comparação com as posições e posicionamentos ligados à chamada “cultura legítima” (GRILL e REIS, 2017). Atualmente, está em andamento a tese de doutorado de Elisene Matos, que busca a expressão desses perfis, arranjos e concepções a partir da análise das publicações e, principalmente, da coleção “Memória de Velhos”, da qual Michol foi uma das idealizadoras e fomentadoras.

Sérgio Ferretti, assim como Michol de Carvalho, esteve ligado a várias instâncias culturais (Universidade Federal do Maranhão, FUNC e Comissão Maranhense de Folclore). Especificamente, ele, assim como sua esposa Mundicarmo, privilegia questões e problemáticas ligadas às religiões e manifestações de matrizes africanas, tanto como objetos de pesquisas e orientações acadêmicas quanto com intervenções políticas e sociais mais amplas.

Embora Michol e Ferretti dispusessem de inserções relativamente equivalentes, os dois agentes contaram com reconhecimentos diferentes. Sérgio Ferretti, é “homenageado”, recebe “títulos de reconhecimento” entre os anos de 1983 a 2014 (MATOS, 2018) ainda em vida. Já Michol de Carvalho, parece ter tido um reconhecimento mais dependente de condecorações e menções dos membros das instituições das quais fez parte – o próprio Sérgio Ferretti, foi responsável pela elaboração de um “perfil” em sua homenagem, após o seu falecimento.

Embora Ferretti tenha atuado em instâncias culturais em que Michol de Carvalho também atuou, a sua imagem não está associada à “cultura popular”. Ele estaria muito mais vinculada a um perfil de “intelectual”, “acadêmico”, enquanto Michol de Carvalho tem seu perfil mais ligado a uma atuação política administrativa, técnica, e de “engajamento” nas causas populares. O próprio Ferretti se referiu a ela como “militante e batalhadora em prol da cultura popular no Maranhão” (FERRETTI, 2015, p.273).

Por este motivo, vale destacar alguns aspectos que indicam a relativa diferença dos dois perfis em questão. Sérgio Ferretti, diferente de Michol de Carvalho, não mobiliza “memórias e heranças culturais” ou suas vivências como norte da sua atuação. Ele, vindo do Rio de Janeiro, teria apresentado, desde o início de sua estadia no Maranhão, uma relação muito mais de “estranhamento”, ligado inicialmente à sua atividade com a “Ação Católica” e o Movimento de Educação de Base, e posteriormente, vinculou-se ao papel acadêmico (FERRETTI, 2006; CAVALCANTI, 2009).

A chegada em São Luís e as redes de relações estabelecidas por Ferretti, como era conhecido, é reflexo de um leque de investimentos em sua trajetória, que balizam também seu reconhecimento e respaldo como “intelectual”. Não por acaso, o período que data da sua entrada em cargos públicos e seu exímio reconhecimento, tem relação com o estabelecimento do Curso de Ciências Sociais, na Universidade Federal do Maranhão e com uma reconfiguração em relação às temáticas do popular e do movimento folclórico no Maranhão (CAVALCANTI, 2009).

Nesse último aspecto, os convites feitos a Sérgio Ferretti para “construção” do Museu Histórico e Artístico do Maranhão e a atuação no Departamento de Assuntos Culturais, teriam uma forte relação com a amizade estabelecida com Domingos Vieira Filho²⁵.

²⁵Domingo Vieira Filho foi advogado, consultor jurídico, procurador do Estado, jornalista, membro do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão, membro da seção regional da Comissão Nacional do Folclore, professor do Liceu Maranhense e das Faculdades de Filosofia e Direito (<http://www.academiamaranhense.org.br/blog/luzes-para-domingos-vieira-filho/>). Como agente público, trabalhou como Diretor do Departamento de Cultura em duas administrações consecutivas: no Governo Newton Belo (1961-1965) e no Governo José Sarney (1966-1970); e, no segundo momento, como Presidente da Fundação Cultural (1975- 1979). Fez parte da “geração modernista de 1945”, formado também por Nascimento Moraes Filho, Lago Burnett, Ferreira Gullar, Bandeira Tribuzi e José Sarney (MATOS, 2018, p. 44).

Segundo Cavalcanti (2009), o encontro desses dois agentes na década de 1970, selaria o encontro e a “confluência do movimento folclórico das décadas de 1940 e 1960 (do qual a trajetória de Domingos Vieira Filho é bastante representativa) com a institucionalização das ciências sociais no ambiente universitário maranhense nos anos 1970” (se referindo, nesse caso, à trajetória de Sérgio Ferreti) (*idem*, 2009, p. 17).

Michol Pinho de Carvalho também estabeleceu relações de amizades que chegaram, inclusive, a influenciar a ocupação de cargos públicos, como a sua amizade com Zelinda Lima (aqui também analisada). Embora a agente apresente um perfil relativamente especializado, com investimentos em títulos escolares, sua atuação se fortifica, além da administração dos vínculos variados, em benefício de políticas públicas culturais, projetos de tombamentos e reconhecimentos de patrimônio imaterial e etc.

Esses aspectos acima citados sobre a trajetória de Michol de Carvalho parecem estar na base do seu reconhecimento como porta-voz da “cultura popular”. No material do Perfil Cultural do Maranhão, para além das relações de amizades, o perfil da agente indica uma proximidade com o “povo e com o popular”, advindas de sua origem; o que reforçaria a sua atuação e legitimidade como intérprete das “causas populares”.

3.2 Pela “cultura do povo e seus gostos”: Zelinda de Castro Lima.

Zelinda Machado de Castro Lima nasceu e foi criada em São Luís do Maranhão. A mãe tinha origem indígena do interior do estado (Caxias), e o pai era um camponês Espanhol que, em sua vinda para o Brasil, e mais especificamente para São Luís, se tornou um grande comerciante, chegando a dispor de vendas a granel, de um bar-sorveteria (“Ponto Chique”) e, ainda, de um dos primeiros hotéis da cidade.

Assim, filha de um dos maiores comerciantes de São Luís, Dona Zelinda Lima, como é conhecida, relembra com vigor, a sua formação familiar, que incluía diversas origens, mas também demonstra o grande poder aquisitivo que possuíam e as relações constituídas a partir disso e que refletem na sua trajetória.

Sua família, bem situada social e economicamente, teria lhe proporcionado viagens ao Rio de Janeiro, onde tinham alguns familiares. Este fato teria lhe permitido a possibilidade de contatos com teatro, música, dança, cinema, e etc. Uma aquisição cultural (erudita) de origem que é refletida durante distintos momentos de sua vida.

Eu tive seis irmãos, duas mulheres e quatro homens. Eu tinha um irmão segundo que gostava muito de cinema. A vida dele toda foi indo pra Nova York pra assistir aquele prêmio máximo que tem. Ele não perdia, conhecia todos os artistas e nessa época, foi à época dos colecionadores. Então, a gente tinha coleção de selo, coleção de lápis, coleção de álbum de artista. O papai comprava caixas de selos, e as revistas “Cena Muda”, Cruzeiros, mas a de artista mesmo era a “Cena Muda”. Às vezes meu irmão dizia: - pai tem que comprar outra, aqui tem aquele artista e na outratem um artista que a Zelinda quer e aqui desse outro lado tem um artista que eu quero! E aí, o papai dizia: - não briga, não briga! Pode deixar que eu compro. Meu pai era uma pessoa totalmente de paz, muito católico. E a gente passava, às vezes, o sábado e o domingo inteiro cortando artista por artista, e fazendo álbum. Eu ainda tenho um baú cheio dessas coisas lá, e eu levei algumas pro Centro de Cultura Popular, só assim de amostra. (Entrevista realizada em julho de 2017)

A educação escolar de Zelinda Lima foi inicialmente domiciliar, feita, segundo ela narra, por suas tias, “à moda francesa”. Nesse processo, a agente também teria tido contato com bordados e manualidades, que posteriormente foram aprimoradas por ela. Depois ela iniciou seus estudos no Colégio Santa Teresa, uma escola católica administrada por freiras e considerada de “elite”. Ao concluir esta etapa, ela não seguiu os dois cursos disponíveis para as mulheres àquela época (técnicos em contabilidade ou administração).

O poder aquisitivo e a relativa influência da família teriam sido cruciais para as relações estabelecidas pela agente. O comércio familiar teria a colocado em contato com “intelectuais da época” e com as pessoas que prestavam serviços ao seu pai, que estavam ligados à “outra parte da cidade”, onde aconteciam as “festas populares”. A própria Zelinda identifica essas relações originais como relevantes para a sua aproximação como as questões culturais.

Assim, as atividades desenvolvidas pelo pai, Leôncio Cid de Castro, teriam sido um ponto chave para as relações que Zelinda Lima estabeleceu. Segundo seu depoimento, os escritores da época (Erasmus Dias, José Chagas

e Nauro Machado) mantinham vínculos de amizade com seu pai, através do “Ponto Chique”, bar da cidade. Também o hotel (administrado por seu pai) foi ponto de contato com os “estivadores”, “homens do povo”, que teriam lhe proporcionado a “proximidade com a cultura popular” (entre eles, seu Leonardo e Seu Apolônio, ambos considerados ícones do bumba-meu-boi do Maranhão).

Após se casar com Carlos Lima, aos 22 anos, Zelinda manteve, como herança familiar, sua aproximação com o que chama “cultura popular”. O casal teria ido morar em Codó, interior do Maranhão, onde Carlos Lima foi trabalhar como funcionário do Banco do Brasil.

Carlos Orlando Rodrigues de Lima nasceu em São Luís, trabalhava no comércio do pai até a sua aprovação no concurso público do Banco do Brasil em 1948, por onde se aposentou em 1976. cursou o primário na Escola Modelo Benedito Leite e o ginásio no Liceu maranhense (1947), ambas escolas públicas. A sua família tinha fábrica de tecidos, mas foi à falência, e isso o que o levou a trabalhar desde os quinze anos em vários comércios, até chegar à aprovação do concurso. Casou-se com Zelinda em 1948, os dois moraram em Codó, interior do Maranhão, e depois retornaram para São Luís. Carlos Lima, se autodeclarava pesquisador do Folclore e da Cultura Popular, além de ser reconhecido como “intelectual”, chegando a assumir uma cadeira na Academia Maranhense de Letras. Publicou livros e também vários artigos no Boletim da Comissão Maranhense de Folclore, onde foi convidado para participar desde os primeiros encontros. (Memórias de Velhos, Volume VI, 2006)

Com o deslocamento para o interior, eles seguiram e aprofundaram o contato com a “cultura popular”, sobretudo, com o tambor de crioula e as festas das religiões de matrizes africanas. Foi, então, que o casal teria passado a escrever sobre as festividades que frequentavam. Segundo a agente, a sua habilidade para “tomar notas” foi como um “dom divino”:

Junto da nossa casa tinha um terreiro de Mina, uma coisa que todo mundo achava horrível lá. Eu frequentava todas as curas, todas as sessões. [...]. À noite, os tambores troavam e eu e Tomás, que era do interior do Ceará, ficávamos lá, até tarde, assistindo. Aí Carlos começou a se interessar. Eu ia ver o Tambor, ele me acompanhava. Carlos escrevia muitos contos, muitos poemas, mas, sobre o folclore, ainda nada. Foi em Codó que ele começou a se interessar em escrever. Passei a frequentar essa casa do meu vizinho, meu compadre. Passei a ajudar. Ia também a outras casas que havia lá. Descobri que Codó apesar da presença da religião católica, da nata, tinha uma camada negra que era uma coisa fantástica. Lá era o centro. Deus me deu o dom de tomar notas, não sei pra quê, de endereço, de dia de festa, de data. Comecei a fazer isso meio à toa, aleatoriamente. Para ocupar o tempo, mesmo sem saber o que estava fazendo, comecei a elaborar um calendário. (Memórias de Velhos, Volume VI – Depoimentos p.254, 2006).

Carlos Lima, como é conhecido nos meios da “cultura popular”, afirma que teria enveredado pelos estudos da “cultura popular” por influência de Zelinda Lima. Carlos Orlando Rodrigues de Lima nasceu em uma família com relativo poder aquisitivo que gerenciava produções fabris em São Luís, mas posteriormente teriam decaído e ele investiu na atividade bancária, resultando da sua aprovação no Concurso do Banco do Brasil.

O casal teria escolhido se casar em 29 de junho de 1948, uma data simbolicamente marcada como dia de São João. Segundo eles, data importante do calendário da cidade relacionada às festas juninas. A partir daí, Carlos Lima, teria se aproximado dessas vivências e se interessado ao ponto de reproduzir alguns manuscritos, ao quais ele se refere como “notas” sobre o “folclore” e a “cultura popular” maranhense.

A figura de Zelinda Lima está atrelada ao papel de intérprete da “culinária maranhense”, mas a agente demarca sua trajetória por um trânsito contínuo entre as “causas da cultura popular”. O seu envolvimento com a “culinária” é apontado por ela como reflexo da curiosidade, preservada desde a infância. Com isto, publicou dois livros, além de alguns textos produzidos no Perfil Cultural e Artístico do Maranhão – PECAM.

Eu acompanhava tudo para aprender, o que ia despertando também uma curiosidade em mim. Tenho cadernos com muitas anotações relativas as experiências que vivi nesse período. Nessa parte de culinária, ficava sob a minha responsabilidade pensar os pratos, decorá-los, inventar e incrementar receitas, ou seja, detalhes. Eu não fazia. Até hoje não tenho esse dom. (Memórias de Velhos, Volume VI – Depoimentos – 2006, p.259).

As atividades “culturais” se intensificaram cada vez mais e as relações que Zelinda Lima constituiu ao longo do tempo teriam estimulado o envolvimento e a possibilidade de ocupação de diversos cargos vinculados à “cultura”. A reconstrução de uma “memória” repleta de elementos atrelados por ela à “cultura popular” coloca o “popular” como centro de algo que deve ser valorizado e conservado, e para, além disso, como algo que deve ter o “seu lugar”.

Zelinda Lima se considera responsável pelo reconhecimento e pela “popularização” dessa cultura, pois antes se pagavam taxas de permissão à polícia para que as “brincadeiras²⁶” pudessem se apresentar nas festas do centro da cidade. Ela atribui a esse período o marco de grandes “perseguições”.

Através dos laços de amizades e da ocupação de cargos administrativos no governo do Estado do Maranhão, Zelinda Lima coloca como mérito seu o estreitamento dessa relação com o “popular”, sobretudo, após uma apresentação no Palácio dos Leões (durante o governo de José Sarney), na qual ela providenciou as “brincadeiras”. Sem deixar de mencionar que havia pretensões relativas à afirmação de uma “identidade regional” atrelada ao sentido de “desenvolvimento” e o investimento em “turismo”. A partir daí é que teria havido uma valorização dessas “brincadeiras” por parte da “classe média” da época.

Zelinda Lima ocupou, por mais ou menos 33 anos, diferentes cargos administrativos vinculados ao Governo do Estado do Maranhão:

Foi diretora do Departamento de Turismo do Município (1963-1965); Funcionária Pública Estadual (1966-1999); trabalhou no setor de “Promoções do Estado” (1967-1974); foi responsável pela “criação da Maratur” e ao mesmo tempo foi diretora do Departamento de Eventos e Produções no período de 1976-1979. Em seguida, assumiu a direção do Departamento de Turismo do Estado – Maratur (1979-1983). Integrou a Secretaria de Cultura (1983-1987); Foi Diretora do CCPDVF (1991), Secretária Adjunta de Nerine Lobão (1991-1994). Entrou para a Comissão Maranhense de Folclore (1992) e assumiu a Direção do Odylo Costa Filho (1995-1999).

Inicialmente, os cargos administrativos ocupados por Zelinda Lima eram ligados à prefeitura de São Luís, como assessora (1983-1987). Ela também esteve ligada aos trabalhos que envolviam o Professor Domingos Vieira Filho, com quem teve vínculos profissionais e afetivos, assim como era a sua relação com José Sarney.

Depois de pedir afastamento do cargo de assessora no gabinete da Prefeitura, no qual trabalhou e permaneceu até o governo de Antônio Costa

²⁶ “Brincadeira (s)” é o adjetivo que no Maranhão atribui-se às “danças populares”: o bumba-meu-boi, tambor de crioula, dança do Lelê e etc.

Rodrigues, Zelinda Lima montou um ateliê na sua residência e, por um tempo, fez vários cursos de capacitação no Rio de Janeiro, sempre na área de arte e artesanato.

Ela teria retornado aos serviços na prefeitura de São Luís (por meio do convite da esposa de José Sarney) para trabalhar diretamente com “Cultura Popular” nas suas relatorias, em uma época em que, segundo ela, “começava-se a atentar para a importância da cultura popular enquanto elemento de identidade do Estado” (Memórias de Velhos, Volume VI 2006, p. 286).

A agente participou da criação da Empresa Brasileira de Turismo - EMBRATUR, e, anos depois, trabalhou também na Empresa Maranhense de Turismo - MARATUR, e na Secretária de Indústria e Comércio, atuando nas áreas de turismo, folclore e artesanato. Prestou serviços ao Serviço Social do Comércio - SESC, além de assistência social aos menores infratores e da Colônia Nina Rodrigues (com doentes mentais), ainda em atividades ligadas aos “afazeres culturais”.

Entre as “benfeitorias” destacadas por Zelinda Lima e relacionadas à “cultura popular”, está a iniciativa de cadastrar e criar um inventário direcionado para o “folclore e artesanato maranhense”. Esses projetos teriam sido colocados em prática durante a sua participação na Superintendência de Desenvolvimento do Maranhão - SUDEMA, durante a gestão de José Sarney.

Nessa época havia a SUDEMA, uma super secretaria inspirada na SUDENE. Sarney mandou buscar técnicos fora e descentralizou o governo nessa SUDEMA, que estava composta por várias áreas. Foi então que veio a ideia de acrescentar um segmento voltado para a cultura popular e artesanato, que eu passei a administrar. As principais iniciativas foram: cadastrar os grupos de todo o Maranhão, criando um inventário do folclore e do artesanato maranhenses; apoiá-los e cuidar para garantir-lhes respeito e reconhecimento de toda população. (Memórias de Velhos, Volume VI – p. 264, 2006)

Numa combinação da herança familiar pelo “gosto cultural” e, sobretudo, laços de amizades com figuras intelectuais e políticas “ilustres”, a agente estabeleceu um itinerário de atividades voltadas à “cultura popular”, tratando o “povo” e o “popular” como causas pelas quais diz ter se mobilizado no decorrer do tempo, inclusive ocupando cargos políticos administrativos. Entretanto, a sua atuação também foi bastante marcada por períodos de

governos, os quais ela julga terem sido bons ou ruins, de acordo com o apoio e incentivo dado à “cultura popular”.

De um modo geral, governos que foram bons para a cultura, para o folclore, que atuavam de uma maneira, digamos, ponderada, foram o de Sarney, e de João Castelo, que atuaram tanto aqui quanto no interior, na parte do artesanato, do folclore, com muita sensibilidade. E este agora, de Roseana, que de fato, abraçou e investiu na cultura, elegendo essa área como uma de suas prioridades. Foi o governo de Luís Rocha que, a convite de Joaquim Itapary, vim para a Secretaria de Cultura. Minha missão era implantar a coordenação dos museus, bibliotecas e arquivo público. Aqui estou até hoje. Passei pelas administrações de Jomar Moraes, Benedito Buzar, Américo Azevedo Neto, Laura Amélia Duailibe, de quem fui Secretária Adjunta, Nerine Lobão (irmã do Governador Lobão), produtora cultural das mais importantes e mais sensíveis. (Memórias de Velhos, Volume VI, p. 304, 2006)

Além dos cargos administrativos que ocupou, Zelinda Lima participou ativamente da Comissão Maranhense de Folclore - CMF. Fundada em 1948, a CMF é uma organização ligada à Comissão Nacional de Folclore, que foi criada em 1947, no Rio de Janeiro, que, por sua vez, é vinculada ao Instituto do Patrimônio Nacional Histórico e Artístico.

No intuito de “incentivar e coordenar as pesquisas, os estudos, a promoção, defesa e divulgação do “folclore” e da “cultura popular” no âmbito do estado do Maranhão”, a primeira organização era composta por “intelectuais”, e, segundo Zelinda Lima, “pessoas de outro nível”. Essa configuração se manteve na sua reativação em 1976.

Olha, quando foi fundada a comissão maranhense de folclore, foi só gente que não era do meu nível, os melhores figurões. Foi lá no caminho grande. Aí, eu e meu marido fomos convidados pra abertura com a primeira diretoria, que eram esses grandalhões. Fomos convidados para algumas discussões importantes. Toda vez que tinha alguma coisa importante, a gente era convidado, ia, e lá conversava. Agora era muito elevado, meu marido é que era de outro nível. Aí, eu que ficava: - Não tem nada de cultura popular aqui... Ninguém fala de cultura popular. Aí o Carlos: - Faz bem mesmo não falar de cultura popular. Lá vem misturar as coisas. Aí, os velhos não gostavam. Aí, eu vi o professor Domingos Vieira Filho. Eu o vi em dois lugares - na casa das Minas, noutra casa - aí eu disse: - Ah, eu vou começar é por ele. Então, comecei a conversar com ele e perguntei [se referindo à cultura popular]. Aí ele disse: -O pessoal aqui não gosta muito... Acha que não é cultura, que isso é uma coisa do povo. E eu respondi: - Mas a cultura é do povo, professor. E foi assim que começamos a nos juntar. Juntei com Domingos Vieira

Filho, com mais outros dois, também... e eu sei que a gente conseguiu dobrar um pouco... (Entrevista realizada em julho de 2017)

Segundo a agente, as reuniões eram relativamente informais e giravam em torno do que deveria ser estudado, pesquisado e considerado como “cultura maranhense”. O que inclui o trabalho da CMF no processo de exaltação das propostas de “identidades culturais” maranhenses.

Nesse sentido, Zelinda Lima, em seus relatos, retrata as disputas acerca das diferentes concepções de “cultura”, ou melhor, em torno do que é ou não “cultura maranhense”, e o que deveria ser considerado como “cultura” pela Comissão Maranhense de Folclore. Nesses momentos de reconfiguração, as discussões recaem também sobre o que é do “povo”.

E a comissão maranhense seguiu esses velhos foram se afastando, não reunia, aí terminou, não tinha mais. Aí depois lá vai recomçar! Aí, Vadelino²⁷, que muito fez pela cultura maranhense, me telefonou: - Tia Zelinda, vai começar a comissão novamente, e nós estamos dentro. e eu disse: - como estamos dentro do conselho de cultura? E ele respondeu: - Já fuzei por fora por lá e por acolá, e tem quem vá nos indicar, e eu e Nauro também vamos. Eu sei que era tudo muito liberal, tudo muito meio brincadeira, mas tentando chegar aonde chegou, e que a gente não esperava que fosse dá uma guinada e que as coisas fossem tomar outro rumo, que agora já tá muito diferente. (Entrevista realizada em julho de 2017)

Como já mencionado no caso de Michol de Carvalho, a reconfiguração da Comissão Maranhense de Folclore, fora possibilitada a produção de Boletins – inicialmente, folhetos impressos que reuniam notícias, resumos e resenhas desenvolvidas por seus membros. Nestes, tanto Zelinda Lima como Carlos Lima publicaram vários textos falando sobre o bumba-meu-boi, a culinária e a “cultura popular”.

Mesmo que a agente se posicione nessa vertente engajada a “conservar” e “preservar” lugares para o “povo” e para o “popular”, ainda assim, para ela, a “cultura popular” não está isenta de modificações com o passar do tempo. No entanto, haveria uma “essência” que precisa ser preservada: “tem

²⁷Valdelino Célio era conhecido como pesquisador, poeta e gestor cultural. Foi membro da Comissão Maranhense de Folclore. Faleceu no início do ano 2000.

que modernizar sem perder a essência” (entrevista realizada em julho de 2017).

Desta forma, as relações pessoais constituídas desde a juventude por intermédio da família tornam-se recurso potente quando aliadas à origem social da agente, que pode combinar “influência social” e disposições favoráveis à ocupação de cargos administrativos vinculados à “cultura maranhense”, que posteriormente reconverteram-se em prestígio e notoriedade por meio do seu engajamento pelo “povo” e pela “cultura popular”.

No caso de Zelinda Lima, o tipo de educação recebida, “à moda francesa”, o incentivo e investimento em manualidades (técnicas em bordados e em corte e costura), o empenho que ela teria dedicado às rotinas administrativas do bar e do hotel da família, assim como seu envolvimento nas organizações das festas “populares” (batizados dos bois, tambor de crioula e etc.), são aspectos importantes, pois concordam com um conjunto de habilidades e de papéis socialmente pré-estabelecidos a serem desenvolvidos por mulheres.

Nota-se, pelos relatos da agente, que na educação disponível nos anos de 1940 e 1950, existia uma diferenciação entre homens e mulheres, que se refletia também na distribuição da ocupação dos espaços sociais. Os homens tinham uma formação voltada aos espaços públicos, com acesso ao ensino técnico em contabilidade, direito e áreas afins. Enquanto as mulheres, por mais que contassem com escolas destinadas a elas, inicialmente, não dispunham de formação técnica, pelo contrário, haveria um estímulo ao desenvolvimento de “habilidades domésticas” e trabalhos manuais, como uma espécie de “preparatórios matrimoniais”. O êxito nessas habilidades, para Zelinda Lima, definiria uma “mulher prendada”.

A educação que foi recebida pela agente, de certa forma, impôs limites; delimitando um espaço de possibilidades de escolhas e atuação. Não por acaso, a sua atuação tem um vínculo com a “cultura popular” e a “culinária maranhense”, problemáticas que parecem ter legitimidade somente em espaços restritos a uma dinâmica local. Entretanto, essa configuração possibilita trunfos e habilidades específicas (vinculadas a redes de relações e dedicação ao universo da “cultura popular”), que “compensam” o baixo investimento em títulos escolares da agente.

O casamento com Carlos Lima impulsionou a manutenção e reprodução das redes de relações acumuladas por Zelinda, permitindo aos dois que circulassem em domínios culturais e políticos variados, intensificando suas atuações e trânsitos entre esses.

Em diferentes momentos, Carlos Lima se refere à influência e incentivo de Zelinda Lima para o seu envolvimento com “cultura popular” e “folclore”:

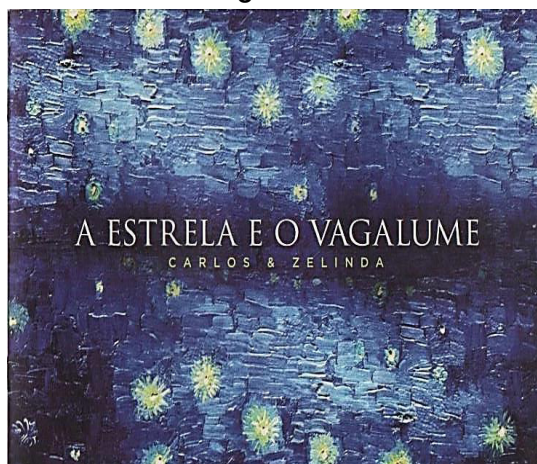
(...) na minha infância, assisti às brincadeiras de Carnaval e de São João. Depois, encontrei em Zelinda, minha esposa, uma pessoa muito interessada em cultura popular. Saíamos os dois, com gravador e máquina fotográfica, para fazer os registros. Aí comecei a transcrever para o papel as observações que fazia e assim acentuou-se meu gosto pela cultura popular, e já lá vão mais de quarenta anos. Passei a acompanhar tudo. Procurei estudar e atrevi-me, então, a tecer minhas próprias considerações. Mas, em todas as minhas iniciativas, se tive algum sucesso, devo-o inteiramente à minha mulher, visto que foi ela quem me incentivou a fazer o concurso para o Banco, a fazer teatro, a estudar cultura popular. Devo-lhe tudo e mais alguma coisa. (Memórias de velhos, Volume VI, p. 72, 2006)

Embora Carlos Lima credite o seu envolvimento com a “cultura popular” à Zelinda Lima, a relação do “casal da cultura”, como são conhecidos, parece ser conduzida por um equilíbrio desigual de reconhecimento e notoriedade.

A capa ao lado pertence a um livreto resultante do documentário “A Estrela e o Vagalume”, sobre o “casal da cultura popular”, dirigido por Celso Borges.

Zelinda Lima e Carlos Lima estão inseridos nos mesmos domínios de atuação cultural: vinculam-se às causas da “cultura popular” maranhense e à CMF (onde ocupam posições de relativo destaque); produzem bens simbólicos e validam seus trunfos de reconhecimento como porta-vozes da cultura. Para além da condição de casal, são agentes que ocupam posições homólogas no domínio cultural que estão inseridos.

Figura 6 - Capa do livro "A Estrela e o Vagalume"



Carlos Lima foi funcionário público, mas se autodeclarava como historiador e escritor autodidata. Diferentemente de Zelinda Lima, não ocupou cargos públicos vinculados à cultura, e as suas relações de amizades foram indispensáveis para que ele fosse reconhecido como escritor e publicasse vários livros. Foi membro do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão em 1991 e, em 2008, ocupou uma cadeira na Academia Maranhense de Letras.

Quanto às suas publicações, em especial os livros, a maioria tem temáticas voltadas à “história do Maranhão” e essa escolha converge com a tentativa de se estabelecer no domínio literário com uma problemática pertinente a esse domínio cultural. Afora essas, assim como Zelinda Lima, ele publicou vários artigos no Boletim da Comissão Maranhense de Folclore. Nesse caso, os assuntos tratados se dividem entre relatos sobre o bumba-meu-boi, a festa do divino espírito santo, carnaval, perfis biográficos e “histórias sobre lugares de São Luís”.

Já Zelinda Lima, em suas publicações de artigos nos Boletins da CMF, tratou de problemáticas mais específicas, sempre voltadas para o “povo” e o “popular”, e seus dois livros de publicação exclusiva falavam sobre a “culinária maranhense”. Além disso, ocupou cargos administrativos, que nem sempre contaram com condecorações, mas estariam ligados à manutenção e promoção de ações destinadas à “cultura popular maranhense”.

A dinâmica da relação matrimonial entre Zelinda Lima e Carlos Lima reflete, para além de aspectos específicos de uma relação conjugal, tanto uma complementariedade na divisão matrimonial do trabalho como uma configuração desigual de possibilidades, papéis e reconhecimentos para homens e mulheres.

Nesse aspecto, sugere-se uma diferenciação entre os sexos ou de gênero – nesse caso, referindo-nos à balança de poder entre o feminino e o masculino (ELIAS, 2000) –, que pode ser apreciada por dois cortes distintivos: o primeiro diz respeito ao número de publicações assinadas por mulheres e o segundo coloca em pauta os assuntos dessas publicações.

Levando em consideração somente os títulos dos Boletins publicados e disponibilizados na página eletrônica da CMF, as mulheres “optam” por temáticas mais específicas e vinculadas ao “popular”, enquanto os

homens tratam de discussões mais generalistas, com vistas a um universo mais amplo, sobretudo, a história e a literatura.

Quanto ao número de mulheres que estão vinculadas a CMF, nota-se que desde a sua fundação, a presença de mulheres é acentuada, diferente, por exemplo, de outras instâncias culturais, como a Academia Maranhense de Letras.

Entre a fundação e a reorganização da CMF, três membros fundadores eram mulheres. Esse número veio aumentando com a associação de novos membros. Com um total de trinta e quatro membros, apenas três deles são homens. (Dados disponíveis: <http://www.cmfolclore.ufma.br>).

Não por acaso, esse domínio cultural parece priorizar, como problemáticas legítimas, questões ligadas ao “povo e cultura popular”. Tais questões, levando em consideração um espaço mais amplo do poder e a configuração mais geral dos domínios culturais, ocupam uma posição dominada em relação aos outros domínios em disputa por uma concepção legítima de “cultura maranhense” (no que diz respeito à CMF - onde os dois se inscrevem – e a Academia Maranhense de Letras - onde somente Carlos Lima fez parte).

Ainda no âmbito da Comissão Maranhense de Folclore, de modo análogo à Zelinda Lima e a Carlos Lima, outro casal tem destaque: Sérgio Ferretti e Mundicarmo Ferretti²⁸. A atuação de ambos os casais na CMF teria sido importante para a conservação e preservação da comissão, o que pode ser analisado em dois aspectos: o primeiro diz respeito à multidimensionalidade dos itinerários desses agentes, que teria configurado a possibilidade de interlocução da CMF com instâncias políticas e acadêmicas; e o segundo engloba uma rede de relações que teria sido estabelecida por eles e embasariam a ideia de um “legado” a ser perpetuados pelos demais membros da comissão através de suas atuações e pesquisas sobre a “cultura popular” maranhense.

Os casais têm em comum a participação e várias publicações²⁹ vinculadas à CMF, mas se diferem em relação aos seus itinerários. Sérgio

²⁸ A relação de publicações dos dois casais pode ser consultada no Anexo V.

²⁹ Há um quadro sinóptico referente às publicações desses agentes nos Boletins da CMF que podem ser consultados no ANEXO II, nesse trabalho.

Ferretti e Mundicarmo Ferretti investem em carreiras acadêmicas e seus reconhecimentos advêm de um trânsito entre domínios - que para eles foi indispensável para que se estabelecessem como “pesquisadores e intelectuais”, como já havia sido observado em Grill e Reis (2017).

Sérgio Ferretti nasceu no Rio de Janeiro e Mundicarmo Ferretti no Rio Grande do Norte, mudando-se para São Luís em 1956. O casal aponta como interesse de suas produções manifestações religiosas e culturais relacionadas às “heranças de matrizes africanas”. Concentram/concentraram vínculos com a Universidade Federal e Estadual do Maranhão e com instituições de Fomento a Pesquisa no Maranhão.

Levando em consideração a produção dos dois nos Boletins da Comissão Maranhense de Folclore, por mais que os seus escritos sejam sobre os mesmos temas, apresentam uma discrepância quando ao número de publicações. O destaque é em torno da quantidade de publicações assinadas por Mundicarmo Ferretti que equivalem a 48 artigos em 41 boletins dos 65 boletins disponibilizados na página eletrônica da CMF. Uma quantidade superior aos outros três agentes: Sérgio Ferretti publicou 28 artigos em 27 boletins; Carlos Lima publicou 37 artigos em 33 boletins; e Zelinda Lima publicou 20 artigos em 20 boletins.

No âmbito acadêmico, as produções de Mundicarmo Ferretti, também tem maior número que as de Sérgio Ferretti, entretanto, assim como no caso de Carlos Lima e Zelinda Lima, não há uma subversão em relação ao reconhecimento atribuído a ela. Os esposos claramente detêm maior notoriedade sob um acúmulo de trunfos por meio do matrimônio.

É nesse sentido que os perfis de Mundicarmo Ferretti e Zelinda Lima se aproximam. Em polos opostos, mas a partir dos mesos domínios e círculos de reconhecimento, Zelinda e Mundicarmo atribuem o fundamento do seu interesse pela “cultura popular” à figura do pai e dividem seus papéis de porta-vozes com seus maridos. Mesmo que, a análise de suas trajetórias e produções indique, muitas vezes, um acúmulo maior de recursos delas em relação a eles.

Além disso, Zelinda e Mundicarmo compartilham do esforço em conservar a “memória” dos seus esposos, já falecidos, como forma de manutenção dos lugares que elas ocupam socialmente, como suas principais

“herdeiras”. A preservação dessas “memórias” funcionaria como trunfo de legitimação na busca pela continuidade dos seus legados em torno da “cultura popular” maranhense.

Por fim, a relação e a atuação de Zelinda e Mundicarmo na CMF, acabam por configurar também um conjunto de tensões entre as “concepções de cultura popular” e seus usos. É possível visualizar que os posicionamentos das duas agentes impulsionam, num mesmo domínio cultural, duas versões sobre a “cultura popular”, que apesar de diferirem em alguns aspectos, não se excluem.

Mundicarmo Ferretti, de algum modo, vincula a sua relação com a “cultura popular” ao estabelecimento das Ciências Sociais no Maranhão, isso na década de 1970, o que coincide com o início de sua atuação na CMF. Então, as problemáticas relacionadas à “cultura popular” estão diretamente ligadas, para a agente, com os estudos das religiões de matrizes africanas e seus cultos; o que implicaria numa certa racionalização dessas práticas por meio de seu trabalho científico.

Já Zelinda Lima trataria da “cultura popular” por intermédio da constituição de um “fazer do povo”, com certo essencialismo inerente ao cotidiano e à “vida do maranhense”, independente da relação com as religiões de matrizes africanas. A busca da agente parece estar muito mais ligada às descrições e manutenção de “afazeres do povo”, e a “cultura popular”, para ela, estaria intrinsecamente relacionada a uma não racionalização dessas práticas.

Assim, Zelinda Lima pauta a sua concepção de “cultura maranhense” atrelada à “conservação das tradições”, aliando-se ao discurso da existência de uma “essência” que precisa ser resguardada em consonância com esforço em delimitar o “povo” e o “popular” em um jogo de imposição dessas definições, que acabam por justificar e significar o seu próprio lugar social.

3.3 Entre os “saberes do artesanato” e a “educação profissional”: Déborah Baesse

Déborah Baesse é a filha de Zelinda Lima e Carlos Lima (analisados acima); a única mulher dos cinco filhos do “casal da cultura popular”. A agente atribui os rumos da sua trajetória e do seu envolvimento com a “cultura” como resultado da vivência com os pais:

Eu nasci em 09 de maio de 1967 e a minha ligação com esse tema [se referindo à cultura popular] vem daí, dos meus pais, que sempre trabalharam e escreveram nessa área de cultura popular e artesanato. (Entrevista realizada em julho de 2017)

Déborah Baesse se considera, assim, parte integrante de uma “tradição familiar” que contribui, por meio de suas inserções em domínios culturais e posicionamentos em relação à “cultura popular”, para a conservação de uma “memória” que, por vezes, se confunde entre “memórias particulares” (no sentido de serem advindas do seio familiar) e “memórias coletivas” (relativas ao convívio e participação na “cultura maranhense”).

Por mais que os seus apontamentos e escritos imprimam uma ideia de continuidade da relação com a “cultura popular” advinda da atuação dos seus pais, a agente não considera que os seus investimentos estejam diretamente ligados à “cultura”. Claramente, ela se refere a uma concepção de “cultura popular” como sentido estrito. Déborah Baesse frisa a sua atuação na “educação” como um meio para traçar relações com as suas referências e vivências “culturais” (sentido estrito), transpondo seus objetivos (como profissional da educação) à compreensão das diferentes “culturas”, em um sentido mais amplo. Assim, pensar em cultura como processo educacional seria, para a agente, uma forma de “ampliação do olhar” sobre a “cultura”.

Os desdobramentos desse envolvimento com a “cultura” parecem se traduzir em problematizações relativas às diferentes “aquisições culturais” e sobre o que *é* ou *não* “cultura”. Tais questionamentos se estenderiam às demais relações constituídas pela agente. Uma delas seria com o seu marido. Casada com Jair Alves Baesse, engenheiro, natural de Goiás, Déborah Baesse

afirma que os conflitos “culturais” também são presentes na sua relação com o esposo:

Eu sou casada com um goiano, que veio morar em São Luís. E aí, já abre outro universo. Uma cultura completamente diferente da minha, ainda. Mais pra nós, maranhenses ou pros ludovicenses como eu, que tem a coisa do extrativismo, de ir lá e pegar, de ir à praia, de pegar a juçara, coisas das plantas nativas. Já Goiás/Minas (porque meu marido ainda é assim, ele nasceu em Minas e foi pequenininho pra Goiás) então ele é um goiano mineiro ou mineiro goiano. A família deles, os pais, são mineiros. E aí, pra eles, já é o cultivo da terra. Aquela coisa de arar. E aí, indo pra lá, eu ouvia deles menos, mas dos parentes eu ouvia muito isso, ou quando eles vinham aqui, eles diziam: - nossa, mas o povo daí é preguiçoso, o cara não tem uma planta ao redor da casa dele... Porque lá, você morar numa casa de palha, mas você tem milho, você tem laranja, tem a cultura do pomar, e isso sempre me incomodou um pouco, porque não é que é preguiçoso ou deixa de ser, são colonizações diferentes. Lá eles foram colonizados por europeus, aqui a gente é muito mais indígena, então é simplesmente uma posição diferente diante do mundo. E aí que já vem os rótulos de que todo mundo tem que ser a partir do que é aquele de lá. (Entrevista de junho de 2017)

No trecho da entrevista destacado acima, a agente parece apontar o seu matrimônio como um elemento que a impulsionaria a pensar sobre as diferenças culturais que o envolve.

Déborah Baesse demarca que as lógicas “culturais” dela e do seu esposo são distintas: ela, como ludovicense, seria mais adepta a usufruir da produção natural da terra, se distinguindo da “tradição familiar” do seu esposo, que seria marcada por uma ênfase para o “cultivo” e “plantio”, o que culminaria em um consumo justificável das produções da terra. Essa diferenciação “cultural” posta pela agente teria relação com uma “formação das regiões”, levando em consideração as suas diferentes “histórias” e “colonizações”. Para ela, o processo de colonização do Maranhão se constituiu com mais influência indígena e afrodescendente, enquanto o Goiás teria uma relação de colonização direta com os europeus. E essas influências pautariam a relação dos “nativos” com a terra.

Além disso, a utilização dos pronomes “eu” e “nós” na fala da agente (referindo-se a si e aos “maranhenses”) indica certa intenção (despretensiosa) em interferir, de algum modo, sobre a “cultura maranhense”, no sentido de defini-la (ELIAS, 1990). Ao mencionar o extrativismo como “herança” indígena,

Déborah Baesse estaria colaborando para delimitação de identidades coletivas estabelecidas sobre o terreno dos acordos e desacordos acerca das categorias “ludovicense” e “maranhenses” acionadas por ela.

O casal teve dois filhos: João Pedro e Paloma Baesse. Segundo Déborah Baesse, a participação na “cultura popular” se repercutiria na vida deles, ainda que tenham enveredado por distintos caminhos profissionais (engenharia elétrica, administração e publicidade). Eles teriam sido, desde cedo, iniciados em ritos da “cultura popular” (o apadrinhamento de bumba-meu-boi, festa do divino na casa das minas e procissões de promessas etc.). A agente ressalta uma maior aptidão da filha nos “afazeres culturais” (destacando a sua atuação em “danças populares”) e certa desenvoltura em trabalhos manuais (no que se refere à produção artesanal). Esse último aspecto teria relação com o envolvimento da agente com o “artesanato maranhense”.

Déborah Baesse aponta a formação educacional dos seus filhos como um intensificador para que eles tivessem mais interesse e disposição em atuarem na “cultura” maranhense. Eles estudaram no “Instituto Colmeia”, escola que Déborah Baesse teria sido sócia e diretora por 11 anos. A escola seria, assim, um espaço que perpetua as práticas e vivências vinculadas à “cultura” inculcadas pela agente, tornando-se um meio de continuidade e preservação das suas interpretações sobre a “cultura” e as “práticas culturais” maranhenses, que, não por acaso, seriam influenciadas também pelo convívio com Zelinda e Carlos Lima.

O Instituto Colmeia surgiu na década de 1980 e, segundo a agente, dialogava com as discussões sobre a pedagogia construtivista, buscando inverter a lógica de como se ensina. Seria, então, “uma escola muito centrada no professor e que buscava criar a lógica de como a criança aprende e como que eu posso fazer com que a criança aprenda” (Entrevista disponível em: <http://www.sobreotatame.com/a-cara-da-cidade-por-deborah-baesse/>).

Déborah Baesse destaca ainda que a escola teria como ideal de suas práticas educacionais, a “cultura” e a “política”. Desse modo, o papel profissional gestado e almejado pela agente estaria ligado ao incentivo à participação política e cultural dos alunos. Por conta disso, há certa valorização atribuída pela agente à atuação de ex-alunos da escola em diversos segmentos na cidade, sobretudo, na “cultura”: “Tem muitos ex-alunos que

seriam ‘pessoas especiais’ e que se destacam em várias áreas da cidade. Isso é um orgulho muito grande pra nós” (Entrevista disponível em: <http://www.sobreotatame.com/a-cara-da-cidade-por-deborah-baesse/>).

Eu sou pedagoga de formação. Comecei trabalhando com escola de ensino fundamental, que era o “Colmeia”. Fundei essa escola aqui em São Luís, e nessa escola esse tema da cultura popular, das raízes culturais, também da cidadania, participação política num sentido amplo do termo, sempre foi um eixo muito forte, quase que um tronco do currículo que a gente trabalhava. Então, tudo que a gente fazia com as crianças passava por essa ideia de “quem eu sou”, de visão de mundo mesmo: - quem eu sou? Que lugar é esse? Quais são as tradições culturais que envolvem o lugar onde eu vivo? Mas também não só as daqui [se referindo as tradições culturais], mas quais são as outras tradições do mundo? Então, nosso trabalho sempre passava pela necessidade de ampliação do universo cultural das crianças, contextualização e ampliação. (Entrevista realizada em julho de 2017).

Assim, a “educação” é trazida como “causa” e, além disso, como meio e elemento indispensável para se pensar a “cultura”. Partindo dessa ideia, o “artesanato”, para ela, passa a ser visto como um “processo educativo” e que precisa ser valorizado enquanto tal. A “cultura” está intrinsecamente relacionada à aprendizagem, à ideia de “responsabilidade social”, e emerge como “tomada de consciência” e “compreensão do outro”.

Eu acho que educação e cultura deveriam tá na base de tudo que se faz, em qualquer área, e deveria ter mais atenção também, mais investimento, mais recurso. Mas também acho que não é só recurso, por que você pode ter todo dinheiro do mundo, mas se você não tiver pessoas engajadas, de fato vestindo a camisa e interessadas, que hoje também a gente tem em alguma medida sempre essa desculpa, de que “ah, porque não tem recurso”, “ah por que num sei o quê”. Mas, enfim, em muitos lugares e em outros tempos já se fez muito mais com muito menos, acho que passa também por engajamento, e isso não elimina a importância de pensar em política pública e ter recurso, mas é para além do dinheiro, como tudo na vida, o dinheiro não é tudo. (Entrevista realizada em julho de 2017)

Mestre em Educação Profissional, a relação mais direta com o “artesanato” como objeto de pesquisa seria resultado da dissertação da agente, o que justifica, junto com o respaldo familiar e de suas redes de relações, a oportunidade de publicação de parte dos seus escritos no Perfil Cultural e

Artístico do Maranhão, além de alguns textos publicados nos Boletins da Comissão Maranhense de Folclore.

De acordo com Débora Baesse, suas “causas” são a “cultura” e a “educação” – ambas devendo ser incorporadas, mantidas e difundidas. Há um “sentido de paixão” que, segundo ela, deve nortear esse engajamento para que se consiga transpor barreiras como a escassez de recursos ou políticas públicas de incentivo.

Tendo passado por vários cargos administrativos (ICE-MA, UNASUS/UFMA e Secretária da Criança e Assistência Social de São Luís) e participado da coordenação educativa de exposições como a “Brasil 500 anos”, Déborah Baesse define a sua trajetória como “ecclética”, pois considera que nem todas as suas inserções estiveram diretamente ligadas à “cultura”. Ela prefere destacar seu elo mais forte com a educação (sem, no entanto, deixar a cultura de lado). O seu envolvimento, nesse aspecto, é colocado como “outra perspectiva” a ser abordada:

Talvez a minha história traga outra perspectiva. Eu sinto que pra todos os espaços por onde eu andei (e quais são eles então depois do “Colmeia”?) Eu estive durante dez anos dirigindo uma instituição que se chama Instituto de Cidadania Empresarial (ICE), que é uma organização não governamental, que trabalha fomentando temas de responsabilidades, sustentabilidades, socioambiental, nas empresas locais. Sou professora da UFMA, do curso de pedagogia, estive como secretária de assistência social do município por um tempo, e atualmente, eu estou cedida da Universidade para o porto do Itaqui, onde eu sou gerente de comunicação e responsabilidade social. Em todos esses espaços, apesar do tema “cultura” não está diretamente ligado, talvez não seja a atividade primeira, mas esse tema da cultura por todos os espaços que eu estive, ele esteve comigo. Acho que primeiro pela compreensão de que tudo é cultura: onde você tá, onde você chega. A primeira coisa, agora, por exemplo, eu nunca pensei que eu trabalharia num porto, e aí chegando lá, o primeiro movimento que é quase intuitivo, porque vem daqui né [se referindo a vivência familiar] é entender que cultura é essa? Quem são essas pessoas? Que universo é esse? E é um universo fantástico o universo do porto, dos marítimos dos estivadores, dentro do porto nos temos um altar pra Yemanjá, acontece uma festa anual. Então, talvez outras pessoas, que passaram por essa gerência, isso tenha passado batido né, então pra mim, nessa gestão, a gente apoia essa festa, a gente faz cobertura da festa, tem o movimento de conhecer quem são as comunidades do em torno, de entender que universo é esse, e não só o universo de cultura popular, mas entendendo cultura como algo maior. Ali também eu tenho os armadores, que são os donos dos navios, os donos das cargas, então tem todo um universo empresarial, que tem já uma visão de mundo não só diferente como às vezes também, até conflitante, às vezes com outras categorias que estão lá dentro. Então, de certa forma, essa ideia de que o

espaço humano é um espaço de diferenças e de antagonismos, mas também, às vezes, de convergências, é uma coisa que sempre me encantou muito e que por todo canto que eu estou profissionalmente ou pessoalmente, ele carrega junto comigo. (Entrevista realizada em julho de 2017)

No esforço de “compreensão de realidades e do outro”, destacado pela agente no seu trabalho no Porto do Itaqui, encontram-se os atributos da atividade de mediação, ao passo que ela se encarrega por intermediar relações empresariais, institucionais e com “a comunidade”, operando como “intérprete” desses domínios. Isto é, favorecendo interlocuções entre os agentes coletivos e individuais relativamente “melhor posicionados” (a Universidade Federal do Maranhão e as empresas que se alocam no Porto do Itaqui) e supostamente os “menos favorecidos” na hierarquização do poder dessa configuração (“a comunidade”, “o povo”).

Não chegando a ocupar cargos eletivos, a agente lembra com certo apreço do seu envolvimento com o movimento estudantil na época em que estudava pedagogia e compunha o Diretório Acadêmico do curso, na qual sua participação sempre esteve ligada aos assuntos culturais, como secretária da cultura.

Déborah Baesse se posicionou no Perfil Cultural e Artístico do Maranhão acerca do “artesanato maranhense”. A relação com o artesanato é justificada, por ela, como resultado das suas vivências familiares e do envolvimento com a “cultura popular”. Isso se traduziria, também, quase que numa necessidade de retribuição e um compromisso com a “memória” dos dois, que acabam por serem conservadas sob a ideia de “cultura popular maranhense” defendida pela agente.

Essa minha identificação com o artesanato, ela vem da minha origem, familiar, por ter acompanhado e ter vivido, essas pesquisas e essas andanças dos meus pais. Eu sou a única filha mulher e a caçula temporã, quando eu nasci minha mãe já tinha 40 anos, meus irmãos, eram todos homens e mais velhos e já tinham seus caminhos, então eu ia pra todo canto com eles. Para onde eles iam, eu ia também. Então, acaba que isso foi um privilégio, que me trouxe a oportunidade de vivenciar muitas coisas. Aí, quando eu estava no mestrado em pedagogia profissional, lá no CEFET (na época CEFET hoje IFMA) era uma parceria com o CUBA - Instituto de Educação de Havana. Aí, nos meus estudos lá, que a pedagogia profissional, tem esse viés de olhar a educação profissionalizante. De olhar a educação na

perspectiva de formação para o trabalho, e eu trabalhei no mestrado com duas frentes: uma era como essa teoria da educação profissional se dava na passagem dos saberes das profissões no artesanato. Porque assim, é diferente de aprender a ser soldador. Você vai para a escola profissional e tem toda uma metodologia. E era isso que a gente estudava no mestrado, como adaptar a pedagogia para essa realidade de preparação para o mundo do trabalho. E aí, o artesanato, é um trabalho e, também, passa pela educação. Tem um processo educativo ali. Eu até tenho um texto que eu acho que foi publicado pela comissão [se referindo a CMF], “prata da casa” – “o saber que se tece na renda”, que fala sobre como que esses princípios da pedagogia profissional estavam aplicados a transmissão de saber das rendeiras da Raposa. Há um processo educativo ali, a menina aprende desde pequeninha a fazer renda, apesar de não ter uma aula. Há uma instrução: “- olha agora você vai vir de oito as dez, que eu vou te ensinar! “O primeiro dia, é isso”. Mas, tem tudo que têm nas outras [se referindo a outras técnicas profissionalizantes]. Tem uma intencionalidade de ensinar e aprender tem técnica, tem método, e o grande lance - que é o que eu tentei transpor do daqui pra lá- o saber informal do saber da renda para o formal da escola de educação profissional. É um saber que você aprende fazendo, vendo fazer e fazendo. Então, muitas vezes, aqui no formal a gente fala muito de profissões, mas os meninos não fazem juntos. A coisa que é linda no artesanato é de aprender com o mestre, de entrar como ajudante, de se vincular ao mestre, que é uma referência pra mim, não só de fazer renda, mas de tudo na vida. Isso é que o Antônio Carlos Gomes da Costa vai chamar de presença pedagógica, que é a presença real daquela figura, que se torna quase que um “guru” pra mim e eu vou aprendendo a fazer com ele ao longo de uma vida. Não é numa semana, num mês, não tem uma temporalidade fechada, como a gente quer fazer. Eu faço um pouco esse “bate bola” entre esses dois universos [se referindo ao artesanato e a educação profissional] de aprendizagem, de saber e de educação profissional (vamos dizer assim), mas num ambiente informal e o outro num ambiente formal da escola. (Entrevista realizada em julho de 2017)

Na entrevista em destaque, Déborah Baesse se refere a suas publicações nos Boletins da CMF. Entretanto, a agente esclarece que, embora participe da Comissão Maranhense de Folclore (CMF) há muito tempo, essa vinculação se trata muito mais de um hobby:

A Comissão Maranhense eu participo, mas sou muito relapsa, não participo no dia-dia. Mas acho bacana e me interessa, e aí, ao mesmo tempo, isso vem num viés meio que de uma herança né?! É um pouco que natural essa ideia de pensar como que culturalmente aquele cenário se desenvolve. (Entrevista realizada em julho de 2017).

Não só a participação na CMF, mas o envolvimento com “cultura”, no perfil de Déborah Baesse, se estabeleceria sob a ideia de “tradição”, e de um legado a ser continuado, o que pode ser percebido pelo “interesse” (mesmo

que aparentemente desinteressado) em manter vínculos que foram estabelecidos por seus pais, nesses meios da “cultura popular”. Como, por exemplo, a sua inscrição na CMF, por onde publicou os seus escritos sobre “cultura” e “artesanato”.

Embora Déborah Baesse tenha investido numa formação escolar diferente da de sua mãe, isso não resultou no apagamento do envolvimento “de berço” com a “cultura popular” – e que acabou por torná-la “herdeira” do legado construído pelos pais. Assim, suas vivências e a relação com os pais, tiveram forte peso em seu percurso social.

De forma relativamente similar, outro perfil (brevemente citado acima quando tratamos de Arlete Nogueira Machado), converge com certa “hereditariedade simbólica” que se faria presente nas inserções de Déborah Baesse. A agente parece se encaixar e fazer uso (de algum modo) da condição de “herdeira” da “cultura popular”, assim como, Frederico Machado. Este, por sua vez, estaria num “polo” da “cultura erudita” no/do Maranhão, e mobilizaria essa “herança familiar” como trunfo para se estabelecer no cenário cinematográfico maranhense. É, nesse sentido, que esses agentes acabam por ocupar posições relativas, nesses dois “polos” em disputa pelas concepções legítimas de “cultura” no/do Maranhão.

Frederico da Cruz Machado, assim como Déborah Baesse, nasceu em São Luís, em 06 de março de 1972. Ele é filho de Arlete Nogueira Machado e Nauro Machado, ambos escritores. “Fred”, como é conhecido popularmente, “é cinéfilo, cineasta, roteirista, produtor, fotógrafo e diretor de cinema” (Janela Cultural, 2017).

Diferente de Déborah Baesse, o agente não investiu em uma carreira acadêmica, possuindo apenas graduação incompleta em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão. Mesmo assim, ele traz uma trajetória marcada por um trânsito nacional, uma vez que passou parte de sua infância e adolescência no Rio de Janeiro, onde teria feito sua formação básica em uma “escola de elite” e intensificado seu contato com o cinema que ficava próximo a essa escola (Janela Cultural, 2017).

Assim como Déborah Baesse, Frederico Machado atribui aos seus pais as suas “influências culturais” que, no seu caso, estão relacionadas ao interesse por literatura, música e cinema:

Sem dúvida nenhuma, minhas idas para o cinema com meus pais [referindo-se as influências pelo “gosto” cinematográfico], Cine Passeio, Éden, Monte Castelo, Roxy, Alpha. Era o paraíso. Todo sábado e domingo pela manhã, eu também andava com meu pai, jogava futebol, na praia da ponta d’areia. Bons tempos! Quanto à música, eu adorava comprar discos de vinil na Rua Grande e depois ficar a tarde toda os escutando no quarto trancado. Beatles, Prince, Stones, dividiam bem o espaço com as músicas clássicas e com os compositores maranhenses, entre eles o Chico Maranhão. A influência do Nauro e também da Arlete são enormes. Meus pais foram os grandes responsáveis por eu ser um apaixonado pelo cinema. O fato de ir quase diariamente para uma sala de projeção foi o que me moldou a ser hoje um cineasta. A literatura de ambos também é responsável em grande parte pelo meu gosto particular de cinema autoral. O gosto por filmes mais pesados e fortes se deve, acredito, ao gosto pela própria literatura de Nauro. Já a linha sensível e humanista que acredito que o cinema deva ter se deve ao fato de ter lido muito minha mãe e a sensibilidade da mesma. (Frederico Machado, Vias de Fato, 2011).

Frederico Machado produziu vários filmes³⁰, que foram premiados em diversos festivais nacionais e internacionais sob a categoria de “cinema autoral e produção independente”. Suas obras seriam uma espécie de confirmação da perpetuação da influência dos seus pais, pois a maioria tem relação com as obras literárias de Arlete Nogueira e, em especial, com as de Nauro Machado.

O agente é administrador da produtora de filmes “Lume Filmes”, que teria como objetivo “dar visão e acesso as mais variadas culturas cinematográficas, dos mais diversos países, com foco no cinema autoral e independente” (<https://www.lumefilmes.com>). Além da produção de filmes, a empresa, dirigida por ele seria também responsável por distribuir e reproduzir filmes através do “Cine Lume” (onde acontecem festivais de cinema como o LIFF - Lume International Film Festival), e que funciona ainda como uma escola de formação cinematográfica: a Escola Lume de Cinema.

³⁰As órbitas da água (2018); Boi de lágrimas (2018); Lamparina da aurora (2017). Seleção oficial do Festival de Bogotá. Melhor filme no Festival de Tiradentes - mostra Foco; Angústia (2016). Curta-metragem. Melhor filme e montagem no Festival Guarnicê; O signo das tetas (2014). Melhor filme da Mostra do Filme Livre; O exercício do caos (2013). Seleção oficial do Festival de Denver; Vela ao crucificado (2009). Curta-metragem. Melhor curta no Festcine Aruanda; Infernos (2006). Curta-metragem. Indicado a “melhor curta” no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro; Litania da velha (1997). Curta-metragem. Seleção oficial do Cine Ceará.

Frederico Machado por duas vezes assumiu a direção do “Cine Praia Grande” (2000 e 2011), por meio de contrato com o Governo do Estado, que tinha como Governadora nesses dois períodos, Roseana Sarney. A proposta do agente era torná-lo um “cinema das artes”.

Assim, o perfil dos agentes (Déborah Baesse e Frederico Machado), como “herdeiros” das “causas” gestadas por seus pais, converge na intenção educacional (ela em relação à educação profissionalizante e o artesanato e ele com um ideal de arte e o engajamento no cinema); na produção e reprodução das “concepções de cultura” maranhense herdadas do processo de familiarização, que pautam uma definição do que *é* ou *deveria* ser o artesanato, o cinema e a literatura maranhense; e também na manutenção das influências políticas mantidas pela família, que se repercutiram na ocupação de cargos administrativos no Governo do Estado do Maranhão.

A concepção de “cultura” a ser valorizada por Frederico Machado teria relação com um polo de produção erudito e de valorização de referências europeias, as quais embasariam a sua elaboração cinematográfica (inspiradas, por exemplo, em óperas³¹). Seus trabalhos se expandem com um “padrão”, por meio da concentração de recursos e da notoriedade personificadas na figura de “Frederico Machado”, “filho de Nauro Machado e Arlete Machado”. A menção às referências ao cinema europeu pode ser notada na fala do agente a respeito de uma das suas produções e do reconhecimento do longa-metragem “o Exercício do Caos”, como um dos melhores filmes contemporâneos brasileiros:

(...) a crítica badalou muito nessa primeira edição fazendo referência com Glauber Rocha e com o cinema novo, mas visto de maneira diferente. Não era simplesmente o cinema novo recriado. Era um cinema novo com referências ao cinema europeu, que era a minha referência básica de olhar. E, assim, fazendo um filme de suspense, independente, com poesia no meio dele, com drama social no meio dele, então eu acho que esses elogios vieram daí, dessa mistura de gêneros e essa relativa coragem de fazer algo que não tinha nada feito antes. Eu vejo “exercício” como um filme que não tem referência a nenhum filme brasileiro (Frederico Machado, Janela Cultural, 2017)

³¹ “O Exercício do Caos”, segundo filme da “trilogia dantesca” de Frederico Machado, se afirma na sinopse, como obra “livremente inspirada” em uma ópera de Prokofiev chamada ‘O Anjo do Fogo’.

Já a “cultura maranhense”, para Déborah Basse, teria como seu elemento marcante a “diversidade”, baseada na “miscigenação de culturas”; o que “a gente”, os “maranhenses”, “o povo” teriam conseguido fazer com esses elementos das várias “culturas” existentes aqui.

Tem uma frase que eu acho que é do Tom Jobim: - “só se pode ser global, a partir do seu quintal”. Eu acho essa frase perfeita, pois, em alguma medida, cultura é tudo! É um caldeirão. No fim, todas as culturas de todos os povos do mundo nos definem como humanidade. Mas, também, a gente não pode se diluir nisso (então, agora, tá valendo tudo ou eu me identifico com tudo), acho que essa tensão e, ao mesmo tempo, o equilíbrio entre o regional e o nacional, o nacional e o mundial, é uma coisa que precisa tá o tempo todo equilibrada. Então, eu acho, que cultura maranhense, de um lado, é esse caldeirão porque tem influencia muito clara dos povos indígenas, dos povos africanos e dos europeus, mas também, isso que é o lindo, que juntando essas coisas todas, essas identidades deles no nosso caldeirão, a gente conseguiu fazer uma coisa nova e linda que não é mais só indígena ou só africana ou só europeia, mas que é maranhense. É o que nos dá essa identidade, então eu acho que cultura maranhense é essa mistura dessas origens formadoras, mas é também, o que a gente conseguiu fazer com essas influências criando aí essa cara nossa que nos identifica. (Entrevista realizada em julho de 2017).

É a partir dessas múltiplas “influências culturais” que a agente traça distinções que alinham a formulação de uma “identidade” articulada regional e nacionalmente, e que indicariam “o que é o Maranhão” e o que é “ser maranhense”, e o manuseio “dessas influências”, isso que seria colocado, por ela, como a justificativa de uma “cara que nos identifica”.

Além dos textos sobre o “artesanato maranhense”, que foram publicados no PECAM e em alguns Boletins da CMF, Déborah Baesse também escreveu “Perfis”, que são pequenos apontamentos sobre outras pessoas que atuam “na cultura maranhense”, e textos sobre o “bumba-meu-boi” e rituais da “cultura popular”, sobretudo, os que ela fez parte com os seus filhos.

Sobre a produção de “perfis culturais”, o empenho da Comissão Maranhense de Folclore, como apontaram Grill e Reis (2017), pode ser tomado como estratégia de construção, consagração e celebração de uma “galeria de notáveis” da “cultura popular”.

Além da publicação nos Boletins da CMF, que hoje são disponibilizados em plataformas digitais, no ano de 2015, foi publicado o livro

intitulado: “Perfis de Cultura Popular: mestres, pesquisadores e incentivadores da cultura popular maranhense”, como resultado da organização assinada por Mundicarmo Ferretti e Zelinda Lima. Nele foram reunidos 78 perfis biográficos relacionados à “cultura popular maranhense” e um destes fora escrito por Déborah Basse: o Perfil do senhor João Evangelista de Oliveira conhecido como “Seu Cadó”.

Tem alguns perfis de algumas figuras aí da cultura popular, que são pessoas que conviveram comigo, e que morreram. Eu escrevi o perfil do Seu Cadó, que fazia artesanato, fazia baúzinho de couro. O de Nhozinho, que foram figuras que eu convivi e que estavam sempre juntos, do Seu Manuel Antônio, seu Catarino, que fazia rede. (Entrevista realizada em julho de 2017)

Dessa forma, a participação de Deborah Baesse na produção de perfis biográficos, sobretudo, sua participação no livro citado a colocaria em duas posições, semelhante aos demais agentes que também publicaram no mesmo livro: a primeira se trata da condição de intérprete da “cultura do Maranhão” e mediadora dos “menos reconhecidos”, que carecem desse lugar do “especialista” como um atestado do “saber prático” que possuem (GRILL e REIS, 2017); a segunda tem relação com o depoimento de Déborah Baesse citado acima. Por vezes, esses agentes, “escoram-se muito mais em posições de domínios do poder político (em especial cargos administrativos em governos e universidades) ou em inserções nas redes de amizades, parentescos e alianças que os atravessam, do que propriamente na produção (...) das manifestações da “cultura popular””. (GRILL e REIS, 2016, p. 27).

Seus escritos são bem representativos quando atrelados às múltiplas identidades assumidas pela agente e a mobilização das mesmas como trunfos de reconhecimento, que ora são posicionamentos mais “acadêmicos”, como “pesquisadora”, ora mobilizam a sua “herança familiar” como crédito de legitimidade, o que informa quais aspectos de sua trajetória são acionados em determinados espaços para garantia de reconhecimento. Assim, as tomadas de posição da agente têm peso relativo em torno de “concepções de cultura”, nesse “popular” (herdada dos pais), regional (nos contrastes com povos e os “costumes” de origem do marido) ou erudita e política (relacionada à educação).

Em síntese, a agente acaba por combinar atributos relativos à “herança familiar”, laços de amizades e o investimento em títulos escolares como recursos e trunfos de legitimidade no domínio cultural maranhense.

A combinação desses elementos embasa a concepção de “cultura” defendida pela agente, que se estabelece entre a defesa da educação como “causa” quando admite o “saber popular” como prática educacional.

Na perspectiva de Déborah Baesse, a aproximação da “cultura popular” com a pedagogia profissional é possível por conta do processo de transmissão do “saber” e perpetuação do sentido de “tradição” e “herança familiar”, elementos que condizem com a sua trajetória e vivência familiar.

3.4 “Ao som das caixas e tambores da música popular”: Rosa Reis

Rosa Reis nasceu e foi criada em São Luís. Estudou no Colégio Santa Teresa, e essa formação educacional é colocada por ela como um ponto importante para o desenvolvimento de suas disposições artísticas e certas “sensibilidades” às artes.

O seu primeiro contato com a música foi através de um coral que teria frequentado na escola, onde também, teria sido estimulada a criar peças teatrais e participar de “danças populares”. Essas vivências teriam se intensificado pela sua inserção em “grupo de jovens” da igreja católica que, também promovia atividades “culturais”.

minha infância gostava muito da escola, de participar das atividades culturais que envolviam a dança. Eu participei de um coral na escola, foi até a primeira vez que eu fui ao Teatro Arthur Azevedo. Eu conheci o teatro através de um coral que eu participava no colégio que eu estudava no colégio das “irmãs Dorotéias”. Então, foi lá, o meu primeiro envolvimento, assim, com a arte. Descobri através dos professores de arte, de dança... então, tinha aquele período do São João, que sempre tinha a festinha. Eu sempre me envolvia em outras atividades também que tinham mais esse cunho cultural (eu sempre estava envolvida). Aí isso demarca o meu primeiro momento de envolvimento com a cultura. Depois quando eu fui morar no bairro da Alemanha, eu já era mais adolescente, e lá a gente trabalhou com um grupo de jovens da Igreja Nossa Senhora da Glória, e nesse grupo de jovens a gente fazia várias atividades: quadrilha, dança, e... era muito legal. (Entrevista realizada em outubro de 2017)

Os pais de Rosa Reis, segundo ela, não mantinham uma relação direta com a “cultura popular”, mas ainda sim, a agente faz um esforço em buscar algumas relações e “memórias” familiares vinculadas ao cultivo da relação com a música, ao dizer que “alguns tios tocavam instrumentos musicais, além de cantarem nas festas de família”, o que, de algum modo, teria a influenciado e despertado para essa “aptidão” musical.

O contato com a música teria sido estabelecido por intermédio da sua inserção na Universidade Federal do Maranhão, quando cursava Ciências Contábeis. Nesse período teria conhecido o “Coral São João” e, a partir disso, teria se inserido em um círculo de amizades, que favoreceu a sua participação ativa no “meio cultural”. O que se intensificou com a sua entrada para o Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE.

No coral São João, eu me aproximei mais da música e fui me envolvendo, participando de outros espetáculos, shows de outros artistas maranhenses. Foi quando eu tive oportunidade de “fazer vocal”, de “fazer coro”. E passou um tempo até que eu fiz meus trabalhos solo. Mas, antes disso, eu cheguei até o LABORARTE. Foi logo depois do Coral São João, que eu cheguei até o LABORARTE. Eu fiz UFMA, mas eu não concluí. Eu fiz Ciências Contábeis. Eu cheguei no LABORARTE mais ou menos na década de 80. Na época, eu estava participando de um bloco de carnaval que se chamava “URTA” e esse bloco veio terminar de se arrumar aqui no LABORARTE, essa foi a primeira vez que eu entrei aqui. A gente veio fazer umas pinturas corporais e eu conheci essa casa. Antes disso, eu não tinha nenhum envolvimento com o laboratório, até nessa época, eu ainda era só do coral. Já conhecia o movimento na Madre Deus [bairro no Centro de São Luís], era o pessoal que eu sempre andava, com sua turma de lá, que era o Zé Pereira Goudão, o Erivaldo, Macarrão, que era essa galera da música e da arte, que fazia cultura, naquele tempo e eu sempre estava junto com eles. A gente sempre estava tocando violão, saindo pra assistir ensaios de bumba-boi e tudo mais e, nesse período, nessa época, através desse contato com essa turma, eu cheguei ao “URTA”, e do “URTA” ao LABORARTE. (Entrevista realizada em outubro de 2017)

O desenrolar da atuação de Rosa Reis na “música popular” maranhense tem relação direta com a sua participação no Laboratório de Expressões Artística do Maranhão - LABORARTE. O envolvimento com outros “grupos artísticos” levou-a a frequentar o Laborarte pela primeira vez. Esse contato teria sido, segundo ela, o marco inicial para que conhecesse seu “companheiro”, Nelson Brito:

Nelson Brito nasceu em São Luís, era ator, encenador, autor, bonequeiro e dançarino. Fez parte do grupo permanente do TEMA, de 1969 a 1975. Depois passou para o Laborarte, onde ocupou a coordenação geral, de 1979 a 2006. Foi presidente da Federação de Teatro do Maranhão, Tesoureiro da Confederação Nacional de Teatro Amador e foi Secretário da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Exerceu ainda as funções de Diretor do Teatro Arthur Azevedo e de Presidente da Fundação Municipal de Cultura em São Luís. (PECAM, p.43, 2006)

Rosa Reis casou-se com Nelson Brito e, embora já tivesse certo envolvimento no Laboratório de Expressões Artísticas, sua atuação se intensificou. O casal teve três filhas criadas com forte envolvimento com o LABORARTE. Entretanto, os laços afetivos estabelecidos pela agente no âmbito do laboratório vão para além dos consanguíneos. Ela também é considerada “herdeira” de Dona Teté.

Dona Teté era uma senhora que teria começado a frequentar o laboratório pelo seu envolvimento com Cacuriá (considerada uma “dança popular”). Ela não tem nenhuma ligação biológica com Rosa Reis, entretanto, estabeleceram uma vinculação e Dona Teté transmitiu seu “legado” em torno da “brincadeira” a Rosa Reis, que a acompanhava como cantora e caixeira. Após o falecimento de Dona Teté, Rosa Reis teria assumido os ensaios e apresentações da que é tida hoje como o “tradicional Cacuriá de Dona Teté”.

Eu conheci Teté quando eu cheguei aqui no Laborarte. E a gente começou a fazer o cacuriá em 1986. Na época eu até dançava até o cacuriá, eu e Nelson. Nós dançávamos, passamos vários anos dançando. Depois, como eu estava trabalhando mais com canto, com a música, eu me envolvi para aprender a “caixa”, para começar a cantar no cacuriá. Foi aí, que eu me aproximei mais de Teté. E nos últimos anos de Teté, ela já estava muito debilitada, não conseguia mais cantar, aí a gente acabou assumindo o canto do espetáculo: “o Cacuriá de Dona Teté”. Eu não tenho nenhum parentesco com ela. Todas as pessoas falam, perguntam pra mim se Teté era minha mãe ou vem logo falando: -“ah, a filha de dona Teté”, mas não tem nada a ver, não temos nenhum parentesco. Eu acho que isso acontece também por que a gente chamava Teté, pela idade dela e pela pessoa que ela era, todos nós a chamávamos de mãe. Não só eu, mas a grande maioria do elenco a chamava de “mãe Teté”. Todo mundo chamava “mãe Teté” e ela respondia: - “ê, meu filho!” E era assim que era o tratamento entre a gente [se referindo aos participantes da dança]. E aí, por conta disso, as pessoas confundiram e alguns falam: “a tua mãe...”. Ela também era minha mãe, de certa forma, foi minha mãe também, acabou sendo minha mãe, dentro de um trabalho como é o Cacuriá. (Rosa Reis, entrevista realizada em outubro de 2017)

Como a agente sugere, o sentimento de coletividade e de pertencimento ao grupo no laboratório embasariam as relações de parentesco simbólico, pois, segundo Rosa Reis, um dos objetivos do LABORARTE seria funcionar como uma “grande família”. O que está de acordo com a importância de transmissão de “um legado” e garantia de perpetuação do grupo.

As três filhas da agente também são apresentadas como vinculadas a um trabalho de “resistência e manutenção” do Laboratório de Expressões Artísticas. A inserção delas favoreceu o desenrolar de um sistema de divisão do trabalho familiar.

A Camila, ela tem esse envolvimento também com a música, com o teatro, como a Luana também, com a dança. A Luana é mais dança e teatro e Camila circula na cena dança, no teatro e na música. Já Imira, ela trabalha mais nessa parte de produção, ela até fez o curso de administração, mas pensando nisso também. Ela é uma pessoa que gosta muito dessa parte de organizar, de trabalhar na parte de produção, tanto que é ela que faz a produção aqui do núcleo, junto com todos nós... nós todas, mas ela, que fica mais à frente nessa parte de produção”. (Rosa Reis entrevista realizada em outubro de 2017)

Essas agentes (Camila Reis, Luana Reis e Imira Brito) investem em títulos escolares (Artes, Ciências Sociais e Turismo/Administração) o que, de certo modo, contribui para um fortalecimento das divisões de tarefas nesse trabalho que seria produzido/reproduzido pela família em torno do LABORARTE. Além disso, há também um investimento em manter uma rede de relações de amizade, que teriam relação com o início do laboratório.

O Laboratório de Expressões Artísticas - LABORARTE teria surgido na década de 1970, a favor da “diversidade artística”, no intuito de promover uma interlocução entre o teatro, a dança e as artes plásticas. Sua formação inicial incluiria a divisão de departamentos administrativos, que tinham seus respectivos representantes: Tácito Borralho³², Regina Telles³³, Chico Pinheiro e Nelson Brito.

³²Ator, diretor e dramaturgo, coreógrafo, figurinista, iluminador e aderecista. Foi presidente da Federação de Teatro do Maranhão (FETEMA), da Federação Nacional de Teatro Amador (FENATA), da Confederação Nacional de Teatro Amador (CONFENATA), da Associação

Em 1972, o Laborarte teria sido financiado por uma parceria com a Igreja Católica da Paróquia do São Cristóvão, que recebia lideranças cristãs envolvidas com a Pastoral Popular, as Irmãs de Notre Dame. As Irmãs de Notre Dame teriam tido uma participação ativa na “luta contra a ditadura militar” em 1964, em São Luís. Elas se destacaram no auxílio às comunidades rurais, que seriam afetadas pela instalação da Alcoa e da Companhia Vale do Rio Doce.

Justamente nesse trâmite que o LABORARTE teria se encaixado como um adepto as “causas” da ação da Pastoral Popular e das suas políticas de auxílio às comunidades rurais afetadas pela instalação das empresas, esse envolvimento teria justificado o financiamento concedido pelas irmãs. O Laboratório de Expressões Artísticas, por conta disso, teria passado a montar espetáculos de “conscientização” para essas comunidades com base nas vivências das mesmas, de forma que pudesse iniciar um diálogo sobre uma situação “política” e de “desapropriação de terras”.

Tais estratégias tem relação direta com a atuação da Igreja Católica no Maranhão e com um movimento mais amplo no Brasil, acerca de “formação de base política” através de ações da igreja, sobretudo, mantendo-se no panorama de ações ligadas às relações de “esquerda”, valorizando um discurso da causa das minorias e populares³⁴.

Não por acaso, a discussão se atrela às questões de engajamento militante e às retribuições do militantismo (REIS, 2015), na medida em que, as “causas” propostas pelo movimento da Igreja Católica teriam se tornado uma pauta coletiva do laboratório, e que teria permanecido como objetivo de suas mobilizações até hoje. Entretanto, no período de 1972 essa parceria teria trazido como recompensa um forte investimento financeiro, que o laboratório não dispunha, sobretudo, para manter a sua sede.

No período de 1979, a coordenação do LABORARTE teria sido assumida por Nelson Brito. A mudança de coordenação teria desfragmentado a administração do laboratório, que teria passado a enfatizar o teatro e a criação

Brasileira de Teatro do Bonecos/Centro Unima Brasil (ABTB/CUB), foi idealizador do LABORARTE, sendo sócio-fundador e o primeiro coordenador geral. (PECAM, p.46, 2006)

³³Atriz, bailarina e coreógrafa, como uma das fundadoras do LABORARTE, compôs o Departamento de Artes Cênicas. (PECAM, p. 47, 2006)

³⁴Sobre essa discussão, ver Reis, 2014.

e manutenção de espetáculos teatrais e de danças voltados para a “cultura popular”, assim, as produções teriam começado, em alguma medida, a obedecer a um “calendário festivo local”.

Durante esse processo de mudança na administração, vários integrantes teriam deixado o laboratório, e houve um investimento em danças como o Cacuriá de “Dona Teté”, tambor de crioula, e as caixeiras do Divino. Rosa Reis teria participado de todas essas “brincadeiras”.

Quando Nelson Brito faleceu, em 2009, a coordenação do LABORARTE foi assumida por Rosa Reis e suas filhas. A montagem de espetáculos e atuação em datas como no carnaval (com o carnaval de Segunda do Laborarte), no São João (Cacuriá de Dona Teté e Tambor de Crioula do Mestre Felipe) e no Natal (com a morte Judas programação do Sábado de Aleluia), foram continuadas por elas.

A inserção no Laborarte, sobretudo, através do seu casamento com Nelson Brito, e a posição de Coordenadora, favoreceram a atuação musical de Rosa Reis, que se inseriu nos projetos do Laborarte, como caixeira e vocal, tanto dos rituais da Festa do Divino Espírito Santo e no Cacuriá. Posteriormente, ela teria investido em uma “carreira solo” e buscado, conforme declara, esse “projeto” de abarcar “músicas populares” de compositores da “terra” e, principalmente, daqueles que mantiveram uma relação direta com o laboratório.

Eu conheci o Nelson, me aproximei e começamos a namorar. E aí, por ele ter todo esse envolvimento com o Laborarte, eu acabei me aproximando também. Nelson fazia parte aqui do Laborarte, era um dos atores. Aí foi que eu vim conhecer o Laborarte. E depois nós tivemos as nossas filhas, né?! Em 1982 eu tive a primeira filha, e de lá pra cá... aí depois tive, primeiro foi Imira, depois Luana, em 1984, depois Camila, em 1988. E aí, de lá para cá, elas sempre acompanharam a gente, nos trabalhos que nós fazíamos, estavam sempre juntas para todo lugar quando íamos nos apresentar. Como eu já tinha uma relação com o Nelson, eu me envolvi com o Laborarte, eu comecei a trabalhar nos espetáculos, a participar do departamento de som, que era o departamento que trabalhava com música, dessa forma, fui me envolvendo cada vez mais e as meninas também foram nascendo, foram chegando e a gente sempre trabalhava juntos, e elas também estavam juntas com a gente. Então, elas participaram de todo esse processo de formação do cacuriá, dos espetáculos de carnaval, sempre estiveram presentes em todos esses movimentos junto com a gente. (Entrevista realizada em outubro de 2017).

O trabalho de Rosa Reis em relação à produção musical é extremamente ligado às relações estabelecidas através do LABORARTE, portanto, há uma correspondência com os objetivos do próprio laboratório. Os discursos sobre os menos favorecidos e a favor do “povo”, assim como sendo o local de transmissão de heranças culturais, além da manutenção da relação com as religiões de matrizes africanas, como um simbolismo de resistência, são recorrentes no seu discurso de autoapresentação.

Essa coletânea, lançada pela agente em 2009 (referente às figuras 7 e 8), intitulada “Canto para São João”, propõe reunir “músicas para festas juninas”, a partir da seleção de canções que compunham outros cd’s lançados pela agente entre os anos de 2001 a 2009.

Rosa Reis buscou interpretar canções de “cantores maranhenses” (César Teixeira, Uribatan Souza Neto, Seu Donato, Ana Maria Carvalho, João do Vale, Chico Maranhão, entre outros) e algumas canções de “domínio popular”. Todas elas, estariam ligadas ao universo da “cultura popular”, em especial, a dança do coco e tambor de crioula.

Além da seleção das músicas, as imagens das capas do cd’s, tendem a manter a relação com elementos usados pela agente durante as apresentações das “danças populares”: “a caixa”, instrumento de percussão, as indumentárias também sugerem uma reafirmação da “identidade negra”, e desse vínculo, que ela atribui as suas as “raízes africanas”.

Os trabalhos tanto em relação à música quanto em relação ao Laboratório de Expressões Artísticas, são colocados por Rosa Reis como de cunho político e uma militância pelo “povo”, pela “cultura popular” em “benefício

Figura 7 - Coletânea de Canções para São João (verso)



Figura 8 - Coletânea de Canções para São João (frente)



da cultura local” que, para ela, ainda seriam alvo de “preconceito”. Assim, ela se reafirma como uma “peça” fundamental na divulgação e transmissão da “cultura popular”, mantendo-a viva.

O nosso trabalho acaba sendo sempre um pouco político porque trabalhamos com a cultura local, e ela, às vezes é muito desvalorizada ainda, principalmente a cultura popular. Então, eu acho que eu sou uma peça importante na divulgação desses trabalhos, dessa música, que às vezes ainda sofre preconceito [se referindo a cultura popular/local]. Então, eu acho que isso que importa para mim. Eu me sinto bem e gosto de fazer. Eu acabei de fazer agora, a semana de arte popular, onde eu pude trazer alguns grupos de outras regiões aqui do Maranhão para São Luís, para que eles apresentassem a cultura popular, o que eles fazem lá de cultura popular. Então, nesse sentido, que eu acho que é minha militância, posso falar assim. Então, eu trabalho muito com isso aqui no Laborarte, no sentido de tá divulgando a arte, de tá levando isso pra os mais jovens, para criançada que tá aí começando, e que eu acho que hoje, recebe muita informação de outros lugares e menos a informação das coisas que acontecem aqui no Maranhão, recebem muito a música que vem de fora, e como eu trabalho com música, eu sempre percebi isso. As pessoas pouco conhecem quem é João do Vale, não sabem quem é o Josias Sobrinho, quem foi Dona Teté, quem é seu Humberto Maracanã... Então essas coisas assim que eu gosto de trabalhar, levar e divulgar essas pessoas, esses mestres, essa cultura, que tem lugar aqui no Maranhão e que é daqui, e a gente não pode deixar morrer! Tem que tá lá todo tempo dando uma “injeção” levando isso para os mais jovens e passando isso em frente. Então eu acho que esse é o meu trabalho hoje. (Entrevista realizada em outubro de 2017)

O vínculo com o LABORARTE e a ideia de “continuação”, “perpetuação” de um trabalho feito pelo esposo (Nelson Brito), são aspectos relevantes na trajetória de Rosa Reis, que obteve seu reconhecimento relativo pela sua participação assídua, no Laboratório de Expressões Artísticas tratado simbolicamente como “casa”, por ela e pelas filhas.

As vivências relacionadas ao Laborarte são tratadas pela agente como sua “própria vida”, o que reflete numa fusão de objetivos “almejados” pelo “laboratório” e pela agente em seu percurso de vida. Segundo ela, a “visão de mundo”, a “crença na vida”, estaria relacionada às suas vivências com a “cultura popular” vista por ela, como “cultura raiz”, do “povo”, pela qual “honrada” em contribuir, sobretudo pelo seu empenho no Laborarte (entrevista realizada em outubro de 2017).

Rosa Reis tem sua trajetória registrada como artista vinculada à produção musical no Maranhão no PECAM (2006), porém, a agente não foi responsável por “apresentar” a Música no/do Maranhão, essa posição no perfil, foi “ocupada” por Josias Sobrinho:

Josias Sobrinho nasceu em 1953 em Cajari/MA, interior do Maranhão. Filho de comerciante e proprietário de usina de beneficiamento de arroz, Josias Sobrinho foi para a capital estudar, tendo frequentado o Liceu Maranhense até o ginásio, que foi completado em Belo Horizonte/MG. Naquele estado teria investido na prática do violão e na composição de músicas próximas às toadas de bumba-meu-boi. No retorno (final de 1972, início de 1973) e por intermédio de sua irmã, entrou em contato com Táciato Borralho, então coordenador do Laboratório de Expressões Artísticas (Laborarte), onde ficou até mais ou menos 1976, participou de um curso básico de iniciação que teria oportunizado o estudo da história da música e de teoria musical, acumulando um “conteúdo científico cultural” que lhe permitiu passar de monitor para instrutor de oficina. Foi coautor, com Táciato Borralho, em peças para bonecos e atores; compôs trilhas sonoras de alguns espetáculos montados por grupos de teatro do Maranhão como o Grupo Grita, o Laborarte, Grupo Artemanhas e Grupo Mise-em-scene (Perfil Cultural e Artístico do Maranhão, 2006), entre outros. Teve quatro de suas composições no disco “Bandeira de Aço”, considerado um marco da “música popular maranhense” (por ter sido o primeiro de uma geração de músicos e compositores que pertenceram ao Laborarte e, posteriormente, conquistaram notoriedade no cenário regional e/ou nacional). Josias Sobrinho iniciou o curso de Letras, mas não concluiu. Foi dono de uma livraria localizada no centro da cidade, junto com duas irmãs. É funcionário do Estado desde a década de 1980. Trabalhou na Fundação de Cultura do Município. Por quatro anos ocupou um cargo de coordenação de evento, bem como atuou no Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM), durante a gestão de Táciato Borralho como diretor (até 2003). Ocupou igualmente o cargo de Superintendente de Ação e Difusão Cultural na Secretaria de Cultura do Maranhão, durante a gestão de João Ribeiro (2007-2009) como membro de equipe do governador Jackson Lago (PECAM, 2006 p. 236; REIS, 2014, p.204).

A escolha de Josias Sobrinho parece se justificar por meio do seu percurso relacionado à “música”. O agente, em relação a Rosa Reis, seria um “herdeiro legítimo”, do período que é tomado como “ápice” da atuação do LABORARTE (1972). Nesse sentido, a sua relação com Táciato Borralho (que foi um “especialista” que escreveu no PECAM sobre “a arte cênica” no Maranhão) contribuiu também para sua reafirmação como porta-voz legítimo da música maranhense.

Josias Sobrinho, compositor e músico, estava associado a uma rede de relações que envolvia o projeto do disco “Bandeira de Aço”, e conquistou numa posição de notoriedade ligada à produção cultural das décadas de 1960 e 1970. Período que o próprio agente classifica como um marco para o “processo de afirmação de valores da cultura popular maranhense” (PECAM, 2006, p.207).

Como aponta Reis (2010), a exaltação desses períodos, verificada nos posicionamentos agentes dedicados a falar em da “cultura”, estaria relacionada à tentativa de justificação das suas próprias posições e inserções políticas e culturais, que, “não por acaso, passa a ser mais contundente a partir das décadas de 1960 e 1970, coincidindo justamente com a entrada em cena desses e outros protagonistas” (*idem*, 2010, p. 506).

Diferente de Rosa Reis, Josias Sobrinho ocupou cargos administrativos no Governo do Estado (2007-2009) e concentra em seu itinerário, um duplo investimento na carreira de produção musical e teatral.

Os dois agentes têm em comum a inserção no LABORARTE e também as suas interpretações em torno da “cultura maranhense”, as quais se baseariam numa “diversidade cultural” advinda de “heranças africanas” que embasariam suas definições acerca da “cultura popular”. Entretanto, a atuação e relativa legitimidade de Rosa Reis estariam relacionadas com a “memória” de Nelson Brito, seu esposo. Além disso, a não participação na fase de exaltação do LABORARTE e isso pesaria na sua menor legitimidade para definir o que é a música popular maranhense em determinados espaços. E sua atuação na coordenação do laboratório por Nelson Brito teria representado uma ruptura com os seus demais “líderes” na época, Tácito Borralho e Josias Sobrinho.

CONCLUSÃO

O presente trabalho buscou analisar o perfil de oito agentes que se posicionam como porta-vozes da “cultura” maranhense. A partir disso foi possível notar, em alguns casos, a mobilização de categorias como “identidade”, “memória”, e “tradição” em prol de suas legitimidades, além de uma rede de relações e alianças, e princípios de hierarquização dos domínios sociais embasadas em uma diferenciação entre os sexos.

As agentes analisadas disputam e reproduzem diferentes “concepções de cultura”. Ao produzirem bens culturais e ocuparem posições de porta-vozes da cultura, “contribuem para produzir aquilo por elas descrito, o designado”, nesse caso, a “cultura maranhense” (BOURDIEU, 2011). Seus percursos e inserções nos levam a refletir sobre as “concepções de cultura” em concorrência e sobre as representações a elas relacionadas.

A “cultura” como categoria de disputa admite diversos investimentos e diferentes interesses empregados nas suas definições. Estes puderam ser percebidos nos posicionamentos das agentes e indicam “usos” de outras categorias como recursos de legitimidade em diferentes discursos: a identidade, a “memória”, e a “tradição”.

A formulação de “identidades e identificações” precisa ser pensada como “produtos de discursos múltiplos e concorrentes” (BRUBAKER, 2013), correlacionadas à “memória”, tornando-se, assim, “valores disputados em conflitos sociais e intergrupais” (POLLAK, 1989).

A “memória”, em alguma medida, marca o discurso de todas as agentes, em diferentes momentos e com variados “usos”. Observa-se uma “memória individual”, na maioria dos casos, transpondo-se a uma “memória coletiva ou social” (POLLAK, 1989). Tais aspectos estão na base dos posicionamentos de algumas agentes (Zelinda Lima, Arlete Nogueira Machado, Lenita Estrela de Sá), que se empenham em resguardar “memórias individuais” como “memórias coletivas do Maranhão”. E, por vezes, se traduz nas concepções de “conservação”, “preservação” (Kátia Bógea, Maria Michol Pinho de Carvalho). Logo, convém tratarmos a “memória” como um fenômeno

“construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (POLLAK, 1989).

As agentes “trabalham”, mesmo que não de forma racionalizada, para a construção dessas “memórias coletivas ou sociais”; o que está intrinsicamente ligado à elaboração de “identidades sociais”, à medida que perpassam também por um processo de luta por diferenciações da “imagem de si” em relação ao (s) outro (s). O que contribui na fabricação de fronteiras mágicas que incidem nas divisões entre o “regional” / “local”, homens e mulheres, cultura erudita e popular e asseveram as “práticas culturais do e no Maranhão” (BOURDIEU, 2011).

A “tradição” é mencionada com maior frequência pelas agentes, Zelinda Lima, Maria Michol de Carvalho, do mesmo modo que a “conservação”. Essas categorias se tornam um trunfo de legitimidade dessas agentes nessa disputa por classificações, cuja “utilidade geral consiste em fornecer ao presente à justificação do que ele é” (LENCLUD, 2013), constituindo-se como um meio de afirmação das suas atuações em benefício da “cultura popular”.

As agentes colocam suas diferentes impressões em torno da “memória e tradição”, como aspectos constituintes de uma “identidade maranhense”. Por esse motivo a “identidade maranhense” não pode ser tratada de forma essencializada, pois resulta desses processos de luta e concorrência, que a produzem como tal.

Por fim, como categorias práticas, a “identidade”, a “memória”, e a “tradição” se estabelecem como recurso de legitimação para as agentes, que as mobilizam em um trabalho contínuo de representação, como porta-vozes da “cultura maranhense”. Assim, elas se fundamentam na “força da representação” e na luta pela imposição de percepção e de categorias de percepção, como, por exemplo, as definições de “cultura popular” e “cultura erudita”, que explicam, sobretudo, o lugar que elas ocupam nesse jogo pelo poder de “impor” princípios de *di-visão* do mundo social (BOURDIEU, 2002).

Nesse sentido, cabe então considerarmos certa arbitrariedade atribuída à “memória”, tanto consciente quanto inconsciente (POLLAK, 1989). A uma mesma categoria pode assumir sentidos diferentes em momentos distintos da trajetória das agentes.

A mobilização dessas categorias práticas e a aquisição do reconhecimento dessas agentes são combinadas a investimentos em títulos escolares, inserções em instituições que regulamentam a “cultura maranhense”, e inclusão em uma rede de relações de amizade e parentesco, que favorecem para que elas sejam “autorizadas” a falar como “porta-vozes da cultura”, esses elementos podem ser notados, mesmo que em níveis distintos, no perfil de todas as agentes.

Da mesma forma, a condição de “mulheres”, embora não as impeçam de ocuparem lugares de relativo destaque, ainda se demonstra como uma diferenciação atenuante para a maioria das agentes.

Nos perfis das agentes que recorrem a certa “profissionalização” (no caso de Kátia Bogéa, Rosilan Garrido e Déborah Baesse), o “ser mulher” parece ter menor peso. Kátia Bogéa até mesmo pelo forte investimento em assumir uma posição de “profissional” de carreira no IPHAN, apresenta propriedades mais próximas do perfil do seu homólogo Luís Phellipe Andrés.

Déborah Baesse parece constituir um itinerário mais híbrido, com fortes investimentos acadêmicos. Enquanto “porta-voz” da cultura, fala em nome do artesanato; o que estaria mais vinculado a uma “habilidade feminina”. Em relação ao seu homólogo Frederico Machado (que nesse caso, assim como ela, embasa seu reconhecimento em heranças familiares) a agente, ainda assim, dispõe de menor notoriedade, como porta-voz da educação, ocupando posições administrativas. O que coloca em jogo outro aspecto: ele estabelece seu vínculo direto com expressões da chamada “cultura erudita” e ela, ainda que reforce sua vinculação à “cultura popular”, não deixa de usar recursos da cultura legítima.

Rosilan Garrido apresenta um duplo investimento: na carreira academia e na produção artística. Por conta disso, apresenta um perfil peculiar em relação aos seus homólogos, que parecerem reproduzir um critério de escolhas quase que necessária para se estabelecerem nas artes plásticas; entre o empenho acadêmico ou a produção artística. O perfil de Michol Pinho de Carvalho também apresenta essa combinação entre a carreira e investimento acadêmico e, no seu caso, inserções em cargos administrativos ligados a cultura. Embora ela não se distancie do perfil analisado como seu homólogo, os dois têm níveis distintos de notoriedades. Seu homólogo

concentra mais relações com o “universo acadêmico” e por meio disso, que garante sua legitimidade posicionando em torno da “cultura popular”.

Os perfis de Arlete Nogueira Machado, Zelinda Lima e Rosa Reis, por sua vez, apresentam de forma mais acentuada as diferenciações relativas a gênero, pois essas agentes, para além dos homólogos elencados a partir do material do PECAM, se incluem também, numa relação desigual de poder e notoriedade em relação aos seus maridos, que também atuavam no mesmo domínio cultural.

De forma geral, as agentes se destacam quanto às limitações relacionadas a uma divisão do trabalho sexual à medida que garantem relativa notoriedade e que ocupam cargos bem posicionados no domínio cultural. Entretanto, elas não deixam de estar imersas numa lógica de reprodução da dominação masculina que, de algum modo (e em graus variados), as condicionam a um acúmulo de papéis e habilidades socialmente convencionadas e atribuídas a mulheres, como por exemplo: a ênfase em cargos administrativos, a fala autorizada em áreas que denotam e parecem recorrer a uma maior “sensibilidade”, e ao fato de, ao mesmo tempo, acumularem também funções como “mães”, “administradoras de suas próprias casas” e, sobretudo, “esposas”.

Considerando as discussões apresentadas até aqui, no primeiro capítulo houve um esforço teórico inicialmente focado em tratar da configuração em que essas agentes estão inseridas como *domínios* (REIS e GRILL, 2016), o que nos permitiu vislumbrar as múltiplas inserções e trânsitos dessas em instâncias de consagração relativas ao domínio cultural (universidades e diversos centros culturais).

Além disso, a reflexão sobre categorias como “identidade”, “memória”, “tradição” e “gênero” nos direcionou à percepção destas como objeto de disputa, concorrência e como alvo de distintos significados atribuídos pelas agentes. O que converge com a possibilidade de tomá-las como construtos sociais dotados de arbitrariedade e um trunfo em potencial no jogo pela imposição de princípios de *di-visão* do mundo social.

No segundo capítulo, nos direcionamos à análise de quatro perfis das agentes aqui estudadas (Kátia Bogéa, Arlete Nogueira Machado, Lenita Estrela de Sá e Rosilan Garrido), que permitiu compreender as suas

concepções de cultura como embasadas numa pretensão de “conservação” e “preservação” de uma “história” do Maranhão.

Não por acaso, os perfis dessas agentes, se vinculariam à exaltação da “cultura erudita”. No caso da agente Kátia Bogéa esse aspecto se acentua pelas “causas” mobilizadas por ela em torno da preservação do “patrimônio histórico”. Para Arlete Nogueira Machado, essa questão se acentua por meio do incentivo à manutenção de uma “produção literária” ligadas a uma “imagem” da cidade como “Athenas Maranhense”, além da valorização de “gostos” voltados a música clássica, cinema, teatro etc. e presente sem seus posicionamentos. No perfil de Lenita Estrela de Sá há uma proposta de reconstrução do “imaginário do maranhão” sob aspectos “históricos”. E, por fim, Rosilan Garrido, concentra sua atividade educativa em relação à “história da arte”, e direciona seus trabalhos artísticos a espaços considerados de “heranças históricas” do Maranhão (museu de arte sacra e a Praça Dom Pedro II).

Nesse sentido, os posicionamentos dessas agentes, em alguma medida, convergem com o que destacam Reis (2014a) e Almeida (1993), sobre a persistência da lógica de localização de um momento de “decadência” e a busca de reestabelecimento de um “auge”. Para tanto, podemos observar o investimento na reconstrução e exaltação de “memórias” ligadas a uma influência europeia de “erudição cultural”, para a recuperação de uma “posição de destaque outrora possuída”, assim como a existência de investimentos para consagrar as “heranças” da “cultura popular”, por exemplo, nas matrizes africanas (REIS, 2014a, p. 214).

No terceiro capítulo, as quatro agentes (Zelinda Lima, Michol Pinho de Carvalho, Déborah Baesse e Rosa Reis), demonstram posicionamentos ligados em uma concepção de “cultura popular”, por conta disso, há um esforço de aproximação e ao mesmo tempo de definição sobre o que é “povo” e o “popular”. Que tem maior destaque, sobretudo nos perfis de Zelinda Machado de Castro Lima, Michol Pinho de Carvalho, Rosa Reis.

Zelinda Lima se refere ao “povo” e às “coisas que vem do povo”, como “causa” e motivo da sua atuação em cargos administrativos. Uma representatividade encarnada na busca por um espaço do “povo” e para o “povo”, instigada por um esforço contínuo de posituação de estigmas (como

por exemplo, o investimento em diluir as fronteiras que faziam com que as “brincadeiras” acontecessem somente nas áreas consideradas periféricas, e, a busca por fazer da “cultura do povo”, uma definição vigente na Comissão Maranhense de Folclore).

Michol Pinho de Carvalho atrela-se mais ao uso do “popular” em defesa de uma concepção que visa à conservação da “cultura popular”, nesse sentido a sua autoapresentação se constitui sob “a imagem” e “qualidade” de ser pesquisadora da “cultura popular”.

Rosa Reis, como atuante direta no Laboratório de Expressões Artísticas, apresenta como “causa” a “cultura popular”, “aquilo que vem do povo”, acrescido de um vínculo maior com as manifestações de matrizes africanas. Assim, para ela, esses elementos são a expressão da “cultura maranhense”, que a agente busca “transmitir” e “conservar” na “cultura popular” através da atuação no laboratório, promovendo oficinas de tambor de crioula, cacuriá e capoeira, atividades que estariam ligadas às “origens africanas”.

Nos posicionamentos de Déborah Baesse, esse vínculo ao “povo” e ao “popular”, que pautam a sua ligação com a “cultura popular” advinda também de sua “herança familiar”, estaria presente em sua produção a respeito da “cultura maranhense”, através do artesanato, que ela defende como “saber popular” e como forma de educação profissional, em torno da transmissão dos ensinamentos, como sugere o título de um dos seus artigos escritos: “o saber da renda que tece”, que traça a relação da “tradição” com o processo de ensino-aprendizagem, além de colocar o “artesanato” como um “saber” rentável para aquelas famílias.

As variações de aplicações, usos, formas do “povo e do popular” pressupõem interesses específicos, que dependem da posição desses agentes no domínio de produção “cultural” e, sobretudo, a posição e constituição desse domínio cultural. (BOURDIEU, 2004).

A mobilização do “povo” e do “popular” convergem também com a construção de identidades e identificações estratégicas. Em determinadas configurações dos jogos políticos (no sentido mais amplo do termo), essa “proximidade”, torna-se eficaz para a manutenção da legitimidade das portavozes da “cultura maranhense”, o que garantiu também a essas agentes, outro

aspecto recorrente em seus perfis: a maior reincidência de ocupação de cargos político-administrativos.

Em suma, as discussões propostas aqui apontam para critérios gerais de hierarquização que orientam as disputas em torno da cultura maranhense, assim como a indicam como uma problemática legítima no Estado, configurando dinâmicas de conflitos e concorrência entre agentes autorizados a designarem o que é e o que deve ser essa “cultura”.

Além disso, informam lógicas de reconhecimentos desses porta-vozes, que estão para além da obtenção de certificações de instâncias culturais, tais investimentos parecem necessitar simultaneamente de um forte investimento em redes de relações de amizades, demarcando uma configuração composta por um índice relativamente baixo de autonomização e institucionalização.

Por fim, ainda sim, as mulheres aqui analisadas, embora arraigadas na lógica de dominação masculina – que, em alguma medida, acabam por ser reproduzidas por elas – alcançam suas raridades, como porta-vozes autorizadas a se posicionarem sobre “cultura maranhense”, conseguindo se estabelecer, mesmo com alguns limites, em um espaço de poder mais amplo e majoritariamente masculino.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Alfredo. A ideologia da decadência: leitura antropológica a uma história de agricultura do Maranhão. Rio de Janeiro: Editora Casa 8 / Fundação Universidade do Amazonas, 2008.
- ALVES, Elder Patrick Maia. Diversidade Cultural, Patrimônio Cultural Material e Cultura Popular: a Unesco e a Construção de um Universalismo Global. Revista Sociedade e Estado. V. 25 Nº 3: 2010
- ANDRÉS, Luis Phelipe de Carvalho Castro[et al.]; coordenação, Maria de Fátima Reis Caracas, Rodrigo José Bugarin Caracas. Perfil cultural e artístico do Maranhão. São Luís: AMARTE, 2006.
- BARREIRA, Irllys. Chuvas de papéis. Ritos e símbolos de campanhas eleitorais no Brasil. São Paulo, Relume Dumará, 1998. 234 páginas.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica (Apêndice 1). In: BOURDIEU, P. Razões Práticas. Sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus (p. 74-82), 1996.
- BOURDIEU, Pierre. “A força da representação” In: BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas linguísticas: O que falar quer dizer. Brasília, 2011, P. 193-216.
- BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. Rio de Janeiro: Best bolso, 2016.
- BOURDIEU, Pierre. Descrever e prescrever. As condições de possibilidade e os limites da eficácia política. In: BOURDIEU, P. A economia das trocas linguísticas. São Paulo; EDUSP, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. “Os usos do povo”. In: Coisas Ditas. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. “O espírito de família”. In:_____. Razões Práticas. Campinas: Papirus,1996.
- BOURDIEU, Pierre. “Stratégies de reproduction et modes de domination”. Actes de recherche em sciences sociales. V.105, nº 1, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. “A identidade e a representação. Elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região”. In: BOURDIEU, P. O Poder Simbólico. Lisboa: Difel, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. Modos de dominação. In: BOURDIEU, P. A produção da crença. São Paulo: Zouk, 2002, pp. 191-219.
- CAVALCANTI, Maria Laura V.C. Por uma antropologia dos estudos sobre folclore. O caso do Maranhão. In: FERRETI, Sérgio; RAMALHO, José Ricardo

(orgs.) Amazônia. Desenvolvimento, meio ambiente e diversidade sociocultural. São Luís: EDUFMA, 2009.

CORADINI, O. Luiz. "Panteões, Iconoclastas e as Ciências Sociais". In: FELIX, Loiva Otero et al. (orgs.). Mitos & Heróis: Construção de imaginários. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998, p. 219-240.

CORADINI, O. Luiz. e REIS, Eliana. T. dos. 2012. "Transações culturais, intelectuais e as ciências sociais". Revista Pós Ciências Sociais, n. 17, p. 09-17, 2012.

CRUZ, Arlete Nogueira da. Sal e Sol. Rio de Janeiro, Imago: 2006.

CHARLE, Christophe. "A prosopografia ou biografia coletiva: balanço e perspectivas". In: HEINZ, F. (Org.). Por outra história das elites. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

DUBOIS, Vicent. L'administration culturelle entre légitimation technique et dénégalation technocratique. Strasbourg. Presses Universitaires de Strasbourg, 1999.

ELIAS, Norbert. O Processo Civilizador. Volume 2: A formação do Estado e Civilização. "Introdução" e Sinopse. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1990.

ELIAS, Norbert. Os alemães. A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

ELIAS, Norbert. A sociedade dos Indivíduos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

ELIAS, Norbert. 1987. "The changing balance of power between the sexes. A process-sociological study: the example of the Ancient Roman State. Theory, Culture & Society". London, v.4, n.2, p.287-316, 2000.

FERRETTI, Mundicarmo e LIMA, Zelinda (Orgs.). Perfis de cultura popular: mestres, pesquisadores e incentivadores da cultura popular maranhense. São Luís: CMF, 2015.

SIGAL, Silvia. Intelectuais, política e cultura na Argentina. Revista Pós Ciências Sociais - REPOCS. V.9, nº 17, pp. 51-66, 2012.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Educação e Realidade, 16 (2), 5-22, 1990.

GRILL, Igor G. A especialização política no Maranhão: padrões de seleção, níveis de disputas e interdependências. In: REIS, E. T. dos; GRILL, I. G. Estudos de elites políticas e culturais. São Luís: EDUFMA, 2014.

GRILL, Igor G. Por uma sociologia da institucionalização. Sociologias, Porto Alegre, v.14, n.º 31, pp. 300-308, 2012.

GRILL, Igor G. "Especialização política: bases sociais, profissionalização e configuração de apoios". In: SEIDL e GRILL (orgs.). As ciências sociais e os espaços da política no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2013.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Ed. Centauro: São Paulo, 2004.

REIS, Eliana T. dos; GRILL, Igor G. Elites parlamentares e a dupla arte de representar. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2016.

GRILL, Igor G; REIS, Eliana T.dos. Intérpretes e notáveis da literatura e da cultura popular do Maranhão. Revista Ciências Sociais Unisinos 53(2):363-377, maio/agosto, 2017.

SILVA, Renato K. Academia Maranhense de Letras: produção literária e reconhecimento de escritoras maranhenses. São Luís: UFMA, 2013. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Maranhão, 2009.

SIMIONI, A. P. C. Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: FAPESP, 2008. 360 p.

LENCLUD, Gérard. A tradição não é mais o que era... Sobre as noções de tradição e de sociedade tradicional em etnologia. História, histórias. Brasília, vol.1, n.1. 2013.

LIMA, Zelinda. "Depoimento". In: Memória de Velhos. Depoimentos. Memória oral da culta popular maranhense. Vol. VI. CMF/SECMA: 95-168, 2006.

LIMA, Carlos de. "Depoimento". In: Memória de Velhos. Depoimentos. Memória oral da culta popular maranhense. Vol. VI. CMF/SECMA: 95-168, 2006.

NORA, Pierre.1993. Entre memória e história. A problemática dos lugares. Proj. História. São Paulo, v. 10, (p.7-28)

PÉCAUT, D. Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação. São Paulo: Ática, 1990.

POLLAK, Michael. "Memória e identidade social". Estudos Históricos. Rio de Janeiro, nº 3,1992.

POLLAK, Michael. "Memória, esquecimento e silêncio". Estudos Históricos. Rio de Janeiro, nº 3, 1989.

PIZZORNO, Alessandro. Algum tipo diferente de diferença: uma crítica das teorias da escolha racional. In. Foxley, A.(et ali). Desenvolvimento e Política. São Paulo: Vértice,1988.

REIS, Eliana T. dos. Trajetórias, espaços e repertórios de intervenção política. Porto Alegre: ZOUK, 2015.

REIS, Eliana T. dos. “O trabalho de construção de um ‘perfil cultural e artístico do Maranhão’”. In: “Estudos de Elites Políticas e Culturais”. São Luís: EDUFMA, 2014a.

REIS, Eliana T. Um tipo diferente de diferença na elite política: perfis políticos e inserções culturais de parlamentares brasileiros. Cadernos Pagu, n 43, 2014c, p. 233-263.

REIS, Eliana T. “Fé” nos engajamentos políticos e culturais no Maranhão. In: REIS, Eliana T. dos e GRILL, Igor. Estudos de Elites Políticas e Culturais. São Luís: EDUFMA, 2014c.

REIS, Eliana T. dos. “Em nome da cultura, porta-vozes, mediação e referenciais de políticas públicas no Maranhão”. In: Revista Sociedade e Estado - Volume 25 Número 3 Setembro/Dezembro 2010.

REIS, Eliana T. dos e GRILL, Igor. Para um estudo de imbricações entre domínios políticos e intelectuais. In: REIS, Eliana T. dos e GRILL, Igor. Estudos de Elites Políticas e Culturais. São Luís: EDUFMA, 2014.

VELHO, Gilberto e Kuschnir, Karina. Mediação, cultura e política. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

FONTES

Academia Maranhense de Letras. Disponível em: <<http://www.academiamaranhense.org.br>>. Acesso em: 13 set. 2017.

Entrevista Débora Baesse. Disponível em: <<http://www.sobretatame.com/a-cara-da-cidade-por-deborah-baesse/>>. Acesso em: 6 jul. 2017.

Entrevista Kátia Bógea. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/os-governos-passam-iphan-fica-diz-presidente-do-orgao-que-faz-80-anos-20788629>>. Acesso em: 23 ago. 2017.

Entrevista Kátia Bógea. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jrTfSEesVZo>>. Acesso em: 23 out. 2017.

Informações Arlindo José Pinho de Carvalho. Disponível em: <<https://www.escavador.com/sobre/197505257/arlindo-jose-pinho-de-carvalho>>. Acesso em: 15 set. 2017.

Entrevista Arlindo José Pinho de Carvalho. Disponível em: <<https://zemaribeirol.com.br/tag/wellington-reis/>>. Acesso em: 15 set. 2017.

O IPHAN. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/872>>. Acesso em: 23 out. 2017.

Programa Janela cultural depoimentos sobre o falecimento de Maria Michol Pinho de Carvalho. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GMyNCOk07mh>>. Acesso em: 15 set. 2017.

ANEXO I: QUADRO SINÓPTICO DAS AGENTES

INDICADORES (ORIGEM SOCIAL/TÍTULOS ESCOLARES/ INSERÇÕES POLÍTICAS E CULTURAIS)	ARLETE MACHADO	KÁTIA BOGÉA	ROSILAN GARRIDO	LENITA DE SÁ	ROSA REIS	MICHOL DE CARVALHO	ZELINDA LIMA	DÉBORAH BAESSE
DATA DE NASCIMENTO	05.07.1936	12.06.1961	18.01.1950	15.12.1961	06.03.1959	22.10.1949	27.11.1926	09.05.1967
LOCAL	CANTANHENDE - MA	LAGARTO- SERGIPE	SÃO LUIS	SÃO LUÍS - MA	SÃO LUIS	CEARÁ	SÃO LUÍS – MA	SÃO LUIS - MA
PROFISSÃO DO PAI	RAIMUNDO NOGUEIRA DA CRUZ – FERROVIÁRIO	?	FUNCIONÁRIO PÚBLICO FEDERAL	CECILIO DE SÁ; TEATROLOGO	RUI DE JESUS MAQUINISTA DE TREM	CAIO JOSÉ DE CARVALHO; CONTADOR E JORNALISTA	LEÔNCIO CASTRO LOYOLA; COMERCIANTE	CARLOS LIMA COMERCIANTE
ESTADO CIVIL	CASADA NAURO MACHADO	CASADA	CASADA RAIMUNDO GARRIDO	SOLTEIRA	CASADA NELSON BRITO	SOLTEIRA	CASADA CARLOS LIMA	CASADA JAIR ALVES BAESSE
PROFISSÃO DO MARIDO	POETA	?	ENGENHEIRO	-	ATOR E DIRETOR	-	COMERCIÁRIO E CONCURSADO DO BANCO DO BRASIL (1948-1976)	EMPRESÁRIO
FILHO (?)	FEDERICO DA CRUZ MACHADO	?	-	NÃO POSSUI	CAMILA REIS, LUANA REIS, IMIRA BRITO	FABIANO GARRIDO E ALESSANDRO GARRIDO	LEÔNCIO CID DE CASTRO NETO; ALVARO EDUARDO DE CASTRO E LIMA; CARLOS DANUZI DE CASTRO E LIMA; PABLO DE CASTRO E LIMA; DEBORAH BAESSE	JOÃO PEDRO BAESSE E PALOMA BAESSE
ATUAÇÃO POLÍTICA DE PARENTES	?	?	?	?	?	?	?	?
INSERÇÕES CULTURAIS DE PARENTES	NAURO MACHADO E FREDERICO MACHADO	NÃO POSSUI	NÃO POSSUI	O PAI FOI CRIADOR DO TEATRO AMADOR DO MARANHÃO	CÔNJUGE E FILHAS ATUOU /ATUAM NO LABORARTE	O PAI PRESTIGIAVA A "CULTURA POPULAR"	O CÔNJUGE É ATOR ESCRITOR, FOLCLORISTA.	ZELINDA LIMA E O PAI, CARLOS LIMA.

INDICADORES (ORIGEM SOCIAL/TÍTULOS ESCOLARES/ INSERÇÕES POLÍTICAS E CULTURAIS)	ARLETE MACHADO	KÁTIA BOGÉA	ROSILAN GARRIDO	LENITA DE SÁ	ROSA REIS	MICHOL DE CARVALHO	ZELINDA LIMA	DÉBORAH BAESSE
ESCOLARIZAÇÃO	SUPERIOR	SUPERIOR	SUPERIOR	SUPERIOR	SUPERIOR INCOMPLETO	SUPERIOR	ENSINO MÉDIO	SUPERIOR
INSTITUIÇÕES DE ENSINO	LICEU/UFMA /PUC- RJ	UFMA/ USP	UFMA/ USP/ FA.U LISBOA	UFMA/ FACULDADE SÃO LUÍS	SANTA TERESA/ UFMA	SANTA TERESA/UFMA	SANTA TERESA	UFMA
CURSO SUPERIOR	LICENCIATURA EM FILOSOFIA (UFMA)	HISTÓRIA (UFMA)	DESENHO E ARTES PLÁSTICAS (UFMA)	LETRAS (UFMA) / DIREITO (FACULDADE SÃO LUÍS)	CONTABILIDA DE (INCOMPLE- TO)	SERVIÇO SOCIAL (UFMA)	NÃO CURSOU	PEDAGOGIA (UFMA)
INSTITUIÇÕES DE ENSINO SUPERIOR	UFMA	UFMA\ USP	USP	UFMA/ FACULDADE SÃO LUÍS	UFMA	UFRJ UNIVERSIDADE DE AVEIROS – PORTUGAL	-	UFMA SEDES PUC/MG
PÓS-GRADUAÇÃO INSTITUIÇÃO	MESTRADO EM FILOSOFIA CONTEMPORÂNEA - PUC/RJ	HISTORIO- GRAFIA REGIONAL E NACIONAL 1988	ESPC. EM METODOLOGIA DA PESQUISA; MESTRE EM ARTES PLÁSTICAS UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO; DOUTORANDA EM ARQUITETURA.	LINGUÍSTICA APLICADA AO ENSINO DE LÍNGUA MATERNAL E ESTRANGEIRA	NÃO CURSOU	ESPECIALISTA EM POLÍTICA SOCIAL E EDUCACIONAL; MESTRADO EM CULTURA POPULAR; DOUTORANDA;	NÃO CURSOU	MESTRADO EM EDUCAÇÃO ESPECIALIZAÇÃO EM PSICOPEDAGIA E SUPERVISÃO EDUCACIONAL
ATUAÇÃO POLÍTICA PARTIDÁRIA (PERÍODO/PARTIDO)	NÃO POSSUI ATUAÇÃO	NÃO POSSUI ATUAÇÃO	NÃO POSSUI ATUAÇÃO	NÃO POSSUI ATUAÇÃO	NÃO POSSUI ATUAÇÃO	NÃO POSSUI ATUAÇÃO	NÃO POSSUI ATUAÇÃO	NÃO POSSUI ATUAÇÃO

INDICADORES (ORIGEM SOCIAL/TÍTULOS ESCOLARES/ INSERÇÕES POLÍTICAS E CULTURAIS)	ARLETE MACHADO	KÁTIA BOGÉA	ROSILAN GARRIDO	LENITA DE SÁ	ROSA REIS	MICHOL DE CARVALHO	ZELINDA LIMA	DÉBORAH BAESSE
CARGO ELETIVO	NÃO OCUPOU	NÃO OCUPOU	NÃO OCUPOU -	NÃO OCUPOU	NÃO OCUPOU	NÃO OCUPOU	NÃO OCUPOU	NÃO OCUPOU
CARGO ADMINISTRATIVO	FOI SECRETÁRIA DE CULTURA DO ESTADO; DIRIGIU O TEATRO ATHUR AZEVEDO; DIRIGIU O DEPARTAMENTO DE ASSUNTOS CULTURAIS DA FUNDAÇÃO CULTURAL DO MARANHÃO E É APOSENTADA COMO DOCENTE DA UFMA	SUPERENDE NTE DO IPHAN DO PERÍODO DE 2003 A 2015 HOJE SUPERENTE NDENTE DO IPHAN NACIONAL ASSUMIU EM 2016	MOVIMENTOS MULTIDISCIPLINA RES; GALERIA "COLETIVAS DE MAIO" (1991- 1996)	FUNCIONÁRIA PÚBLICA DO TRE	-	DIVERSOS CARGOS NA SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO; DIRIGIU O CENTRO DE CULTURA POPULAR DOMINGOS VIEIRA FILHO (1996-2006) SURPERENTENDEN TE DA CULTURA (2007-2009)	MARATUR – 1975 DIRETORA DE EVENTOS PRODUÇÃO – 1976/1979 PRESIDENTE (1989/1983) DIRETORA DO CENTRO DE CRIATIVIDADE ODYLO VIEIRA FILHO (1999)	DOCENTE DA UFMA PRESIDENTE DO ICE- MA; MEMBRO DA UNASUS/UFMS E DO GRUPO DE PESQUISA TECNOLOGIA E INOVAÇÃO EM EDUCAÇÃO NA SAÚDE.
ATUAÇÃO COMO MILITANTE TIPO E PERÍODO	NÃO POSSUI ATUAÇÃO	NÃO POSSUI ATUAÇÃO	NÃO POSSUI ATUAÇÃO	SINDICATO BRASILEIRO DE AUTORES TEATRAIS – SBAT, SINDICATOS DE ESCRITORES DO RIO DE JANEIRO –SERJ E NA UNIÃO BRASILEIRA DE ESCRITORES – UBE.	NÃO POSSUI ATUAÇÃO	NÃO POSSUI ATUAÇÃO	NÃO POSSUI ATUAÇÃO	MÃO POSSUI ATUAÇÃO

INDICADORES (ORIGEM SOCIAL/TÍTULOS ESCOLARES/ INSERÇÕES POLÍTICAS E CULTURAIS)	ARLETE MACHADO	KÁTIA BOGÉA	ROSILAN GARRIDO	LENITA DE SÁ	ROSA REIS	MICHOL DE CARVALHO	ZELINDA LIMA	DÉBORAH BAESSE
ATUAÇÃO EM INSTÂNCIAS CULTURAIS	DOCENTE DA UFMA	SUPEREN- DENTE DO IPHAN	DOCENTE UFMA E DA UEMA DEPARTA- MENTO DE AQUITETURA E URBANISMO	-	LABORATÓ- RIO DE ARTES - LABORARTE	COMISSÕES DA CULTURA DO FOLCLORE	COMISSÕES DA CULTURA DD FOLCLORE	DOCENTE UFMA; DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO
PRODUÇÃO ESCRITA	A PAREDE (ROMANCE) TRÊS EDIÇÕES: 1961, 1993, 1998 - CARTAS DA PAIXÃO (PEQUENOS ENSAIOS FILOSÓFICOS) EDIÇÕES: 1972, 1998 - COMPASSO BINÁRIO (ROMANCE) ED: 1972, 1998 - CANÇÃO DAS HORAS ÚMIDAS (POESIAS) ED: 1975 - LITANIA DA VELHA (POEMA) - 1985, 1997, 199, 2002 - CONTO DOS INOCENTES (CONTOS) - 2000, 2001 - TRABALHO MANUAL (PROSA REUNIDA) ED. IMAGO, RIO, 1998; A COLHEITA (2017)	OLHOS DA ALMA MARANHEN- SE ED. IMAGINARIA	ARTES PLÁSTICAS. IN: MARIA DE FÁTIMA REIS CARACAS: RODRI- GO JOSÉ BUGARIN CARACAS, (ORG). PERFIL CULTURAL E ARTÍSTICO DO MARANHÃO. SÃO Luís, 2006. V.02	A FILHA DO PAI FRANCISCO (1995); REFLEXO (1979); NO PALCO DA PAIXÃO - CECÍLIO DE SÁ 50 ANOS (1988); A LAGARTIXA CRISE-CRISE. (2005); CINDERELA DE BERLIM E OUTROS CONTOS. (2010)	DISCOGRAFI A: ROSA REIS, 1991; E EU NÃO SEI ONDE DEIXEI MEU SANGUE, MESMO ASSIM AINDA PULSO, 1993 - E OS CDS PAJELANÇA, LANÇADO EM 1997, BALAO DE ROSAS EM 2001 E ALECRIM CHEIROSO EM 2006.	MEMÓRIAS DE VELHOS: DEPOIMENTOS – UM CONTRIBUIÇÃO À MEMÓRIA ORAL DA CULTURA POPULAR MARANHENSE; MATRACAS QUE DESAFINAM O TEMPO: É O BUMBA-BOI DO MARANHÃO UM ESTUDO DE TRADIÇÃO/MODER- NIDADE NA CULTURA POPULAR (1995)	PECADOS DA GULA (1998); CONSIDERAÇÕES SOBRE A CULINÁRIA MARANHENSE (1977); SUBSÍDIOS PARA A HISTÓRIA DO TURISMO NO MARANHÃO (1982); “PECADOS DE GULA: COMERES E BEBERES DAS GENTES DO MARANHÃO”. (1998); “REZAS, BENZIMENTOS E ORAÇÕES, A FÉ DO POVO (2006); PERFIS DE CULTURA POPULAR: MESTRES, PESQUISADORES E INCENTIVADORES DA CULTURA POPULAR MARANHENSE. (2015) “AZULEJOS DE FACHADA EM SÃO LUÍS DO MARANHÃO” (2018)	A IDENTIDADE HISTÓRICA DA PROFISSÃO DOCENTE NO BRASIL E NO MARANHÃO. COLEÇÃO PRATA DA CASA (2000); LIÇÕES DO OLEIRO (2011); ARTESANATO. PERFIL CULTURAL DO MARANHÃO (2006); O SABER QUE SE TECE NA RENDA IN: ISAURINA DE AZEVEDO NUVES (ORG) OLHAR MEMÓRIA E REFLEXÕES SOBRE A GENTE DO MARANHÃO (2003)

ANEXO II: QUADRO SINÓPTICO DOS HOMÓLOGOS

INDICADORES (ORIGEM SOCIAL/TÍTULOS ESCOLARES/ INSERÇÕES POLÍTICAS E CULTURAIS)	DATA DE NASCIMENTO / LOCAL	PROFISSÃO	PROFISSÃO DO PAI	ESTADO CIVIL	PROFISSÃO DA ESPOSA	ESCOLARIZAÇÃO DA ESPOSA
JOSIAS SOBRINHO	15 DE JULHO 1953 / CAJARI - MA	COMPOSITOR E CANTOR, AUTOU TAMBÉM COMO CO- AUTOR COM TÁCITO BORRALHO DE PEÇAS TEATRIAS	COMERCIANTE, PROPRIETÁRIO DE USINA DE BENEFICIAMENTO DE ARROZ	?	?	?
TÁCITO BORRALHO	07 DE AGOSTO DE 1948 / PRIMEIRA CRUZ – MA	ATOR E DIRETOR TEATRAL	?	?	?	?
LUIZ FELIPE DE CARVALHO CASTRO ANDRÉS	1949 / JUIZ DE FORA-MG	ENGENHEIRO	MÉDICO	CASADO	-	-
JOMAR MORAES	1940 / GUIMARÃES -MA	FOI POLICIAL SOLDADO,CABO, SARGENTO.FUNCIONÁRIO PÚBLICO NOS CORREIOS. SE AUTO DEFINE COMO “ PESQUISADOR, CRONISTA, ENSAISTA, CRÍTICO, E HISTORIADOR DA LITERATURA MARANHENSE	ALÍPIO MORAES FILHO – PROFESSOR DE MÚSICA	?	?	?
SÉRGIO FERRETTI	1937 / Rio de Janeiro – RJ	PESQUISADOR, ESCRITOR E PROFESSOR	CONTADOR E VENDEDOR	CASADO	PROFESSORA, PESQUISADORA E ESCRITORA	DOUTORADO
FREDERICO MACHADO	6 DE MARÇO DE 1972 / SÃO LUÍS - MA	DIRETOR; CINEASTA E ROTEIRISTA CINEMATOGRAFICO	ESCRITOR	CASADO	DIRETORA CINEMATOGRAFICA	?
CARLOS LIMA	1920 / SÃO LUÍS - MA	FUNCIONÁRIO PÚBLICO, "ATOR DE TEATRO" E "AUTOR"	COMERCIÁRIO; INDUSTRIAL (DONO DA FÁBRICA UNIÃO);	CASADO	FUNCIONÁRIA PÚBLICA	ENSINO MÉDIO
NAURO MACHADO	2 DE AGOSTO DE 1935	POETA E ENSAISTA	-	CASADO	ESCRITORA	MESTRA
NELSON BRITO	1953 / SÃO LUÍS - MA	ATOR, ENCENADOR, AUTOR, BONEQUEIRO E DANÇARINO	?	CASADO	FUNCIONÁRIA PÚBLICA E CANTORA	ENSINO MÉDIO - COLÉGIO SANTA TERESA; CONTABILIDADE (INCOMPLETO) - UFMA;
PÉRICLES ROCHA	1946 / CODÓ - MA	DESENHISTA, PINTOR, ESCULTOR E GRAVURISTA	?	?	?	?
PAULO CÉSAR DE CARVALHO	1960 / BREJO DE ANAPURUS - MA	PROFESSOR E ARTÍSTA PLÁSTICO	?	?	?	?

INDICADORES (ORIGEM SOCIAL/TÍTULOS ESCOLARES/ INSERÇÕES POLÍTICAS E CULTURAIS)	FILHO (?)	ATUAÇÃO POLÍTICA DE PARENTES	INSERÇÕES CULTURAIS DE PARENTES	CURSO / INSTITUIÇÕES DE ENSINO	PÓS-GRADUAÇÃO / INSTITUIÇÃO	ATUAÇÃO POLÍTICA PARTIDÁRIA (PERÍODO/PA RTIDO)
JOSIAS SOBRINHO	?	?	?	ENSINO MÉDIO - LICEU MARANHENSE E CONCLUIU EM BELO HORIZONTE – MG	?	?
TÁCITO BORRALHO	?	?	?	ENSINO MÉDIO - COLÉGIO ATENEU TEIXEIRA; TEOLOGIA EM RECIFE, INTERROMPIDA EM 1971; FILOSOFIA UFMA	MESTRADO EM ARTES CÊNICAS – USP – 1997/2000; DOUTORADO EM ARTES CÊNICAS – USP – 2008/2012	?
LUIZ FELIPE DE CARVALHO CASTRO ANDRÉS	?	?	?	ENGENHARIA - UFRJ	MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO URBANO – UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO (2006)	?
JOMAR MORAES	?	?	?	FOI EDUCADO EM CASA ; CONCLUI O EQUIVALENTE AO ENSINO MÉDIO PELOS EXAMES DE MADUREZA COM 30 ANOS; DIREITO - UFMA	ESPECIALISTA EM COMUNICAÇÃO SOCIAL - UFMA; MESTRE EM HISTÓRIA - UFMA	?
SÉRGIO FERRETTI	ANDRÉ FERRETI	?	?	ENSINO MÉDIO - COLÉGIO PEDRO II MOSTEIRO SÃO BENTO (RJ); HISTÓRIA - UFRJ; MUSEOLOGIA - UNIRIO;	ESPECIALIZAÇÃO - UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN (BÉLGICA); MESTRADO - UFRN; DOUTORADO - USP.	?
FREDERICO MACHADO	DUAS FILHAS E UM FILHO	BISAVÓ E BISAVÔ OCUPARAM CARGOS ELETIVOS	MÃE, PAI E AVÔ MATERNAL: ESCRITORES	ENSINO MÉDIO ; FILOSOFIA (INCOMPLETO) - UFMA	?	?
CARLOS LIMA	LEÔNCIO CID DE CASTRO NETO, ALVARO EDUARDO DE CASTRO E LIMA, CARLOS DANUZI DE CASTRO E LIMA, PABLO DE CASTRO E LIMA E DEBORAH BAESSE	?	?	?	?	?
NAURO MACHADO	FEDERICO DA CRUZ MACHADO	LINO MACHADO (TIO) FOI DEPUTADO FEDERAL; TORQUATO MACHADO(PAI) FOI DEPUTADO ESTADUAL; MARIA DE LOURDES (MÃE) FOI VEREADORA.	?	?	?	?
NELSON BRITO	CAMILA REIS; LUANA REIS E IMIRA BRITO	?	?	COMUNICAÇÃO SOCIAL (JORNALISMO) - UFMA	?	?
PÉRICLES ROCHA	?	?	?	ESCULTURA - ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES - RJ (1967-1971);	?	?
PAULO CÉSAR DE CARVALHO	?	?	?	ARTES PLÁSTICAS - UFMA (1985);	?	?

INDICADORES (ORIGEM SOCIAL/TÍTULOS ESCOLARES/ INSERÇÕES POLÍTICAS E CULTURAIS)	CARGO ELETIVO	CARGO ADMINISTRATIVO	ATUAÇÃO COMO MILITANTE (TIPO E PERÍODO)
JOSIAS SOBRINHO	?	FUNCIONÁRIO ESTADO DO MA (1980); COORDENADOR DE EVENTOS NA FUNDAÇÃO DA CULTURA DE SÃO LUÍS; ATUOU NO CENTRO DE ARTES CÊNICAS DO MARANHÃO (CACEM) (2003); SUPERINTENDENTE DE AÇÃO E DIFUSÃO CULTURAL NA SECRETARIA DE CULTURA DO MARANHÃO (2007-2009); SUPERINTENDENTE DE AÇÃO E DIFUSÃO CULTURAL DA SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DO MARANHÃO (2007-2009); COORDENADOR DE EVENTOS COMUNITÁRIOS DA FUNC (1999-2002); COORDENADOR DO FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DE SÃO LUÍS (2002); DIRETOR DO TEATRO DA CIDADE DE SÃO LUÍS.	?
TÁCITO BORRALHO	?	?	?
LUIZ FELIPE DE CARVALHO CASTRO ANDRÉS	?	CONSELHO CONSULTIVO DO IPHAN (2000); CONSELHO NACIONAL DE POLÍTICA CULTURAL DO MINISTÉRIO DA CULTURA (2007); PRESIDENTE DO CONSELHO DE CULTURA DO ESTADO DO MARANHÃO (1990); SUPERINTENDENTE DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO MA (1996-2006); COORDENADOR PRODETUR – MA; FEZ PARTE DA ACADEMIA MARANHENSE DE LETRAS (2003); CONSELHEIRO DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO ARTÍSTICO E CULTURAL, INTEGRA A CÂMERA DO PATRIMÔNIO IMATERIAL; OCUPANTE DE CARGO COMISSIONADO DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA E INOVAÇÃO DO MARANHÃO; PROFESSOR DO CURSO DE ARQUITETURA DA UNDB - UNIDADE DE ENSINO SUPERIOR DOM BOSCO; DIRETOR DA UNIDADE VOCACIONAL ESTALEIRO ESCOLA; PROFESSOR DA FACULDADE ESTÁCIO SÃO LUÍS.	?
JOMAR MORAES	?	DIRETOR DO SERVIÇO DE ADMINISTRAÇÃO DA SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA (1970-71); DIRETOR DA BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO (1971-73); DIRETOR DO DEPARTAMENTO DE ASSUNTOS CULTURAIS DA FUNDAÇÃO CULTURAL DO MARANHÃO (1973-75); DIRETOR DO SERVIÇO DE IMPRENSA E OBRAS GRÁFICAS DO ESTADO –SIOGE (1975-80); DIRETOR DO DEPARTAMENTO DE ASSUNTOS CULTURAIS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO (1981-85); SECRETÁRIO DE SEGURANÇA DA CULTURA DO ESTADO DO MARANHÃO. (1985-87)	?
SÉRGIO FERRETTI	?	DIRETOR DO DEPARTAMENTO DE ASSUNTOS CULTURAIS DA FUNDAÇÃO CULTURAL DO MARANHÃO (1975-1979); “CONSELHEIRO” NA SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO (1991-1994);	?
FREDERICO MACHADO	?	DIRETOR DO “CINE PRAIA GRANDE” (2004-2011)	?
CARLOS LIMA	-	INSTITUTO IAPTEC; MARTINS E IRMÃO E CIA; ARACATI CAMPOS; SOUZA CRUZ; EMPRESA MARANHENSE DE PESCA E INDÚSTRIAS GENERALIZADAS; ESTRADA DE FERRO; ALFÂNDEGA DO MARANHÃO; BANCO DO BRASIL.	-
NAURO MACHADO	-	OCUPOU CARGOS NO DETRAN, EMATER E SECRETARIA DE CULTURA WSSSaqqDO ESTADO DO MARANHÃO	-
NELSON BRITO	?	DIRETOR DO TEATRO ARTHUR AZEVEDO; PRESIDENTE DA FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO LUÍS	?
PÉRICLES ROCHA	?	?	?
PAULO CÉSAR DE CARVALHO	?	?	?

INDICADORES (ORIGEM SOCIAL/TÍTULOS ESCOLARES/ INSERÇÕES POLÍTICAS E CULTURAIS)	ATUAÇÃO EM INSTÂNCIAS CULTURAIS
JOSIAS SOBRINHO	ESTUDOU MÚSICA, TEATRO E MINISTROU OFICINAS NO LABORARTE (1972-1973)
TÁCITO BORRALHO	PROFESSOR ADJUNTO DO DEPARTAMENTO DE ARTES DA UFMA E DIRETOR ARTÍSTICO DO CO-TEATRO; FUNDOU O TEATRO DE FÉRIAS DO MA 1968, LABORATÓRIO DE EXPRESSÕES ARTÍSTICAS (LABORARTE) 1972 E COMPANHIA OFICINA DE TEATRO 1989; PRESIDENTE DA FEDERAÇÃO DO TEATRO AMADOR(FENATA), DA CONFEDERAÇÃO E DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TEATRO DE BONECOS E CENTRO UNIMA BRASIL (CEUB); COORDNADOR PRODIARTE; DIRETOR DO DEPARTAMENTO DE ASSUNTOS CULTURAIS DA SECRETARIA DO ESTADO DA CULTURA; DIRETOR DO TEATRO JOÃO DO VALE ÓRGÃO DA SECRETARIA DO ESTADO DA CULTURA
LUIZ FELIPE DE CARVALHO CASTRO ANDRÉS	MEMBRO DA ACADEMIA MARANHENSE DE LETRAS (2003)
JOMAR MORAES	MEMBRO DA ACADEMIA DE LETRAS EM 1969 -2006 DURANTE A PRESIDENCIA DE JOSÉ SARNEY; PRESIDENTE DA ACADEMIA MARANHENSE DE LETRAS POR 11 MANDATOS CPNSECUTIVOS (22 ANOS); ADVOGADO DA UFMA ENTRE 1984 A 2006; COMISSÃO NACIONAL DO GUIA BRASILEIRO DE FONTES PARA A HISTÓRIA DA ÁFRICA DA ESCRavidÃO NEGRA E DO NEGRO NA SOCIEDADE ATUAL. (1987-1988); É MEMBRO CORRESPONDENTE DOS INSTITUTOS HISTÓRICOS E GEORÁFICOS DO PIAUÍ E DO DISRITO FEDERAL E DAS ACADEMIAS PARAIBANAS E DA PARANAENSE DE LETRAS.
SÉRGIO FERRETTI	INTEGRA A CMF (1976); PRESIDÊNCIA DA CMF (1999-2000 E 2012-2015); COORDENADOR DO MUSEU AFRODIGITAL (2010-2017);
FREDERICO MACHADO	ALÉM DA SUA ATUAÇÃO NO CINE PRAIA GRANDE, ADMINISTRA O "CINE LUME" EMPRESA RESPONSÁVEL PELA EXIBIÇÃO DE FILMES E FORMAÇÃO DE CINEASTAS.
CARLOS LIMA	MEMBRO DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DO MARANHÃO – IHGM (1991); MEMBRO DA COMISSÃO MARANHENSE DE FOLCLORE – CMF (1992); MEMBRO DA ACADEMIA MARANHENSE DE LETRAS (2008)
NAURO MACHADO	SECRETÁRIO DE CULTURA DO ESTADO DO MARANHÃO
NELSON BRITO	SECRETÁRIO DA ABTB (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TEATRO DE BONECOS)(1981-1982); TESOUREIRO E DIRETOR REGIONAL DA CONFENATA (CONFEDERAÇÃO NACIONAL DE TEATRO AMADOR) (1984-1989); PRESIDENTE DA FEDERAÇÃO DE TEATRO AMADOR DO MARANHÃO (1984-1985 E 1989-1990); COORDENADOR GERAL DO LABORARTE (1979-2001)
PÉRICLES ROCHA	CONTRIBUIU COM A CRIAÇÃO DO CENTRO DE ARTES JAPIAÇU
PAULO CÉSAR DE CARVALHO	-

INDICADORES (ORIGEM SOCIAL/TÍTULO S ESCOLARES/ INSERÇÕES POLÍTICAS E CULTURAIS)	PRODUÇÃO ESCRITA OU MUSICAIS
JOSIAS SOBRINHO	DISCOGRAFIA: ENGENHO DE FLORES (1987), JOSIAS SOBRINHO (ANO: (?)), NOSSO NENÉM DE JOSIAS SOBRINHO (1997); DENTE DE OUTRO (2005); COLETÂNEAS: ARREBENTACÃO DA ILHA (1985); PEDRA DE CANTARIA (1980); SEGUNDA DE ARTE (1991); SOM DO MARÁ, (2005). PRÊMIOS: CARREFUR DE MPB POR DOIS ANOS (2º LUGAR); FESTIVAL DE MÚSCA DE GRAJAÚ (4º LUGAR); CANTA NORDESTE, POR DUAS VEZES (4º LUGAR) E FESTIVAL MARANHENSE DE MÚSICA DE CARNAVAL (2001 E 2005), FESTIVAL DE TOADAS DO MARANHÃO (2º LUGAR). TEATRO: JOÃO PANEIRO, CAVALEIRO DO DESTINO E QUEM PARIU MATEUS (EM PARCERIA COM TÁCITO BORRALHO), ESCREVEU O LIVRETO E COMPÔS, EM PARCERIA COM PAPETE, A TRILHA SONORA ORIGINAL DA ÓPERA-BOI; A FLORESTA DOS GUARÁS (2006); MUSICAL INFANTO JUVENIL MONTADO PELO GRIPO GRITA. MÚSICA PARA TEATRO: JOÃO PANEIRO; QUEM PARIU MATEUS; MARÉMOMÓRIA; AVES DE ARRIBAÇÃO; ALUGA-SE UMA BARRIGA; ESTRELA ESPERANÇA; CUIDADO CRIANÇA; O PAÍS DOS PREGUETÉS; CABRA MARCADO PRA MORRER; FOLIA DOS TRÊS BOIS (MELHOR MÚSICA EM ERECHIM 1997, RS); BOMBARQUINHO; PEDREIRA DAS ALMAS; VIVA EL REI DOM SEBASTIÃO; FLORESTA DOS GUARÁS (2006); O PLEITO (2009).
TÁCITO BORRALHO	INDIVIDUAL: UMA MEIA PARA UM PAR DE HOMENS 1971; ESPANTALHO E MÁGICO 1972; LABORARTE: A FESTA DA CLAREIRA MAIOR 1978, ERA UMA VEZ UMA ILHA OU O CHOCALHO DA CASCAVEL (1981); SKATE PRATEADO 1990; COTEATRO: GIBI, O MENINO QUE NÃO SABIA VOAR 1992, VIVA DEL REI SEBASTIÃO 1995. ADAPTAÇÕES: PAIXÃO SEGUNDO NÓS LABOARTE E COTEATRO. A AGONIA DO HOMEM 1993 LABOARTE MARÉ MEMÓRIA 1974 LABOARTE OPERÁRIO DA PALAVRA – COTEATRO. CO- AUTORIA: QUEM PARIU MATEUS QUE EMBALE OU CONVERSA PARA BOI DORMIR 1984; JOÃO PANDEIRO 1975; -1986; SETE ENCONTROS DO AVENTUREIRO CORRE-TERRA OU O CAVALEIRO DO DESTINO 1976
LUIZ FELIPE DE CARVALHO CASTRO ANDRÉS	?
JOMAR MORAES	OS NOVOS ATENIENSES (1970); BIOGRAFIA CRITICA DA LITERATURA MARANHENSE (1972); APONTAMENTOS DA LITERATURA MARANHENSE (1976); O REI TOURO E OUTRAS LENDAS MARANHENSES (1980); SEMANÁRIO MARANHENSE (ORGANIZAÇÃO EM ED. FAC- SIMILAR)
SÉRGIO FERRETTI	A DANÇA DO LELÊ NA CIDADE DE ROSÁRIO NO MARANHÃO (1977); DANÇA DO LELÊ (1978); TAMBOR DE CRIOLA (1982); QUEREBENTÂ DE ZOMADONU. ETNOGRAFIA DA CASA DAS MINAS (1985); REPENSANDO O SINCRETISMO (1995); REEDUCANDO O OLHAR: ESTUDOS SOBRE FEIRAS E MERCADOS (2000); ORGANIZOU LIVROS: AMAZÔNIA: DESENVOLVIMENTO, MEIO AMBIENTE E DIVERSIDADE SOCIOCULTURAL (2009); RELIGIÃO, RAÇA E IDENTIDADE. COLÓQUIO DO CENTENÁRIO DA MORTE DE NINA RODRIGUES (2009); RELIGIÕES & RELIGIOSIDADES NO MARANHÃO (2011); MISSA, CULTO E TAMBOR: OS ESPAÇOS DAS RELIGIÕES NO BRASIL (2012); MUSEUS AFRODIGITAIS E POLÍTICA PATRIMONIAL (2012); TODAS AS ÁGUAS VÃO PARA O MAR. PODER, CULTURA E DEVOÇÃO NAS RELIGIÕES (2013); RELIGIÃO, CARISMA E PODER. AS FORMAS DA VIDA RELIGIOSA NA BRASIL (2015).
FREDERICO MACHADO	AS ÓRBITAS DA ÁGUA (2018); BOI DE LÁGRIMAS (2018); LAMPARINA DA AURORA (2017); ANGÚSTIA (2016); O SIGNO DAS TETAS (2014); O EXERCÍCIO DO CAOS (2013); VELA AO CRUCIFICADO (2009); INFERNOS (2006); LITANIA DA VELHA (1997)
CARLOS LIMA	BUMBA MEU BOI, 1968; A FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO EM ALCÂNTARA, 1972; HISTÓRIA DO MARANHÃO 1981; CAMINHOS DE SÃO LUÍS: RUAS, LOGRADOUROS E PRÉDIOS HISTÓRICOS, 2002; HISTÓRIA DO MARANHÃO: A COLÔNIA, 2006; HISTÓRIA DO MARANHÃO: A MONARQUIA, 2008.
NAURO MACHADO	CAMPO SEM BASE (1958); O EXERCÍCIO DO CAOS (1961); DO FRUSTADO ÓRFICO (1963); SEGUNDA COMUNHÃO (1964); OURO NOTURNO (1965); ZOOLOGIA DA ALMA (1966); NECESSIDADE DO DIVINO (1967); NOITE AMBULATÓRIA (1969); DO ETERNO INDEFERIDO (1971); DÉCIMO DIVISOR COMUM (1972); TESTAMENTO PROVINCIAL (1973); A VIGÉSIMA JAULA (1974); OS PARREIRAS DE DEUS (1975); OS ÓRGÃOS APOCALÍPTICOS (1976); A ANTIBIÓTICA NOMENCLATURA DO INFERNO (1977); AS ÓRBITAS DA ÁGUA (1978); MASMORRA DIDÁTICA (1979); ANTOLOGIA POÉTICA (1958-1979/ 1980); O CALCANHAR DO HUMANO (1981); O CAVALO DE TRÓIA (1982); O SIGNO DAS TETAS (1984); APLICERUM DA CLAUSURA: (NOVOS SONETOS) (1985); OPUS DA AGONIA (1986); O ANAFILÁTICO DESESPERO DA ESPERANÇA (1987); A ROSA BLINDADA (1989); MAR ABSTÊMIO (1991); LAMPARINA DA AUPTORA (1992); FUNIL DO SER: CANÇÕES MÍNIMAS (1995); A TRAVESSIA DO RÔDANO (1997); ANTOLOGIA POÉTICA (1998); TÚNICA DE ECOS (1999); JARDIM DE INFÂNCIA (2000); NAU DE URANO (2002); O ALAUDE AMBÍGUO (2002); A ROCHA E A ROSCA: POEMA (2003); PÃO MALIGNO COM MIOLO DE ROSAS: POEMA (2004); PÁTRIA DO EXÍLIO: TERCEIRO E ÚLTIMO CANTO DO POEMA TRINDADE DANTESCA (2007); TRINDADE DANTESCA: (POEMA) (2008); O CIRURGIÃO DE LAZÁRO (2010); PROVÍNCIA: O PÓ DOS PÓSTEROS (2012); PERCURSO DE SOMBRAS (2013); ESÔFAGO TERMINAL (2015); O BALDIO SOM DE DEUS (2015); CANÇÕES DE RODA NOS PÉS DA NOITE (2016).
NELSON BRITO	BEIJO NO ASFALTO; SANTO INQUÉRITO; POR CAUSA DE INÊS; PAIXÃO; PASSOS; ERA UMA VEZ UMA ILHA OU UM CHOCALHO DE CASCAVEL; UMA INCELENÇA POR NOSSO SENHOR; O CAVALEIRO DO DESTINO; TE GRUDA NO MEU FOFÃO; AUTO DA ESTRELA ESPERANÇA; CRISTO E CRUZ; NAVIO NEGREIRO; O MÁRTIR DO CALVÁRIO; A CANGA; CACURIÁ DE DONA TETÉ; ENTRE OUTROS.
PÉRICLES ROCHA	EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS NO RIO DE JANEIRO E EM BRASÍLIA; EXPOSIÇÕES COLETIVAS NO BRASIL, EM SÃO PAULO, RIO DE JANEIRO, BRASÍLIA E GOIÂNIA; NO EXTERIOR, STUTTGART (ALEMANHA), EM ROMA E FLORENÇA (ITÁLIA), MADRI (ESPANHA) E ATENAS (GRÉCIA).
PAULO CÉSAR DE CARVALHO	-

ANEXO III: BIOGRAFIAS

Kátia dos Santos Bogéa nasceu em 12 de Junho de 1961. Natural de Lagartos – Sergipe se radicou no Maranhão em 1979, e recebe oficialmente o título de cidadã ludovicense em 2015. Casada e mãe de dois filhos, vincula - se ao Instituto de Patrimônio Histórico do Maranhão (IPHAN - MA) na década de 80, ainda como estagiária, depois ascende na carreira administrativa chegando ao cargo de superintende do órgão (2003 a 2015) onde passa 12 anos. Graduada em História pela Universidade Federal do Maranhão (1984) e especialista em Historiografia Brasileira e Regional pela Universidade Federal de São Paulo (1988). Atualmente ocupa o cargo de presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional desde junho de 2016. (Disponível em: www.iphan.gov.br/)

Arlete Nogueira Machado nasceu em 05 de setembro de 1936, em Cantanhede, interior do Maranhão. De origem humilde, é filha de um ferroviário e sua mãe chegou a escrever poemas e crônicas assinando com o pseudônimo de Márcia Queiroz. Arlete se casou com Nauro Diniz Machado, poeta, considerado um expoente da literatura brasileira, que ocupou cargos no DETRAM, EMATER e na Secretaria do Estado do Maranhão. O filho do casal possui a graduação incompleta em filosofia, mas é empresário e cineasta, responsável pela administração do Cine Praia Grande e do Cine Lume, influenciando diretamente o cenário cinematográfico maranhense. A escritora cursou o ensino médio no Liceu Maranhense (principal escola pública do estado), graduou-se em filosofia pela Universidade Federal do Maranhão, adquiriu o título de mestre filosofia contemporânea pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC/RJ. Lecionou e se aposentou como professora da Universidade Federal do Maranhão. Ela foi a primeira Secretária da Cultura do estado e dirigiu o Teatro Arthur Azevedo, além disso passou também pelos cargos de direção no Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado, Departamento de Assuntos Culturais da Fundação Cultural do Maranhão (dentro dos anos de 1971-1973). Como escritora, publicou vários livros: “A parede” (romance, edições: 1961, 1993, 1998), “Cartas da paixão” (ensaios filosóficos, edições: 1969, 1998), “Compasso binário” (romance, edições: 1972, 1998), “Canção das horas úmidas” (poesia, 1975), “Litania da Velha” (poema, edições: 1995, 1997, 1999, 2002), “Contos inocentes” (edições: 2000, 2001) e Trabalho Manual (Imago Editora, Rio, 1998), através de um convênio entre a Biblioteca Nacional e a Universidade de Mogi das Cruzes, “O Quintal” (2013, 2014), “Colheita” (2017). Desde o falecimento de Nauro Machado, no final do ano de 2015, Arlete tem se dedicado à organização das suas “memórias”, com a provável publicação de escritos do autor, além da intenção de inaugurar uma “casa de cultura” onde serão desenvolvidos projetos socioculturais e que se localizará na antiga casa do casal, no centro de São Luís.

Lenita Estrela de Sá nasceu em 15 de dezembro de 1961, em São Luís. Romancista, contista, poeta, dramaturga e roteirista, ela é uma, dos onze filhos de Cecílio Sá, marceneiro e teatrólogo, responsável pela criação do Teatro Amador no Maranhão e de companhias de teatro (em 2001 foi criado o Memorial Cecílio Sá, com fotos, jornais, folhetos, cartazes, escritos e instrumentos usados). Formada em Letras e Direito, Lenita é pós-graduada em Linguística Aplicada ao Ensino de Língua Materna e Estrangeira. É autora dos livros “A Filha do Pai Francisco” (1995), “Reflexos” (1979), “No Palco da Paixão – Cecílio de Sá 50 Anos” (1988), “A Lagartixa Crise-Crise” (2005), “Cinderela de Berlim e outros contos” (2010). Também participou das seguintes antologias: Antologia Guarnicê (Edições Guarnicê, 1984); Novos Poetas Do Maranhão (São Luís, UFMA, 1988); As Aves que Aqui Gorjeiam – Vozes Femininas na Poesia Maranhense (organizada por Clóvis Ramos, São Luís, SIOGE, 1993); Circuito de Poesia Maranhense (CEUMA, 1995); Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (organizado por Nelly Novaes Coelho, São Paulo: Escritura Editora, 2002). As peças teatrais “A Filha de Pai Francisco” e “Ana do Maranhão” têm sido objeto de monografias de graduação, respectivamente, nos cursos de Letras da UEMA (Universidade Estadual do Maranhão) e da UFMA (Universidade Federal do Maranhão) (<http://estreladesa.com.br/sobre-a-autora>). Lenita de Sá militou no Sindicato Brasileiro de Autores Teatrais – SBAT, Sindicatos de Escritores do Rio de Janeiro – SERJ e na União Brasileira de Escritores – UBE

Rosilan Mota Garrido nasceu em 18 de janeiro de 1950, em São Luís. Seus pais biológicos são naturais de Vargem Grande, interior do Maranhão. Ainda muito pequena, foi adotada por Iracema Barroso, sua tia avó, que morava em São Luís. Sua formação escolar inicial foi na Escola Modelo, uma das escolas públicas da capital, e, posteriormente deu continuidade na sua formação escolar na escola Rosa Castro, da rede privada de ensino. Concentrou a sua formação acadêmica em Licenciatura em Desenho e Plástica pela Universidade Federal do Maranhão (1973-1977), fez especialização em Metodologia da Pesquisa (1980), Mestrado em Artes na Universidade de São Paulo (1983-1988), atualmente é doutoranda em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura em Lisboa (2015). Rosilan Mota Garrido foi professora da Universidade Federal do Maranhão, e hoje compõe o quadro efetivo de professores da Universidade Estadual do Maranhão vinculada ao Departamento de Arquitetura e Urbanismo. Além disso, organizou as seguintes exposições e coletivas de artes: Exposição São Luís 400 anos (1996); Coletiva de Maio (1995); Redescobrimento do Brasil +500 anos (2000); Salão de Artes Plásticas de São Luís (2010-2012); e Mostra “Pedro II - Signo e Significados” (2017).

Maria Michol Pinho de Carvalho, nascida em Fortaleza/CE em 1949, filha Caio José Pinho de Carvalho e Margarida Pinho de Carvalho. Era graduada em Serviço Social (UFMA), com mestrado em Comunicação (UFRJ), especialização em Política Social e Educacional, cursos de aperfeiçoamento em Cultura Brasileira e Maranhense e em Pesquisa Cultural. Atuou como membro do Programa de Municipalização da Cultura, foi subsecretária de Cultura, chefe da Assessoria Técnica, assessoria à Escola de Música do

Estado do Maranhão e Superintendente de Cultura Popular da Secretaria de Cultura do Maranhão (cargos ocupados desde década de 1980, nos governos do estado, todos apoiados pela “família Sarney”). Também foi diretora do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho e, de 1995 até a sua morte, presidiu a Comissão Maranhense de Folclore. Em 2009, assumiu a coordenação da equipe do Inventário de Referências Culturais dos Blocos Tradicionais, (INRC), visando à obtenção do título de Patrimônio Imaterial do Brasil. Compôs o grupo de pesquisa sobre “Cultura Popular”, cadastrado no CNPq/UEMA e, na apresentação do seu currículo *lattes*, declarava-se com “experiência na área de Antropologia, com ênfase em Folclore, atuando principalmente nos seguintes temas: cultura popular, folclore e memória oral”. Organizou os seis volumes de “Memória de Velhos: depoimentos – uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense”, bem como publicou “Matracas que desafiam o tempo: é o bumba-boi do Maranhão - um estudo da tradição/modernidade na cultura popular” (1995), entre outros textos. Michol faleceu em 2012 em Fortaleza, Ceará.

Zelinda de Castro Lima nasceu em 27 de novembro de 1926, em São Luís, filha de um comerciante importante na cidade de São Luís no século XIX. Ela foi casada com Carlos Lima, um comerciante que se tornou concursado pelo Banco do Brasil (1948-1976). Zelinda foi educada em casa durante muito tempo, uma “educação aos modos franceses”. Depois, cursou o ensino médio no colégio Santa Teresa (então uma escola para “moças de elite”). Foi diretora do Centro de Criatividade Odylo Vieira Filho, do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho e foi colaboradora do Museu Histórico e Artístico do Maranhão, faz parte da Comissão Maranhense de Folclore. O gosto pela “cultura popular” teria acontecido por intermédio da avó e do pai, que, sendo um grande comerciante, cultivava as suas relações com a clientela e patrocinava diretamente, em seu estabelecimento, danças folclóricas, tambor de crioula e bumba-meu-boi. Zelinda atribui a estes fatos a sua vivência e inserção no cenário da “cultura maranhense”. Das suas produções em um modesto ateliê na sua casa teria resultado a influência do artesanato ao longo da sua vida. E o interesse pela culinária teria sido decorrente da participação das preparações dos “pratos típicos” na infância, procurando entender a preparação dos cardápios de acordo com as ocasiões, que, para ela, dizem muito sobre as manifestações da cultura do povo. Zelinda teve sete filhos, entre eles Deborah Baesse, que também consta entre as mulheres aqui estudadas. (Memórias de Velhos, Volume VI, 2006). Escreveu os seguintes livros: Considerações sobre a culinária maranhense (1977); Subsídios para a história do turismo no Maranhão (1982); Pecados da Gula: comer e beber das gentes do Maranhão (1998), Rezas, benzimentos e orações, a fé do povo (2006). Ocupou diversos cargos ligados ao turismo, no Departamento de Turismo de Estado e na MARATUR. Neste último órgão, foi diretora de eventos e produção, entre 1976 e 1979, e, em 1983, foi presidente.

Déborah Lima Baesse é filha de Carlos Lima e Zelinda Lima, ambas personalidades considerados “porta-vozes da cultura popular maranhense”. Os três fazem parte da Comissão Maranhense de Folclore. Deborah se formou em Pedagogia na UFMA, especialização em Psicopedagogia e Supervisão Educacional na PUC/MG, mestrado profissional em pedagogia

profissional no Instituto Superior Pedagógico para Educação Técnica y Profissional; e está com o doutorado em andamento em Ciências Médicas, na UERJ (disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4451845T0>). Ela ocupou o posto de presidente do ICE-MA (Instituto de Cidadania Empresarial do Maranhão), cargo administrativo na UNASUS/UFMA e participou do grupo de pesquisa Tecnologia e Inovação em Educação na Saúde, gestão interrompida (por incompatibilidade de funções) para ser Secretária Municipal da Criança e Assistência Social de São Luís. Atualmente é professora do Departamento de Educação da UFMA e fala em nome da causa da infância e do adolescente. Fundou o Centro Educacional Colméia e o Instituto Zeca (ONG de consagração que leva este nome que é a junção de Zelinda e Carlos). Também se dedica a definir o “artesanato maranhense”, inclusive com publicações sobre o assunto: “Artesanato: Perfil cultural do Maranhão”. São Luís: Amarte, 2006; “O saber que se tece na renda”, in: Isaurina de Azevedo Nuves (Org), Olhar memória e reflexões sobre a gente do maranhão. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2003. Déborah Baesse é casada com um empresário e possui dois filhos.

Rosa Reis nasceu em 06 de março de 1959, em São Luís. Filha de Teresa de Jesus dos Santos, funcionária pública que trabalhou por muito tempo no fórum de São Luís e Rui de Jesus Reis, chefe de trem. O início da sua formação escolar foi no Colégio Santa Teresa, depois, ingressou na Universidade Federal do Maranhão para o curso de Ciências Contábeis, entretanto, não chegou a concluí-lo. Iniciou sua trajetória musical por meio do Coral São João, onde teve suas primeiras aulas de canto, depois, participou de alguns grupos artísticos do Maranhão, sobretudo, carnavalescos, e através dessa vivência, manteve contato com Laboratório de Expressões Artísticas – Laborarte. Posteriormente casou-se com Nelson Brito, coordenador do Laborarte na década de 80, com quem teve três filhas. Atualmente coordena o laboratório junto com as filhas. Rosa Reis participou de Festivais artísticos nacionais e internacionais, além de projetos itinerantes percorrendo vários estados: “No Tom do Brasil” – Show “Mulher eu sei” (1997 – São Paulo); Shows no Teatro Cecilda Centro Cultural do BNB (Fortaleza); Shows nas Salas Funarte (Rio de Janeiro), Cássia Eller (Brasília) e na Casa do Mestiço (Rio de Janeiro) (2005); Projeto Pixiguiha; Festival da América do Sul – Petrobrás (Brasília, Anápolis, São Luís, Belém, Santarém, Macapá, Manaus, Boa Vista). Na sua produção musical, marcam-se três CD’s : “Pajelança” (1997); “Balaio” (2001), “Alecrim Cheiroso” (2004). Além disso, Rosa Reis, coordena o Cacuriá de Dona Teté, O tambor de crioula de Mestre Felipe e A capoeira, projetos ligados ao Laborarte.

ANEXO IV: PUBLICAÇÕES

ZELINDA LIMA E CARLOS LIMA

MUNDICARMO FERRETTI E SÉRGIO FERRETTI

JOSÉ CARLOS LIMA - PUBLICAÇÕES

Livros: Bumba meu boi, 1968; A festa do Divino Espírito Santo em Alcântara, 1972; História do Maranhão 1981; Caminhos de São Luís: ruas, logradouros e prédios históricos, 2002; História do Maranhão: A colônia, 2006; História do Maranhão: A monarquia, 2008.

Artigos publicados no Boletim a Comissão Maranhense de Folclore:

Serração da velha, 1993; O Boi de Parintins, 1994; Tambor de Crioula: memória 03, 1995; Bumba-meu-boi do Maranhão, 1995; Antigos carnavais, 1996; Boi de Zabumba, 1996; Laurentino: o positivo/Boi, 1996; Os santos festeiros de junho, 1997; Queimação do Judas 10, 1998; Universo do Bumba-meu-boi 1998 O Boi de Nicolau e a passagem do fogo 13 Junho/1999; Sapato 15 Dezembro, 1999; As bonecas do Maranhão, 2000; Contribuição ao debate sobre Bumba-meu-boi, 2000; Carnaval dos bons tempos, 2000; Ora, Direis, 2001; Os Bois entre aspas, 2001; O Divino Espírito santo – 1ª parte, 2002; O Divino Espírito santo 2ª parte, 2002; Reportagem-viagem ao Divino Espírito Santo dos Açores, 2002; Apresentando o Bumba -meu - boi do Maranhão, 2003; Reminiscências: Rua Grande, 2003; O Divino Espírito Santo, 2004; Leonardo Martins dos Santos/Boi, 2004; Carlos de O Fogo – 1ª parte, 2005; O Fogo – 2ª parte, 2005; O crime de Pontes Visgueiro, 2006; França, 2006; O entrudo, 2007; A religião católica e a religiosidade popular, 2007; Reminiscências: Rua da Paz 2008; Reminiscências: Rua do Sol, 2009; Ruben de Almeida, 2010; Reminiscências: Rua dos Afogados, 2010; Lucy Teixeira, 2010; A Feira da Praia Grande, 2011; Cidade de São Luís: As ruas de São Luís e os dois nomes delas; Palácio dos Leões; A Fonte do Ribeirão; Praça do Mercado e Fonte das Pedras, 2012; Os santos, 2013.

ZELINDA DE CASTRO LIMA - PUBLICAÇÕES

Livros: Pecados da Gula (1998); Memória de velhos- depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense. Vol.7, (Org) (2008); Perfis de Cultura Popular: metes pesquisadores e incentivadores da cultura popular maranhense (org) (2015); Rezas e Benzimentos e Orações - a Fé do povo (2006).

Artigos publicados no Boletim a Comissão Maranhense de Folclore:

Artesanato do Carnaval, 1996; Garrafadas, 1997; O Natal da minha infância, 1999; Romaria a São José de Ribamar, 2001; Nhozinho (Antonio Bruno Pinto Nogueira)/Artesanato, 2002; Boi de Cofo, 2002; Jorge Itaci de Oliveira – Jorge Babalaô ,2003; O bumba -meu -boi como o conheci – 1ª parte, 2004; O bumba -meu -boi como o conheci – 2ª parte, 2004; Culinária como bem imaterial, 2005; Maria Castelo (culinária), 2006; As “bases”, 2010; A fé do povo: Santos Reis Magos, 2010; A fé do povo: rezas e orações, 2011; Álbum de recordação, 2011; Reza para criança danada de malina ou jovem no mau caminho, 2014; Lições de vida, 2006; José de Jesus Figueiredo (Zé Olhinho), 2007; O cuxá, 2007; Maio, mês de Maria – Ladainha de N. Senhora, 2009.

SÉRGIO FERRETTI - PUBLICAÇÕES

Livros: A Dança do Lelê na cidade de Rosário no Maranhão (1977); Dança do Lelê (1978); TAMBOR DE CRIOULA (1982/2002); Querebentã de Zomadonu: Etnografia da Casa das Minas (1985/1996/2009); Repensando o Sincretismo (1995).

Artigos publicados no Boletim a Comissão Maranhense de Folclore: Tambor de Crioula (1995); Quarta-feira de Cinzas nos terreiros de Mina: o arrambam (1996); Boi encantado na Mina do Maranhão (1996); Festa do Divino em São Luís (1997); O presépio nos terreiros de São Luís (1997); Tambor de Crioula no 13 de maio em Codó (1998); Folclore e Cultura Popular (1998); Dona Celeste (Maria Celeste Santos) da Casa das Minas /Religião afro-brasileira (1999) ; Festa de Santa Bárbara e sincretismo (1999); Importância da Casa das Minas do Maranhão (2000); Beija-Flor e a Casa das Minas (2000); Banquete dos Cachorros para São Lázaro (2001); Seminário sobre o tombamento da Casa das Minas (2002); Identidade cultural maranhense na perspectiva da Antropologia (2003); Orixás e voduns nagô no Maranhão 33 (2005); Centenário da morte de Nina Rodrigues (2006); Sergio Abel Teixeira e as caretas de cazumba (2008); A CMF e suas origens (2009); Divindades, mitos e ritos relacionados a Oxossi no Maranhão (2010); Carlos de Lima (Perfil de Cultura Popular) (2011); Presépio e queimação de palhinhas (2011); Perfil de Cultura Popular: Maria Michol Pinho de Carvalho (2012); A Festa do Divino Espírito Santo nas casas de culto afro do Maranhão (2013); Perfil de Cultura Popular: dona Amância da Casa das Minas (2014); Perfil de Cultura Popular: Dona Justina da Casa das Minas (2015); O Egito na memória da comunidade de Cajueiro (2016); Perfil de Cultura Popular: Papete – José de Ribamar Viana (2016); Tambor de Taboca em Cururupu no Maranhão (2017).

MUNDICARMO FERRETTI – PUBLICAÇÕES

Livros: De Segunda a Domingo; Mina uma Religião de origem Africana (1985/1987), Baião dos Dois: Luiz Gonzaga e Zedantas (1988/2007/2012), Cultura Popular: Estudos e Debates (1988); Desceu na Guma: O Caboclo do Tambor de Mina no Processo de Mudança de um Terreiro de São Luís – A Casa Fanti-Ashanti (1993/2000); Terra de Caboclo (1994); Maranhão Encantado: encantaria maranhense e outras histórias (2000); Encantaria de Barba Soeira: Codó capital da magia negra? (2001); Organiza os livros: “Pajelança do Maranhão no século XIX: o processo de Amélia Rosa” (2004); Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore. São Luís: Comissão Nacional de Folclore; Maranhense de Folclore” (2004); Perfis de cultura popular: mestres, pesquisadores e incentivadores da Cultura popular maranhense” (2015); Um caso de polícia! Pajelança e religiões afro-brasileiras no Maranhão - 1876-1977 (2015).

Artigos publicados no Boletim a Comissão Maranhense de Folclore:

Festas juninas em terreiro de Mina (1996); Dia de Santa Luzia tem baião na Casa Fanti Ashanti (1996); Plantas e comidas no Terecô de Codó (1997); Nossa Senhora da Conceição na Mina maranhense (1997); Mãe d'Água: a mãe que leva e traz (1998); Maria Bárbara raiou 12 (1998); São Luís e Dom Luís em terreiros da capital maranhense (1999); 31 de Dezembro: dia de festa no mar 15 (1999); Mau olhar e malefício no Tambor de Mina (2000); Encantaria maranhense: o encontro do negro, do índio e do branco na cultura afro-brasileira (2000); Preto Velho na Umbanda e no Tambor de Mina do Maranhão (2001); Iemanjá não era a rainha do mar: o culto a Iemanjá no Maranhão (2001); As religiões afro-brasileiras no Maranhão (2002); Opressão e resistência na religião afro-brasileira (2002); Maria Cezarina dos Passos Lisboa (Dona Roxinha) (Perfil Popular)/Religião afro-brasileira (2002); Enedina Arouche, a vodunsi mais antiga da Casa das Minas (Perfil Popular)/ Religião afro-brasileira (2002); Religiões afro-brasileiras e saúde: diversidade e semelhanças (2003); Jorge Itaci, o Jorge Babalaô/Religião afrobrasileira (Perfil Popular) (2003); João da Mata: rei caboclo e profeta de Cristo (2004); Badé no tambor de mina do Maranhão (2005); Até para o ano, se nós vivo for! (2005); Oralidade e transmissão do saber nas religiões afrobrasileiras (2006); Um presente para Oxum (2006); Turismo e religiosidade 36 (2006); O cuxá na cultura maranhense e seu registro como patrimônio cultural brasileiro 38 (2007); Culinária maranhense: receitas tradicionais (2007); Poder feminino e representação da mulher no tambor de mina (2007); Lugares Sagrados (2008); Mundica Estrela: Averequete no Terreiro do Justino (Perfil Popular) (2008); Encantados e encantarias do Tambor de Mina 42 (2008); Therezinha Jansen (Perfil Popular) (2008); Virou crente: sincretismo e mudança de religião em populações afro-brasileiras (2009); Tambor de mina no Maranhão e no Pará: repensando estudos clássicos (2009); Santa Bárbara no Tambor de Mina (2009); Jurema, ô Juremê Juremá (2009); Religião e medicina popular: terapias naturais em terreiros do Maranhão (2010); Perspectivas da pesquisa em folclore (2010); Isabel Mineira – Cururupu (Perfil Popular) (2011); Depois da obrigação: Carimbo, Bambaê de Caixa e Cacuriá no Maranhão 51 (2011); Mariinha, um modelo na umbanda maranhense (Perfil) (2011); A força da natureza: Bárbara e o trovão (2013); Iemanjá veio do céu e veio do mar! (2014); Baião de Princesas na Casa Fanti-Ashanti (2015); O Terreiro do Egito e o navio encantado de Dom João (2015); São João sem Papate? (2016); Egito – lugar sagrado, berço do Baião e do Canjerê (2016); José Cupertino (de Araújo) na religião afro (2001).