The background of the cover is a solid orange color with a repeating pattern of white silhouettes. These silhouettes represent various cultural elements: a guitar, a bell, a person in a dynamic pose, a person playing a drum, a person playing a stringed instrument, a person in a dynamic pose, a person playing a drum, a person playing a stringed instrument, a person in a dynamic pose, a person playing a drum, and a person playing a stringed instrument. The silhouettes are arranged in a grid-like pattern, with some elements overlapping. The overall effect is a rich, textured background that suggests a diverse cultural heritage.

Cadernos da Salvaguarda de Bens Registrados

Número 1 - Práticas de Gestão



Cadernos da Salvaguarda de Bens Registrados

Número 1 - Práticas de Gestão

Presidente da República

Jair Bolsonaro

Ministro do Turismo

Gilson Machado Neto

Secretário Especial da Cultura

Mário Frias

Presidente do Instituto do Patrimônio**Histórico e Artístico Nacional**

Larissa Peixoto

Diretores do Iphan

Arlindo Pires Lopes

Arthur Lázaro Laudano Bregunci

Marcelo Brito

Raphael João Hallack Fabrino

Tassos Lycurgo

Departamento de Patrimônio Imaterial

Tassos Lycurgo

Coordenação-Geral de Promoção e**Sustentabilidade**

Rívia Ryker Bandeira de Alencar

Departamento de Cooperação e Fomento

Raphael João Hallack Fabrino

Divisão de Editoração e Publicações

André Vilaron

Ficha técnica**Organização**

Rívia Ryker Bandeira de Alencar

Sara Santos Morais

Comissão Editorial e Organização de**Conteúdo**

Aline Miranda

Natália Guerra Brayner

Rafael Bello Klein

Rívia Ryker Bandeira de Alencar

Sara Santos Morais

Revisão e Preparação de Textos

Gislene Barral

Projeto Gráfico e Diagramação

Érica Santos

Produção Gráfica

Ronaldo Nogueira

Instituto do Patrimônio Histórico e

Artístico Nacional

www.iphan.gov.br

publicacoes@iphan.gov.br

dpi@iphan.gov.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Aloísio Magalhães, IPHAN

I59p

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).
Práticas de gestão / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico
Nacional. – Dados eletrônicos (1 arquivo PDF). – Brasília : IPHAN,
2020.
304 p. – (Série Cadernos da Salvaguarda de Bens Registrados ; n. 1)

Modo de acesso: www.iphan.gov.br

ISBN: 978-65-86514-23-0 – série

ISBN: 978-65-86514-21-6 – n. 1

1. Plano de Salvaguarda. 2. Patrimônio Imaterial – Bens Registrados.

CDD 363.69

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Cadernos da Salvaguarda de Bens Registrados

Número 1 - Práticas de Gestão

Brasília
IPHAN
2020

Sumário

- 10** **Introdução**
Gestão Compartilhada
- 23** **A Casa das Frutas de Santa Isabel do Rio Negro (AM) e a salvaguarda do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro**
Carlos Neri Piratapuia
- 41** **Projeto *Essa Viola dá Samba!* O resgate da Viola Machete e a salvaguarda do Samba de Roda do Recôncavo Baiano**
Milton Primo e Andressa Marques Siqueira
- 56** **Impacto da Política de Patrimônio: o Museu do Samba e a salvaguarda das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro**
Nilcemar Nogueira e Desirree dos Reis Santos
- 81** **Seu Malaquias: um gigante do carnaval pernambucano e a salvaguarda de Bens Registrados**
Aramis Macêdo Leite Júnior e Cláudio de Oliveira Brandão
- 100** **Cuias Pintadas de Santarém: a salvaguarda de nosso patrimônio**
Angelsea Augusta Lobato Camargo Fona
- 115** **O Teatro de João Redondo e as ações de salvaguarda**
Maria das Graças Cavalcanti Pereira e Luiz Assunção
- Gestão Institucional**
- 139** **Desafios para a promoção da participação social na salvaguarda de bens registrados: um relato de experiências na Amazônia paraense**
Cyro H. de Almeida Lins

165 **Representação feminina e salvaguarda do Mamulengo no Distrito Federal: aspectos de uma política pública em construção**

Ana Carolina Lessa Dantas e Vinícius Prado Januzzi

Gestão Transversal

186 **Cultura e Natureza na Roda de Capoeira: breve análise das experiências vivenciadas na construção do Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia**

Andressa Marques Siqueira

203 **Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis/Goiás: salvaguarda**

Aline Santana Lôbo, João Guilherme da Trindade Curado e Tereza Caroline Lôbo

225 **Onze anos do registro do Toque dos Sinos em Minas Gerais: um balanço das ações e gestão**

Fábio dos Passos Carvalho e Nathalia Larsen

Gestão dos Processos de Salvaguarda do Ofício dos Mestres de Capoeira e da Roda de Capoeira

250 **Desafios e avanços na construção de políticas de preservação da memória e tradição: a salvaguarda da Capoeira no Maranhão**

Elaine Cristina Corrêa Dutra

267 **A participação dos capoeiristas na salvaguarda da Capoeira no Ceará**

José Olímpio Ferreira Neto

286 **Os mestres materiais: ação, reconhecimento e reparação nas malhas da salvaguarda da Capoeira no Paraná**

Geslline Giovana Braga

APRESENTAÇÃO

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) é responsável pela execução da política de salvaguarda para o patrimônio cultural imaterial em nível federal desde 2000, quando foi publicado o Decreto 3.551, que regulamentou o artigo 216, § 1º da Constituição Federal de 1988, disciplinando o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI).

A política de salvaguarda é realizada pelo Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI) e engloba ações de identificação, reconhecimento e apoio e fomento a bens culturais imateriais de comunidades e grupos de todo o país e é parte integrante do PNPI.

Nesta publicação é apresentada a forma como o Iphan e outros entes vêm atuando com os bens culturais reconhecidos como Patrimônio Cultural do Brasil, os chamados bens registrados. Seu objetivo principal é demonstrar como o Iphan e parceiros, por meio da execução de ações de apoio e fomento, realizam a salvaguarda desses bens.

Hermano Fabrício de Oliveira Guanais e Queiroz



Introdução

Em 2020, o registro do patrimônio cultural imaterial, instrumento de reconhecimento de bens culturais como Patrimônio Cultural do Brasil, completou 20 anos de existência¹. Neste período, 48 bens foram inscritos nos Livros dos Saberes, das Formas de Expressão, das Celebrações e dos Lugares. A quantidade numérica, contudo, não transpõe a grandeza desses reconhecimentos, tanto pelas suas vastas ocorrências em território nacional quanto pelo imensurável valor cultural e existencial que está presente em milhares de brasileiras e brasileiros, sobretudo, naquelas pessoas responsáveis pela sua continuidade, conhecidas pela política de salva-

guarda como *detentores*² do patrimônio cultural imaterial (doravante PCI).

Neste ano comemorativo, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional lança a *Série Cadernos da Salvaguarda de Bens Registrados* com o objetivo de oferecer ao público leitor uma aproximação aos diferentes universos de execução da política pública para o PCI. É bastante comum questionamentos da população em geral, como também de profissionais de outros órgãos públicos, sobre quais seriam os efeitos para a sociedade e para o PCI após o registro de um bem cultural pelo IPHAN. O que

¹ O Decreto 3.551/00 regulamentou §1º do artigo 216 da Constituição Federal de 1988, disciplinando o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro, e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, que, por sua vez, foi regulamentado pela Portaria IPHAN 200/2016.

² Portaria IPHAN 200/2016, Art. 2º, VI - Detentores - denominação dada às comunidades, grupos, segmentos e coletividades que possuem relação direta com a dinâmica da produção, reprodução de determinado bem cultural imaterial e/ou seus bens culturais associados, e para os quais o bem possui valor referencial, é parte constituinte da sua memória e identidade. Os detentores possuem conhecimentos específicos sobre esses bens culturais e são os principais responsáveis pela sua transmissão para as futuras gerações e continuidade da prática ao longo do tempo.

acontece após o reconhecimento? A outorga do título é ato meramente simbólico? Quais são os benefícios para os detentores dos bens culturais? A Série tem a expectativa de responder a essas perguntas e trazer cenários reais que possam demonstrar a prática da política pública, viabilizando tanto a divulgação da política em si quanto uma forma de transparência pública. Há a expectativa de que a série tenha periodicidade anual para abarcar diferentes temas e abordagens relacionados aos processos de salvaguarda de bens registrados.

Este número inaugural – *Práticas de Gestão* – traz contribuições de diferentes agentes que atuam no campo do PCI: detentores de bens registrados, pesquisadores e consultores dos processos de salvaguarda e, também, de servidores da instituição. Foram abertas chamadas públicas para a apresentação de artigos que visassem um ou mais dos seguintes pontos: o efeito do registro dos Patrimônios Culturais do Brasil e diferentes experiências vivenciadas nos últimos 20 anos, tendo como referência os eixos que norteiam a política, a saber, Mobilização Social e Alcance da Política; Gestão Participativa no Processo de Salvaguarda; Difusão e Valorização; Produção e Reprodução Cultural (Portaria IPHAN 299/2015)³; experiências com o

desenvolvimento de ações de salvaguarda para bens culturais registrados, tais como, a constituição dos coletivos deliberativos e dos centros de referência, a produção de pesquisas, mapeamentos e inventários, o estabelecimento de parcerias, a inserção de produtos e serviços associados aos bens culturais reconhecidos no mercado, a discussão sobre propriedade intelectual dos saberes e direitos coletivos e o desenvolvimentos de medidas administrativas e/ou judiciais de proteção do bem cultural em situação de ameaça, entre outros. Além disso, também foi estimulado o desenvolvimento de discussões sobre aspectos mais amplos correlacionados aos contextos específicos dos bens culturais, tais como questões ambientais, de gênero, turismo, saúde pública, comercialização, desenvolvimento socioeconômico, educacionais etc.

Foram selecionados 14 artigos que discorrem sobre esses conteúdos, perfazendo a descrição dos contextos relativos a 20 processos de salvaguarda de bens registrados⁴ em 11 unidades federativas. Porém, antes de apresentá-los, convém indicar o atual escopo de atuação do IPHAN no que tange ao PCI reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil. Como mencionado, atual-

³ A Portaria IPHAN 299, de 17 de julho de 2015, dispõe sobre os procedimentos para a execução de ações e planos de salvaguarda para bens registrados como Patrimônio Cultural do Brasil no âmbito do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

⁴ “Entende-se por processo de salvaguarda o cenário sociopolítico conformado por detentores, Iphan e parceiros para a reflexão sobre os contextos nos quais os bens culturais estão inseridos com o objetivo de propor e realizar ações de salvaguarda para sua promoção e apoio à sustentabilidade cultural” (IPHAN, 2018, p. 21).

mente são 48 os bens registrados com distintas abrangências, assim classificadas: nacional, regional, estadual e local.

Os bens registrados com abrangência nacional perfazem o número de quatro: o Ofício das Baianas de Acarajé (com processos de salvaguarda sendo desenvolvidos na Bahia, no Rio de Janeiro e em São Paulo); a Roda de Capoeira e o Ofício dos Mestres de Capoeira, com atividades em todas as 27 unidades federativas; e a Literatura de Cordel, em todos os estados da região Nordeste, no Rio de Janeiro, em São Paulo e no Distrito Federal.

Com abrangência regional são seis bens registrados: Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, com ações em curso no Rio Grande do Norte, na Paraíba, no Ceará, em Pernambuco, em Alagoas e no DF; Modo de Fazer Boneca Karajá e *Rtxòkò*: Expressão Artística e Cosmológica do Povo Karajá, nas aldeias Karajá em Mato Grosso, Tocantins, Pará e Goiás; Modo de Fazer Viola de Cocho: Mato Grosso e Mato Grosso do Sul; Jongo do Sudeste: Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Espírito Santo; Fandango Caiçara: Paraná e São Paulo.

No âmbito estadual, totalizam até o momento cinco bens registrados, com processos de salvaguarda para a Produção Cajuína no Piauí, Tambor de Crioula no Maranhão, Carimbó no Pará, Marabaixo no Amapá e o Complexo Cultural do Bumba meu Boi no Maranhão. Os outros 35 bens registra-

dos possuem abrangência local⁵; nestes casos, a depender do recorte dos bens culturais, a abrangência poderá estar circunscrita a um bairro de uma cidade, a Territórios Indígenas ou a um ou a mais municípios de um estado. Embora restritos a um único estado, bens registrados com abrangência local também podem contemplar dezenas e até centenas de grupos culturais, configurando um universo de milhares de detentores.

Neste cenário, aqueles que acompanham e/ou concretizam o trabalho do IPHAN junto aos bens registrados sabem que a práxis para elaborar e executar ações de salvaguarda é a de buscar a participação de detentores e parceiros. Não por acaso, todos os autores desta publicação ressaltam, em maior ou menor grau, a noção de participação social

⁵ Arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi, Samba de Roda do Recôncavo Baiano, Frevo, Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo, Toque dos Sinos em Minas Gerais, Ofício de Sineiro, Carimbó, Maracatu Nação, Maracatu de Baque Solto, Cavalão-Marinho, Caboclinho, Marabaixo, Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, Modo Artesanal de Fazer Queijo de Minas, nas Regiões do Sertão e das Serras da Canastra e do Salitre, Modo de Fazer Renda Irlandesa, Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro, Modo de Fazer Cuias do Baixo Amazonas, Tradições Doceiras da Região de Pelotas e Antiga Pelotas (Arroio do Padre, Capão do Leão, Morro Redondo, Turuçu), Sistema Agrícola Tradicional de Comunidades Quilombolas do Vale do Ribeira, Círio de Nossa Senhora de Nazaré, Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, Ritual Yaokwa do Povo Indígena Enawene Nawe, Festa de Sant'Ana de Caicó, Festa do Divino Espírito Santo de Paraty, Festa do Senhor Bom Jesus do Bonfim, Festividades do Glorioso São Sebastião na Região do Marajó, Festa do Pau da Bandeira de Santo Antônio em Barbalha, Romaria de Carros de Bois da Festa do Divino Pai Eterno de Trindade, Procissão do Senhor dos Passos de Santa Catarina, Complexo Cultural do Boi Bumbá do Médio Amazonas e Parintins, Bembé do Mercado, Cachoeira de Iauaretê – Lugar Sagrado dos Povos Indígenas dos Rios Uaupés e Papuri, Feira de Caruaru, Tava, Lugar de Referência para o Povo Guarani, Feira de Campina Grande.

como fator determinante para a existência e a viabilidade das ações que descrevem e analisam. Devido a essa conduta, inclusive, invariavelmente a instituição recebe críticas por supostamente organizar e realizar muitas reuniões ou “apenas” realizá-las em detrimento da efetivação de ações concretas. No entanto, a necessidade desses encontros com ampla participação de todos os envolvidos não se trata de um sofisma. Os motivos que justificam a realização dessas reuniões, ou outras formas de participação social, não é uma proposta arbitrária do IPHAN e devem ser interpretados como uma busca por excelência na gestão compartilhada, conforme os preceitos constitucionais que regem a ação do Estado perante a preservação patrimonial.

Na Constituição Federativa de 1988, está estabelecido que “o poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação” (BRASIL, 1988, Art. 216, § 1º).

Em cumprimento a essa consideração, a primeira atitude do IPHAN para o desenvolvimento de ações de salvaguarda com bens culturais imateriais é realizar a chamada “mobilização” de detentores e “articulação” de entes públicos ou privados. As normas subsequentes à Constituição Federal de 1988 que regulamentam

a política de salvaguarda, a saber, o Decreto 3.551/00, a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial de 2003 da Unesco, e as Portarias IPHAN 299/2015 e 200/2016, também são taxativas em relação à premissa da participação social para a condução da preservação dos patrimônios.

Por outro lado, independentemente do reconhecimento federal de saberes e práticas culturais como patrimônio e das medidas de apoio e fomento viabilizadas pelo IPHAN, os detentores do PCI sempre atuaram em prol da salvaguarda de seus bens culturais. Além do engajamento cotidiano para a realização espontânea de seus fazeres culturais, perpassando os conhecimentos ancestrais nos ambientes domésticos, de modo dinâmico e criativo, ações programáticas e objetivas, visando à permanência das produções e à minimização dos obstáculos para sua continuidade, também são elaboradas e executadas por seus detentores. Essas ações, ou “projetos culturais”, muitas vezes são executadas de modo voluntário e com o recebimento de pouco ou nenhum apoio externo.

O título do presente número busca sintetizar o espírito do conteúdo elaborado por tantas mãos, em distintos contextos, além de evocar o campo de atuação voltado à política pública patrimonial. Assim, referimo-nos a *práticas* como um conjunto de atividades realizadas, procedimentos empregados, decisões tomadas e habilidades

adquiridas, mas também à dimensão do vivido por agentes diversos tanto no âmbito da instituição quanto no universo cultural dos bens registrados, ou seja, suas experiências com relação à gestão. Por gestão designamos os diferentes modos de atuação pública em prol da salvaguarda dos bens registrados. Importante ressaltar que tratamos aqui de uma dimensão relevante do Estado, uma vez que a política de salvaguarda se caracteriza tanto pelas diretrizes postas pela administração pública, quanto pela participação social.

Teixeira, Lobo e Abreu (2019, p. 10) apontam que “o que chamamos Estado é um processo de estruturação de práticas políticas construída historicamente por um árduo trabalho de agentes sociais”. Não poderia haver afirmação mais alinhada ao que vimos discutindo nos parágrafos anteriores. Reconhecer os avanços de uma política pública em atuação há 20 anos é reconhecer, sobretudo, o envolvimento incansável de todos aqueles que a conceberam e permitiram que ela se reproduzisse por meio de arranjos criativos em todos esses anos.

O registro como Patrimônio Cultural do Brasil busca agir como uma espécie de alavanca que potencializa essas ações de salvaguarda pregressas e fornece apoio institucional para que haja desdobramentos nas realizações, melhoria das condições para execução e novos espaços sejam conquistados. Os três principais

objetivos da política de salvaguarda – a autonomia dos detentores, a articulação interinstitucional e a sustentabilidade cultural⁶ – foram calcados a partir dessa realidade, os quais se entrecruzam justamente devido à importância mútua do papel de todos os sujeitos envolvidos para a preservação patrimonial.

* * *

Os 14 artigos selecionados pela Comissão Editorial para este primeiro número da *Cadernos* desvelam, a partir de cenários empíricos diferenciados e de formas variadas de apresentação dos dados, como esses objetivos estão (ou não) sendo alcançados. Detentores do patrimônio imaterial, servidores do IPHAN, pesquisadores e ex-consultores da instituição não apenas descrevem ações das quais participaram e a partir das quais orientam sua atuação com a política de salvaguarda, mas refletem sobre elas, apontam dificuldades e percalços de diferentes naturezas (humanas, orçamentárias, políticas, etc.), iluminando (em alguns momentos antecipando) desafios a serem enfrentados. Pela primeira vez, uma publicação do IPHAN, no tocante a esse campo de estudos e de execução de política pública voltado ao patrimônio imaterial no Brasil, traz um esforço analítico, descritivo e interpretativo advindo daqueles que – por falta de uma melhor expressão – põem a mão na massa.

⁶ Ver Portaria IPHAN 299/2015.

Essa não é uma observação fortuita. Nestes vinte anos, a produção sobre salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil, em diferentes áreas do conhecimento, vem se multiplicando. Observamos, contudo, que se trata, em sua maioria, de artigos, coletâneas e livros escritos e publicados por professores universitários, pesquisadores em geral, alunos de cursos de graduação e pós-graduação, estes inclusive oriundos do próprio Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do IPHAN. É inegável a qualidade das contribuições e do volume de material disponível, os quais inclusive, em diversas situações, retroalimentam a prática e as reflexões institucionais. Contudo, carecíamos de uma publicação escrita exclusivamente por pessoas diretamente envolvidas na gestão da salvaguarda. Este primeiro número da *Cadernos da Salvaguarda de Bens Registrados* surge exatamente para suprir essa lacuna.

Os artigos compilados trazem demonstrações palpáveis das consequências, desdobramentos e efeitos proporcionados aos bens culturais após o reconhecimento como patrimônio pelo Estado. Igualmente, também demonstram um olhar acurado para apontar os aprimoramentos necessários e os desafios que, após uma trajetória de 20 anos, ainda precisam ser superados para que a política de salvaguarda esteja mais próxima do almejado êxito. Para organizar a exposição das diferentes contribuições de

modo a destacar os temas apresentados, esta publicação divide-se em quatro seções, assim denominadas: Gestão Participativa; Gestão Institucional; Gestão Transversal; e Gestão dos Processos de Salvaguarda do Ofício dos Mestres de Capoeira e da Roda de Capoeira.

Na seção **Gestão Compartilhada** são apresentadas vivências relacionadas a boas práticas de salvaguarda respectivas aos bens registrados Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro, Samba de Roda do Recôncavo Baiano, Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido-Alto, Samba de Terreiro e Samba Enredo, Frevo, Modo de Fazer Cuias no Baixo Amazonas e Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, em sua versão João Redondo. Os artigos desta primeira seção ressaltam o papel dos detentores enquanto agentes na execução de políticas públicas, tanto no campo patrimonial quanto em outras frentes. Relatos analíticos de ações de salvaguarda realizadas de forma autônoma ou com apoio de instituições diversas demonstram o papel dos detentores enquanto gestores, interlocutores do Estado e avaliadores da política. Esses artigos oferecem uma ótima oportunidade para o conhecimento da política de salvaguarda por meio de uma visão baseada no controle social.

Carlos Nery Piratuapua, agente no processo de salvaguarda do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro, descreve o desenvolvimento de uma

ação bastante significativa – a criação da Casa das Frutas – que tem o duplo papel de promover a salvaguarda do bem cultural e alcançar o desenvolvimento econômico dos grupos indígenas detentores. Em linha semelhante de atuação, Milton Primo e Andressa Siqueira descrevem um projeto bem-sucedido para a recuperação do saber-fazer e do saber-tocar a viola machete, instrumento essencial para o Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Ambos os artigos demonstram a autonomia dos detentores para a gestão, significativa contribuição para a transmissão de saberes intergeracionais e, consequentemente, para a sustentabilidade dos bens culturais em questão.

Realçando a importância das ações educativas, Nilcemar Nogueira e Desirre Reis detalham as atividades realizadas pelo Museu do Samba, localizado no Morro da Mangueira, no Rio de Janeiro. As autoras refletem sobre os efeitos da patrimonialização, ressaltando a importância da memória, da constituição de acervos e coleções, da promoção de ações de difusão e pesquisa sobre o samba para a sustentabilidade do bem cultural. As ações educativas promovidas pelo espaço contemplam, inclusive, outros bens registrados, como por exemplo, o frevo. Este intercâmbio está descrito no artigo de Aramis Leite e Cláudio Brandão, que, além de delinear a trajetória do Clube de Boneco Seu Malaquias, im-

portante centro de difusão e promoção do frevo em Recife, também narra os aprendizados no Museu do Samba e sua atuação para a salvaguarda do bem cultural por meio da atuação com órgãos e agentes sociais diversos.

De Santarém, no Pará, Angelsea Camargo Fona relata o desenvolvimento de projeto concebido por si própria com o intuito de promover as cuias pintadas em diversos nichos da sociedade. Sua descrição demonstra, na prática, um meio efetivo para angariar a ampla divulgação e promoção do PCI, condições que o Estado deverá assegurar ao bem registrado, de acordo com o Decreto 3.551/00. O último artigo dessa seção traça um relato das ações de salvaguarda desenvolvidas em relação ao Teatro de Bonecos Popular do Nordeste no Rio Grande do Norte, onde é conhecido como João Redondo. Maria das Graças Pereira e Luiz Assunção detalham a importância dessa forma de expressão, o interesse em sua preservação desde antes do registro e as estratégias desenvolvidas para a busca por sua sustentabilidade cultural.

Em seguida, experiências de servidores do IPHAN na execução de ações de salvaguarda de bens registrados estão relatadas na seção **Gestão Institucional**. Atuando na Superintendência do IPHAN no Pará, Cyro Lins descreve aspectos da participação social de grupos de Carimbó e Capoeira em processos de salvaguarda (antes e após o

registro), em perspectiva comparada. O autor contextualiza tanto a atuação do IPHAN em relação à gestão do patrimônio imaterial, como os desafios da construção efetiva de participação social em relação aos bens culturais registrados no Pará, além de discutir algumas das particularidades da região amazônica nesse processo. De modo diverso, Ana Carolina Lessa Dantas e Vinicius Prado Januzzi, servidores da Superintendência do IPHAN no Distrito Federal, revelam um olhar sensível para perceber e relativizar conflitos e (re)organizações internas dos detentores, ao apresentarem uma discussão original sobre a salvaguarda do mamulengo no DF. No centro dessa questão está o debate a respeito do papel das mulheres na prática cultural, surgido nas reuniões promovidas para a conformação do processo de salvaguarda do bem cultural.

Três artigos que debatem as interpeleções da salvaguarda do PCI perante outras áreas das políticas públicas ou mesmo no campo do patrimônio cultural estão presentes na seção **Gestão Transversal**. Os autores expõem situações concretas para demonstrar a impossibilidade do alcance de um dos objetivos da política – a sustentabilidade cultural – caso não haja a compreensão e atuação dos setores respectivos às diversas dimensões nas quais os bens culturais são produzidos e reproduzidos. Em outras palavras, é evidenciado o entrecruzamento entre os objetivos da po-

lítica, pois o alcance da sustentabilidade cultural somente será efetivo por meio da participação de outros órgãos para a eficaz preservação patrimonial, ou seja, a articulação interinstitucional. Também é demonstrada a importância da própria articulação intersetorial, uma vez que é urgente a percepção a respeito da associação das dimensões imaterial e material para a adequada preservação dos patrimônios culturais.

Trazendo uma perspectiva incomum nos debates acerca da salvaguarda da Roda de Capoeira, Andressa Siqueira apresenta uma contribuição importante sobre a sustentabilidade da prática cultural e sobre as relações entre cultura e natureza no âmbito da política de salvaguarda do PCI. A partir da constatação de que diversos instrumentos utilizados na Roda de Capoeira têm relação com o uso de bens naturais – por serem fabricados com a utilização de madeira, frutos, ou bambu –, a autora elabora uma discussão sobre a relação da prática cultural registrada com o uso de recursos naturais. Como argumentado, a participação efetiva de órgãos ambientais para a devida salvaguarda da Roda de Capoeira deve ser compreendida pelo Estado como medida prioritária para o alcance dos resultados previstos com o registro.

Por meio de uma narrativa abrangente para descrever as ações de salvaguarda executadas para a Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, em Goiás, Aline Santana Lôbo, João Gui-

lherme Curado e Tereza Caroline Lôbo tecem um preâmbulo no qual incorporam o tombamento da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, da Casa da Fazenda Babilônia, assim como do conjunto arquitetônico, urbanístico, paisagístico e histórico de Pirenópolis, demonstrando aspectos da Festa do Divino que foram acolhidos na preservação desses bens. Discorrem também sobre a relação pregressa que os detentores daqueles bens desenvolveram com a política patrimonial em decorrência disso e, ainda, as indissociáveis relações entre as dimensões material e imaterial do patrimônio cultural. Os três autores descrevem, de modo extensivo, as ações de salvaguarda de caráter interinstitucional, apontando a importância dos papéis dos poderes municipal, estadual e federal, assim como perfazem uma discussão sobre a participação social dos detentores.

A proposta de Fábio dos Passos Carvalho e Nathalia Larsen foi a de indicar a repercussão dos registros dos Toques dos Sinos e do Ofício de Sineiro, expondo as produções realizadas em diferentes espaços ao longo dos onze anos de reconhecimento desses bens culturais. Os autores elencam a apresentação de diversas ações em frentes distintas, com o objetivo de destacar que os registros geraram efeitos positivos aos bens culturais, no que se refere à ampliação e difusão de conhecimento, à valorização da prática cultural em si e à sua continuidade. A

despeito da profusão de eventos, produções audiovisuais e documentais, dentre outros projetos desenvolvidos após os registros, os autores chamam a atenção para uma lacuna que merece ser sanada: a gestão integrada entre as políticas de patrimônio material e imaterial.

Por fim, três experiências estão condensadas na seção **Gestão de Processos de Salvaguarda do Ofício dos Mestres de Capoeira e da Roda de Capoeira**. Os bens registrados relacionados à capoeira estão presentes em todo o território nacional, e suas diferentes conformações sociais têm gerado uma diversidade de organizações para a salvaguarda, proporcionando um volume considerável de dados para a apreensão dos diferentes meios pelos quais a política de salvaguarda se revela na prática. Mesmo seguindo as mesmas diretrizes presentes na Portaria IPHAN 299/2015, a depender dos diferentes contextos sócio-políticos da capoeira nos estados, os resultados das mobilizações e articulações são heterogêneos. Embora reconhecida oficialmente pelo mesmo “rótulo” dado pelo título como Patrimônio e isso gerar a falsa impressão de que se trata do mesmo “bem cultural” em qualquer local que seja praticado, tanto a Roda de Capoeira e o Ofício dos Mestres de Capoeira, assim como outros bens registrados, são dinâmicos, mutáveis. Assim, sua continuidade está diretamente conectada aos interesses próprios de seus detentores ou, de for-

ma incontrolada, a situações adversas indesejadas que comprometem a continuidade dos saberes e práticas. Comumente, os interesses são divergentes e requerem habilidade sociológica para serem constatados. Essa é uma máxima no campo do PCI: saber lidar com as diferenças e promover as mediações necessárias para que haja alinhamento nos entendimentos de detentores, parceiros e órgãos públicos em torno da política pública de salvaguarda.

A partir de sua perspectiva como participante e protagonista das ações para o estabelecimento e o desencadear do processo de salvaguarda da capoeira no Maranhão, Elaine Dutra traça um panorama do desenvolvimento deste cenário no estado, detalhando suas peculiaridades. O artigo coloca em pauta questões relativas ao protagonismo dos detentores na gestão de seu patrimônio, evidenciando disputas e debates que emergiram ao longo do processo de salvaguarda. Também sob a perspectiva de agente no processo de salvaguarda do bem cultural, tanto como detentor como pesquisador, José Olímpio Ferreira Neto aborda o contexto do processo de salvaguarda da capoeira no Ceará, ao mesmo tempo em que discute questões relativas ao tema dos direitos culturais e da participação social.

O derradeiro artigo foi escrito por Geslline Braga, que discute como os capoeiristas se apropriaram da política federal de salvaguarda, a partir de

metodologia etnográfica de pesquisa e interpretação. A autora apresenta uma perspectiva de análise inovadora acerca das ações de mobilização e articulação ocorridas no Paraná a partir de 2012, quando houve a descentralização das ações de salvaguarda para as Superintendências Estaduais do IPHAN. A análise do processo de salvaguarda da capoeira no Paraná gera interpretações pertinentes à compreensão dos sentidos das ações de salvaguarda para o universo da capoeira como um todo, em todo o território nacional.

Como o leitor pode depreender desde já, os artigos que compõem este número da *Cadernos* se configuram como um termômetro para mensurar os temas relativos à salvaguarda de bens registrados que estão em voga e debatidos pelas pessoas que constituem o próprio público-alvo da política. Da mesma forma, trazem significativas contribuições daqueles atores responsáveis pela execução das ações. Por meio dos recortes e discussões apresentadas, observamos que a salvaguarda do PCI tem caminhado a passos largos, angariando conquistas e com exemplos palpáveis de eficácia. Porém, de forma quase unânime, os artigos demonstram que, em que pese a maturidade do IPHAN para a organização e mediação de espaços propícios para a execução de ações bem-sucedidas, a articulação entre as políticas públicas de outros órgãos e diferentes esferas governamentais ainda precisa

ser desenvolvida tanto para o apoio direto aos bens culturais em outras áreas, como para a garantia de direitos básicos para os próprios detentores.

Os 20 anos do instrumento do registro e da criação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial estão sendo comemorados em um ano atípico e trágico, lamentavelmente. A pandemia decorrente do novo coronavírus SARS-COV2, disseminador da Covid-19, tem deixado marcas profundas e antecipado radicalmente o curso natural da vida. Várias sábias e sábios detentores de conhecimentos ancestrais e representantes exemplares de suas culturas foram aco-

metidos fatalmente. Deixamos aqui nossos profundos agradecimentos a essas pessoas que continuarão enobrecendo as diferentes expressões e modos de vida neste país, pois permanecem atuantes na memória daqueles que tiveram o privilégio de conhecê-los e em suas realizações. Que suas filhas e filhos, netas e netos tenham condições dignas de cidadania e acesso às condições materiais para sustentar seus legados e transmitir seus conhecimentos para gerações futuras. Esperamos que a política de salvaguarda se torne cada vez mais fortalecida para colaborar com essa missão.

As Organizadoras



REFERÊNCIAS

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 05 out. 2020.

BRASIL. *Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000*. Institui o registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 07 ago. 2000. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm. Acesso em: 05 out. 2020.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Portaria nº 299, de 17 de julho de 2015*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1613/>. Acesso em: 05 out. 2020.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Portaria nº 200, de 15 de maio de 2016*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1613/>. Acesso em: 05 out. 2020.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Saberes, Fazeres, Gíngas e Celebrações: Ações para a Salvaguarda de Bens Registrados como Patrimônio Cultural do Brasil 2002-2018*. Brasília: IPHAN, 2018. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/sfgec.pdf>. Acesso em: 05 out 2020.

TEIXEIRA, Carla; LOBO, Andréa; ABREU, Luiz Eduardo (Orgs.). *Etnografias das instituições, práticas de poder e dinâmicas estatais*. Brasília: ABA Publicações, 2019.

The background is a solid orange color with a repeating pattern of various cultural icons in a darker shade of orange. These icons include silhouettes of people dancing, playing musical instruments like guitars and drums, and wearing traditional masks. There are also geometric patterns, possibly representing woven textiles or architectural elements.

GESTÃO² COMPARTILHADA



A casa das frutas de Santa Isabel do Rio Negro/AM e a salvaguarda do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro

*Carlos Neri Piratapua*¹

¹ Carlos Neri Piratapua é detentor do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro (SAT-RN), liderança da Associação das Comunidades Indígenas do Médio Rio Negro (ACIMRN), membro do Conselho da Roça e do Comitê Gestor da salvaguarda do bem cultural. Atuou diretamente na proposta de pedido de registro do SAT-RN e foi Presidente da ACIMRN, por 2 mandatos (2009-2013 e 2014-2017), período em que o SAT-RN foi reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil. Participou em 2019 da IV Reunião de Salvaguarda do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro, quando foram discutidos os objetivos e ações para o Plano de Salvaguarda do bem cultural – a serem realizadas entre 2020 e 2025, sendo atualmente uma das Referências Indígenas para salvaguarda do SAT-RN e monitoramento do Plano de Salvaguarda. Contato: nerypiratapua@hotmail.com

Resumo

O presente artigo apresenta a experiência da Casa das Frutas de Santa Isabel do Rio Negro, uma ação de salvaguarda do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro, registrado como Patrimônio Cultural do Brasil em 2010. A ação está voltada para a valorização dos conhecimentos indígenas acerca dos ciclos das frutas nativas e de suas propriedades nutricionais, aproveitando-os para o desenvolvimento de novos produtos (como frutos desidratados, farinha de banana verde, polpas de frutas, geleias) e para o seu escoamento em diferentes canais de comercialização. A partir de uma discussão sobre a sua elaboração e implementação, o objetivo do texto é mostrar como o desenvolvimento da ação materializa a autonomia dos detentores do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro e contribui para a salvaguarda e conservação dinâmica desse bem cultural.

Palavras-chave: Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro. Casa de Frutas. Santa Isabel do Rio Negro/AM. Ação de boa prática. Salvaguarda. Patrimônio cultural imaterial.

Abstract: This article presents the experience of the Casa das Frutas de Santa Isabel do Rio Negro, a safeguarding measure for the Traditional Agricultural System of Rio Negro, registered as a Cultural Heritage of Brazil in 2010. The measure is focused on the valorization of indigenous knowledge regarding the cycles of native fruits and their nutritional properties, using them for the development of new products (such as dehydrated fruits, green banana flour, fruit pulps, jams) and for their outflow in different commerce channels. Starting from a discussion about its elaboration and implementation, the text aims to demonstrate how the development of this measure materializes the Traditional Agricultural System of Rio Negro holders' autonomy and contributes to the safeguarding and dynamic conservation of this cultural heritage.

Keywords: Traditional Agricultural System of Rio Negro. Casa de Frutas. Santa Isabel do Rio Negro/AM. Good practice measure. Safeguarding. Intangible cultural heritage.

Resumen: Este artículo presenta la experiencia de la Casa das Frutas de Santa Isabel do Rio Negro, una acción para salvaguardar el Sistema Agrícola Tradicional de Rio Negro, registrado como Patrimonio Cultural de Brasil en 2010. La acción tiene como objetivo la valorización del conocimiento indígena sobre los ciclos de frutos autóctonos y sus propiedades nutricionales, aprovechándolos para el desarrollo de nuevos productos (como frutas deshidratadas, harina de plátano verde, pulpas de frutas, mermeladas) y para su disposición en diferentes canales de comercialización. A partir de una discusión sobre su elaboración e implementación, el objetivo del texto es mostrar cómo el desarrollo de la acción materializa la autonomía de los titulares del Sistema Agrícola Tradicional de Río Negro y contribuye a la salvaguarda y conservación dinámica de este bien cultural.

Palabras-clave: Sistema Agrícola Tradicional de Río Negro. Casa de frutas. Santa Isabel do Rio Negro/AM. Acción de buenas prácticas. Salvaguardia. Patrimonio cultural inmaterial.

Introdução

De forma pioneira, o Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro (SAT-RN) foi reconhecido como patrimônio cultural imaterial pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2010, inscrito no Livro de Saberes a partir de uma pesquisa etnobotânica que identificou uma imensa agrobiodiversidade, sob a demanda da Associação das Comunidades Indígenas do Médio Rio Negro (ACIMRN), de Santa Isabel do Rio Negro, no estado do Amazonas, pelo reconhecimento de suas práticas. O SAT-RN é entendido como um conjunto de saberes e modos de transmissão de conhecimentos que se relacionam entre si, como a diversidade das frutas e plantas cultivadas, as técnicas de manejo da roça, da floresta e dos quintais (os espaços de cultivo), o sistema alimentar (as receitas e processos de elaboração dos produtos da roça), os utensílios de processamento e armazenamento e, por fim, a conformação de redes sociais de troca de plantas e conhecimentos associados. O cultivo

da mandioca brava (*Manihot esculenta*) por meio da técnica de coivara e da rede de troca de saberes e plantas é a base desse sistema, compartilhado por mais de 23 povos indígenas², os quais vivem ao longo do Rio Negro, em um território que abrange os municípios de Barcelos, Santa Isabel do Rio Negro e São Gabriel da Cachoeira, noroeste amazônico, até as fronteiras com a Colômbia e a Venezuela.

A região de abrangência do SAT-RN é território tradicional de todos esses povos indígenas, dispersos por um complexo de cerca de 300 milhões de hectares. É uma região ocupada por esses povos desde períodos pré-colombianos. Cada povo apresenta uma cosmologia distinta, o que revela a riqueza cultural de acordo com as histórias de origem das diferentes etnias, que se

² Povos Maré, Piratapuya, Tukano, Desafio, Baniwa, Nadëb, Tariana, dentre outros. Comunidades Acariquara, Açaituba, Tabocal, Aruti, Areias, Tapereira, Cartucho, Campina do Rio Preto, entre outras.

distribuem pelas diversas calhas de rios que formam a bacia do rio Negro. Após a chegada dos povos não indígenas na região, houve mudanças em algumas dinâmicas dos povos nativos, como a migração para outras calhas de rios, mas ainda dentro da bacia do Negro. Atualmente podemos encontrar comunidades multiétnicas nos três municípios do SAT, nos quais as tradições são mantidas da mesma forma que nas comunidades com uma única etnia.

No SAT-RN, os utensílios de processamento da massa de mandioca e os cultivares são considerados seres com atributos semelhantes aos dos humanos, com sentimentos e sociabilidade. Não se trata de um repertório de artefatos passivo. O forno de torrar a farinha, por exemplo, “sabe” se ela vai ficar boa ou não. As mandiocas se comunicam entre si e com as mulheres, que são as “donas das roças”. Essas características orientam a gestão do uso e da produção desses bens, compondo um aspecto do valor patrimonial do sistema e contribuindo para o bem viver na região.

Em geral, as roças rionegrinas são familiares. É do trabalho complementar entre homem e mulher que surgem a roça e seus produtos. Enquanto o homem prepara o solo para que seja fértil

para receber as manivas³, frutíferas e pimentas (além de confeccionar os objetos de palha trançada usados para processar a mandioca), as mulheres são as responsáveis pelo manejo das plantas nas roças e quintais. As frutas coletadas na mata envolvem homens e mulheres: enquanto homens costumam subir nas árvores, as mulheres ficam embaixo dando suporte e pegando as frutas que caem. Em suma, percebe-se uma paisagem construída, formada por caminhos que conectam a casa de forno, onde se preparam as farinhas e beijos, aos quintais, as roças e a floresta, de onde se retira a matéria-prima usada nos artefatos.

Os homens derrubam um espaço redondo na mata, deixam secar e queimam os troncos tombados, dando lugar à nova roça, onde será plantada uma diversidade de cerca de 10 a 20 variedades de maniva. O plantio é de responsabilidade das mulheres, mas toda a família se envolve, em especial na colheita da mandioca, que dá origem a muitos alimentos apreciados por todas as famílias rionegrinas.

³ Conforme disposto no dossiê de registro, o Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro “tem como elemento estruturante a mandioca, *Manihot esculenta* Crantz, planta provavelmente domesticada no sudoeste da Amazônia brasileira e localmente chamada de maniva” (IPHAN, 2019, p. 15).

Paralelo a isso, há o plantio, cultivo e extrativismo das frutas nativas regionais que são encontradas em áreas de capoeira (após o cultivo da mandioca), próximas das roças, nas matas e quintais. Há uma diversidade grande de frutos: abacaxi, banana, açaí, buriti, bacaba, tucumã e cupuaçu.

A principal característica deste SAT é a rede de troca formada pelas agricultoras e o gosto delas por experimentar e manejar uma roça “bonita”, com muitos cultivares de manivas, frutíferas e conhecimentos associados. A região é reconhecida como um centro de diversificação de plantas, em especial, abacaxis, pimentas e manivas. Da mandioca se produzem farinha, beiju, massoca, curada, tucupi e, por meio do extrativismo, obtêm-se açaí, bacaba, patauá, cupuaçu, tucumã, pupunha, cubiu, buriti, banana, cucura, abacaxi, abiu, umati, ucuqui, pimenta, castanha uará, castanha do brasil, puxuri, maxixe, cará, batata doce, mel de abelhas. Há ainda a pesca de peixes nativos, a caça, e a colheita de palhas para a confecção de objetos.

É da roça e da pesca que as famílias indígenas do Rio Negro produzem sua base alimentar, manejando a floresta e paisagens em sua maioria pouco férteis, devido à acidez das águas pretas. A agrobiodiversidade é peça importante para a segurança alimentar e nutricional das comunidades indígenas no SAT-RN. Além disso, trata-se de um sistema *on farm* de

conservação genética⁴, uma vez que os cultivares estão em constante adaptação ao ambiente e suas transformações, promovendo assim um serviço socioambiental de segurança alimentar para a região e potencialmente para toda a sociedade. A farinha é a principal moeda de troca na região utilizada para obter cestos, utensílios (com o o ralo Baniwa) e alimentos tradicionais, como frutos e peixes, por exemplo. Entretanto, também é muito comum que a permuta seja realizada com caças, frutos, mudas de plantas, pimentas, dentre outros produtos.

A comercialização é feita diretamente em feiras, tais como a Feira Tuyuka, em São Gabriel da Cachoeira e nos Mercados Municipais de Santa Isabel do Rio Negro e São Gabriel. Os produtos também podem ser encontrados em comércios e supermercados da região. Mais recentemente, cinco grupos de produtores indígenas estão fornecendo alimentos tradicionais para compor a merenda escolar regionalizada, por meio do PNAE.

⁴ Conforme disposto no dossiê de registro do bem cultural, “o Brasil ratificou o Tratado Internacional sobre Recursos Fitogenéticos para Alimentação e Agricultura, cujos objetivos são a conservação e o uso sustentável dos recursos fitogenéticos para a alimentação e a agricultura e a repartição justa e equitativa dos benefícios derivados de sua utilização para uma agricultura sustentável e a segurança alimentar”. A conservação dos recursos fitogenéticos *in situ* e *on farm* (no campo, pelos agricultores) é uma obrigação dos países signatários expressamente prevista pelo referido tratado (artigo 5.I.c). O Tratado determina que os países devem promover e apoiar os agricultores e comunidades locais nos esforços de manejo e conservação *on farm* de seus recursos fitogenéticos. Reconhece ainda o papel dos agricultores e das comunidades locais na conservação da agrobiodiversidade e obriga os países a adotar ações, políticas e programas de apoio à conservação *on farm*” (IPHAN, 2019, p. 21).

O registro do SAT-RN como Patrimônio Cultural do Brasil pelo IPHAN é de 2010, mas ele existe enquanto prática dos povos do Rio Negro há muito mais tempo. Estudos estimam cerca de 3000 anos. As mudanças são muitas e constantes, mas nem sempre ameaçam o sistema, que tem na inovação uma característica bastante valorizada. Algumas inovações são o tipiti feito de fita plástica (dizem ser mais durável que o de palha) e o caititu, que rala a mandioca com motor, bem mais rápido e fácil que com o ralo manual. Algumas plantas trazidas por missionários e viajantes foram incorporadas às plantas cultivadas, como jambo, caju, manga e macaxeira⁵.

As crianças aprendem principalmente com seus avós e pais. Enquanto os meninos acompanham o avô na pesca, caça, derrubada para feitura de roça, extração de cipó e de frutas na mata e confecção de utensílios para o trabalho, as meninas acompanham as avós no trabalho diário da roça. A roça é brincadeira e extensão da casa, assim como a casa de farinha. As novas gerações aprendem as práticas e saberes tradicionais do sistema agrícola-

la rionegrino por meio do manejo e engajamento nas atividades produtivas do próprio sistema. É fazendo e convivendo que ocorre a transmissão de saberes da roça. Inclusive conhecimentos ligados à cosmologia, que influenciam o bem-estar como um todo.

As novas gerações têm interesse em se envolver com o sistema agrícola, principalmente para promover e fortalecer sua cultura local por meio da valorização, apresentação e comercialização de seus produtos. A possibilidade de obter renda por meio da agricultura tradicional, juntamente com o desenvolvimento de novos produtos a partir dos cultivares regionais, desperta o interesse dos jovens que anseiam por atividades. O funcionamento da Casa das Frutas, com a venda para as iniciativas de turismo e merenda escolar, tem levantado especial interesse dos jovens nas Terras Indígenas, pois são formas de valorizar o esforço e o trabalho da roça, e favorecer a autoestima e sentimento de pertencimento.

Entre 2014 e 2016, o IPHAN apoiou a formação de jovens cineastas indígenas, detentores do SAT-RN, a partir de um contrato firmado com a Associação Filmes de Quintal. A ação possibilitou que cerca de 30 indígenas dos municípios de Santa Isabel do Rio Negro, São Gabriel da Cachoeira e Barcelos participassem de oficinas de audiovisual, gerando como produto final dois DVDs: *Sistema Agrícola Tradicional do Rio*

⁵ Até a data de produção da pesquisa que subsidiou o processo de registro do SAT-RN, nas localidades de Barcelos, Santa Isabel do Rio Negro e São Gabriel da Cachoeira, foram identificadas cerca de uma centena de variedades de mandioca (maniva) e 300 espécies ou variedades de outras plantas cultivadas. Conforme disposto no dossiê de registro, “a macaxeira ou mandioca doce, mesmo sendo como a mandioca brava, Manihot esculenta, não é considerada como qualidade de mandioca”. Isso se deve “à dimensão cultural da percepção da diversidade biológica, não cabendo fazer um paralelo com a taxonomia científica” (IPHAN, 2019, p. 50). Para mais, ver “Anexo 2 – Relação dos nomes e macaxeiras cultivadas” do dossiê de registro.

Negro: Saberes Indígenas e Diversidade (produzido a partir de 16 filmes realizados pelos jovens indígenas, com duração de 56 minutos e *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro: Olhares Indígenas* (coletânea com 10 filmes de cineastas indígenas de diversas etnias rionegrinas)⁶. Além disso, o projeto viabilizou a participação de alguns desses jovens em Festival de Cinema em Belo Horizonte, onde foram exibidos os filmes produzidos por eles (IPHAN, 2018, p. 195).

O SAT-RN abrange um grande território com uma base de saberes e técnicas comuns, mas possui diferenças e características específicas em cada localidade, levando em conta as espécies de maior incidência e os conhecimentos específicos de cada grupo social. Assim como existe uma diversidade de manivas e frutíferas, também observamos uma diversidade de práticas e lidas na roça e nos plantios (por exemplo, o plantio com ferro de cova, de mergulho, com enxada), nas diferentes calhas de rios e entre povos da região, fatos que fortalecem e caracterizam a agricultura rionegrina. Há uma especialização de alguns povos na confecção de certos utensílios, como o ralo tradicional produzido pelos Baniwa, o aturá produzido pelos povos Naduhup (Nadëb, Döw, Hupdah, Yuhupdeh), a tinta catajuru produzida pelos Tukano, entre outros.

Os povos do rio Negro praticam festas rituais de troca de frutas, peixes e caça, chamados dabucuri (em língua nheengatu). Nesses contextos, são ofertadas pelos anfitriões frutas da estação e caxiri (bebida fermentada à base de mandioca e misturada com carás e batatas) para o grupo social convidado. Os homens tocam flautas específicas de cada momento e convidam as mulheres para compor pares de dança: kariçu, mawaco e kaapiwaua são algumas das danças. O daburuci é um momento significativo de consolidação de relações entre os grupos e que marca o período de abundância da roça e dos produtos da floresta. Os mutirões no Rio Negro (chamados de Ajuri ou Wayuri) são realizados no momento de abertura da roça: os homens de uma família convidam outros homens para a derrubada das árvores, de modo a abrir uma clareira onde será estabelecida a roça. Posteriormente, o mesmo grupo de homens se reveza para abrir a roça de outra família.

No SAT-RN existem também algumas plantas específicas consideradas remédios da roça que aumentam a produtividade das manivas e as protegem de ataques de animais ou seres invisíveis. Dentre os muitos cultivares, as pimentas são cultivadas com esmero pelas donas de roça, pois, além de serem o tempero básico dos peixes, são usadas como veículo de proteção nos benzimentos e rituais de iniciação. Da floresta são

⁶ Os filmes estão disponíveis no canal do Youtube do IPHAN.

extraídos vários remédios da medicina tradicional, sendo um deles o breu usado na defumação e benzimentos, bem como os materiais para a confecção dos artefatos usados na transformação dos cultivares em alimentos. Esses utensílios posteriormente passam a ser vendidos como artesanatos para a valorização dos saberes associados.

Observa-se, atualmente, que a principal dificuldade enfrentada pelos detentores do SAT-RN é a ausência de uma cadeia produtiva estruturada que permita a geração de renda de forma sustentável. As comunidades têm sofrido assédios e invasões em seus territórios, em função de pressões econômicas e exploração predatória dos recursos, tais como o turismo de pesca esportiva realizado de maneira predatória e sem autorização e invasão de Terra Indígena para extração ilegal de puxuri – *Licaria puchury-major* (semente muito valorizada no mercado externo, utilizada como especiaria culinária, com potencial cosmético e medicinal), para caça ilegal, além da forte pressão para liberação do garimpo e mineração. Além disso, parte dos jovens demonstra desinteresse no engajamento das práticas e saberes ligadas ao SAT-RN, pois não veem possibilidades de geração de renda e valorização do trabalho na roça. E, ainda, as comunidades têm dificuldades de diálogo com os órgãos responsáveis pelas políticas públicas voltadas para o desenvolvimento rural. Tais políticas

têm sido elaboradas e executadas com preceitos externos e tecnicistas, desconsiderando os saberes e práticas indígenas. O órgão de assistência técnica estadual incentiva a implementação de roças mecanizadas, o uso de sementes transgênicas e de adubos químicos, a seleção de uma única variedade de maniva e a implementação de monocultivos, medidas completamente contrárias às práticas tradicionais.

A própria forma de produção tradicional do SAT-RN garante a conservação dos cursos e nascentes de águas na região, uma vez que não há o uso de agrotóxicos, muito menos a supressão drástica de grandes áreas para plantio. Nesse sistema, a manutenção das florestas, a viabilização da regeneração por meio das capoeiras, o plantio de uma variedade de mais de cem diferentes plantas, são técnicas que contribuem para a conservação do solo e da água, pelo entendimento de que sem isso não se tem o sistema agrícola.

Ações conjuntas com o Instituto de Desenvolvimento Agropecuário e Florestal (IDAM) para adequação das políticas de Assistência Técnica e Extensão Rural (ATER), nas quais há a apresentação de formas tradicionais de produção, têm ganhado espaço na região do Rio Negro. A biodiversidade do sistema é significativa, com mais de cem frutos distintos, mais de cinquenta variedades de manivas e mais de setenta tipos de pimentas, por exemplo. O aumento e a

manutenção dessa diversidade ocorre pela própria existência do SAT, já que ele garante a troca de mudas, manivas, sementes e técnicas entre as comunidades detentoras. Nesse tipo de prática, a diversidade genética se mantém, o que faz do Rio Negro um centro de material genético agrícola tradicional extremamente importante.

O SAT-RN é, em essência, a cultura milenar dos povos dessa região. Reúne os conhecimentos acerca dos ciclos anuais da floresta, dos cultivares alimentares vegetais, dos peixes e demais animais e a cosmologia dos diferentes povos, perfazendo uma diversidade agrosociocultural pulsante. O SAT é também um reconhecimento do Estado brasileiro que trouxe a autoestima aos detentores quando de sua patrimonialização, pois colocou em destaque tudo o que representa essa cultura para os povos indígenas do Rio Negro. Finalmente, tudo o que o SAT reúne perfaz uma rica fonte de técnicas e informações para o desenvolvimento da região, alinhado totalmente com o ambiente, visando à promoção cultural, à organização social, à comercialização com a economia local.

Desde o reconhecimento do SAT-RN pelo IPHAN, em 2010, uma série de ações foram desenvolvidas em prol de sua salvaguarda. Com o objetivo de garantir a ampla participação dos detentores na definição e execução de ações, foram criados, em 2014, os Conselhos

de Anciãos, atualmente denominados como Conselhos da Roça, integrados por detentores reconhecidamente especialistas e legitimados pela coletividade. Assim, foram criados três Conselhos da Roça, um para cada município de abrangência do registro - Barcelos, Santa Isabel do Rio Negro e São Gabriel da Cachoeira. Também foi instituído o Conselho Regional da Roça, a partir da representação equitativa dos conselhos de cada um dos três municípios.

No ano seguinte, além das reuniões dos Conselhos da Roça em Santa Isabel do Rio Negro e em Barcelos, também foi realizado o Seminário para formalização do Comitê Gestor da salvaguarda do SAT-RN em Manaus, com objetivo de levantar informações sobre os desafios de cada região e sobre ações de salvaguarda⁷. Desde então, os seminários de salvaguarda passaram a ocorrer com periodicidade anual, com o intuito de debater as ações e soluções de preservação e sustentabilidade desse patrimônio, com a participação de membros das comunidades indígenas detentoras, dos Conselhos da Roça e parceiros envolvidos.

⁷ A atual composição do Comitê Gestor da salvaguarda do SAT-RN conta com a participação da Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN), Associação das Comunidades Indígenas do Médio Rio Negro (ACIMRN), Associação Indígena de Barcelos (Asiba), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Instituto Socioambiental (ISA), Projeto Populações Locais, Agrobiodiversidade e Conhecimentos Tradicionais (Pacta), Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa) e Conselho Nacional de Segurança Alimentar e Nutricional (CONSEA).

Durante o seminário, cada instituição apresenta as ações executadas em prol da salvaguarda do SAT-RN. Dentre os objetivos dos seminários estão: estabelecer as atribuições de cada entidade para a atuação na salvaguarda do bem cultural, o planejamento de uma agenda articulada entre as instituições e previsão de novos encontros do Comitê para monitoramento e avaliação das ações, isto é, a elaboração de um Plano de Salvaguarda dinâmico, elaborado e executado ao mesmo tempo (IPHAN, 2018, p. 193).

No seminário de salvaguarda de 2019, iniciou-se a sistematização do Plano de Salvaguarda do SAT-RN, que deverá ser publicado após os encaminhamentos finais que serão realizados no próximo encontro⁸. Também foi deliberado que, a partir de então, as reuniões dos Conselhos da Roça deverão acontecer a cada dois anos. O Plano de Salvaguarda do SAT-RN – Gestão, proteção e promoção para o bem viver dos povos indígenas do Rio Negro, nome definido pelos próprios detentores, apresenta os objetivos e as ações a serem realizadas entre 2020 e 2025, tendo em vista todo o acúmulo de atividades já desenvolvidas desde o registro, em 2010, e as atuais demandas e perspectivas dos detentores. Os objetivos foram divididos em relação às demandas in-

ternas dos detentores e àquelas relacionadas ao universo não indígena e estão divididos em quatro eixos temáticos: Fortalecimento Cultural; Economia Indígena; Territórios, Ambiente e Biodiversidade; Governança e Gestão.

Dentre as ações que compõem o Plano, é possível destacar, por exemplo, as propostas de formular projeto e implementar criação de Centro de Referência do Patrimônio Cultural SAT-RN, promover intercâmbio entre diferentes grupos detentores dos SATs do Brasil, elaborar mapas e catálogos para registrar e divulgar a diversidade cultural dos povos indígenas detentores do SAT-RN, produzir material didático sobre o SAT para escolas indígenas e fomentar a organização de feiras para circulação dos produtos (alimentares e de cultura material). Por fim, dentre as parcerias envolvidas e comprometidas com o desenvolvimento dessas ações estão o IPHAN, Instituto Socioambiental (ISA), Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN), Projeto Populações Locais, Agrobiodiversidade e Conhecimentos Tradicionais (Pacta), Ministério Público do Amazonas (MPAM), associações indígenas dos municípios de abrangência do SAT-RN, como a Associação das ACIMRN e a Associação Indígena de Barcelos (Asiba), Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia (PNCSA) e Distrito Sanitário Especial do Rio Negro (DSEI/ARNEG) e Fundação Nacional do Índio/Coordenação Regional Rio Negro (Funai/CR Rio Negro).

⁸ De acordo com o planejamento do Comitê Gestor da salvaguarda do SAT-RN, uma reunião ocorreria em julho de 2020 com o objetivo de concluir a sistematização do Plano de Salvaguarda, que seria publicado em seguida. O encontro não ocorreu devido à pandemia de Covid-19 e, considerando as medidas preventivas contra a transmissão da doença, ainda não é possível propor nova data para sua realização.

Em decorrência da mobilização gerada com os seminários e com o planejamento das ações de salvaguarda e, principalmente, considerando a demanda prioritária dos detentores em relação à necessidade de desenvolvimento de uma cadeia produtiva estruturada que permita a geração de renda de forma sustentável, o projeto para a implantação da Casa das Frutas foi concebido.

A CASA DAS FRUTAS DE SANTA ISABEL DO RIO NEGRO, AMAZONAS

A Casa das Frutas de Santa Isabel do Rio Negro é a materialização de parte significativa da luta das comunidades indígenas da região pelo reconhecimento de suas tradições na agricultura. Perfaz uma ação de valorização dos conhecimentos indígenas acerca dos ciclos das frutas nativas e de suas propriedades nutricionais, aproveitando-as para o desenvolvimento de novos produtos (frutas desidratadas, polpas de frutas, farinha de banana verde, geleias) e para o escoamento dos mesmos em diferentes canais de comercialização.

A ação está sendo desenvolvida com foco na região de Santa Isabel do Rio Negro, Médio Rio Negro, um dos três municípios de abrangência do SAT-RN. Nesse município, há mais de 60 comunidades multiétnicas localizadas em terras indígenas

reconhecidas ou em processo de reconhecimento pela FUNAI. Como mencionado, foi em Santa Isabel que se originou a solicitação para a patrimonialização do SAT-RN, por meio da ACIMRN, associação de base que representa e articula comunidades indígenas na região. Vale pontuar que muitas das comunidades do Médio Rio Negro são formadas por pessoas que desceram do Alto Rio Negro em busca de locais para estabelecer seus sítios e roças. Isso também explica o fato de que, atualmente, é comum que comunidades sejam formadas por indígenas de etnias diferentes oriundas de sub-regiões distintas. Como dito anteriormente, essa característica enriquece ainda mais o SAT na região, pois as trocas de experiências e distintas técnicas de manejo e cultivo são realizadas no dia a dia.

Essas comunidades estão organizadas em três associações diferentes⁹, todas aliadas à FOIRN, a entidade de representação política dos povos indígenas do Rio Negro. Estão distribuídas em comunidades e sítios de terra firme às margens do Rio Negro ou em estradas do entorno da sede do município. Algumas também participam, junto às associações que as representam, de atividades de turismo de base

⁹ Associação das Comunidades Indígenas do Médio Rio Negro (ACIMRN), Associação Indígena de Barcelos (Asiba) e Associação das Comunidades Indígenas e Ribeirinhas (Acir).

comunitária e ordenamento de pesca. Todas as decisões coletivas são tomadas em reuniões comunitárias quando envolvem assuntos locais e, em assembleias ordinárias ou extraordinárias, quando as decisões envolvem grupos regionais (sejam associações, cooperativas ou federação). As questões são amplamente debatidas, muitas vezes até seu total esgotamento, com vistas a delinear encaminhamentos claros e práticos. Comunidades e grupos formais possuem total autonomia para tomada de decisões que são de sua alçada. Uma vez que essas decisões envolvem entidades parceiras ou terceiros, representantes destas sempre são convidados a participar das reuniões. São mais de 90 associações indígenas de base distribuídas pela área do SAT, as quais compõem a FOIRN. As associações possuem sua forma própria de organização política e participam das assembleias ordinárias da FOIRN a cada dois anos. Nessas assembleias são tomadas as decisões para toda a região da Bacia do Rio Negro.

A Casa das Frutas de Santa Isabel do Rio Negro faz parte das ações do projeto “Cadeias de Valor da Sociobiodiversidade”, fruto da parceria entre FOIRN e o ISA, do qual a ACIMRN é uma das associações beneficiárias. A edificação dessa agroindústria vai muito além da construção de um prédio e corresponde a uma demanda dos detentores em reuniões do Conselho

da Roça, formado a partir da representação equitativa dos conselhos de salvaguarda de cada município, do qual participam jovens e mulheres “donas da roça”. O projeto foi iniciado em 2017 e, desde então, até o início de 2019, foram realizadas diversas oficinas e reuniões que geraram diversos levantamentos de produção e sazonalidade dos frutos do SAT nas comunidades indígenas de abrangência da ACIMRN e da Associação das Comunidades Indígenas e Ribeirinhas (ACIR). Detectou-se, então, quais serão os frutos prioritários para processamento na Casa das Frutas, visando a atender o mercado privado e a Merenda Escolar, via Programa Nacional de Alimentação Escolar (PNAE). Com isso, os indígenas compreendem a realização dessa ação como um eficaz fortalecimento do SAT-RN.

Construída no âmbito do mencionado projeto e com recursos oriundos da União Europeia, a Casa das Frutas teve orientação técnica de colaboradores do ISA e do Institut de Recherche pour le Développement (IRD-França). Futuramente, a ACIMRN ampliará a rede de parceiros técnicos. A Casa das Frutas se constitui como uma ação planejada no Plano de salvaguarda, justamente pela demanda dos detentores do SAT-RN. Ou seja, a participação das comunidades indígenas foi crucial para que essa ação se desenvolvesse e tenha continuidade.

É importante destacar que a ação Casa das Frutas ultrapassa a materialização da unidade de beneficiamento. Abrange também as mobilizações promovidas pelos detentores em suas comunidades, no intuito de estabelecer, de forma mais organizada, os objetivos dessa ação. O pleno funcionamento da Casa das Frutas envolve organização social, gestão dos territórios indígenas (o que contribuiu com a sua governança), manutenção da diversidade de cultivares tradicionais, para então realizar o processamento, comercialização e geração de renda. Constitui um ciclo conciso, vislumbrado pelas próprias comunidades, sempre com a participação de mulheres, jovens, velhos conhecedores indígenas e também das instituições parceiras.

A agroindústria pertence às comunidades indígenas do Rio Negro e é um local que possui o potencial para centralizar boa parte da produção tradicional advinda do SAT-RN. A divulgação da biodiversidade do SAT será ampliada por meio da apresentação e comercialização dos produtos da Casa das Frutas. Ou seja, quando uma pessoa adquirir um produto originário dessa agroindústria, automaticamente ela reconhecerá o trabalho milenar dos indígenas do Rio Negro, o que fortalece aquele modo de produção alimentar tradicional. Dessa maneira, o agricultor indígena se sente reconhecido e valorizado, além de acessar renda, de ma-

neira justa. Com isso, entenderá ainda mais que a manutenção do SAT-RN é de suma importância como fonte de renda e para a continuidade de sua cultura tradicional.

A Casa das Frutas perfaz uma ação que tem mobilizado os detentores continuamente, que enxergam essa agroindústria como um ponto central para o recebimento e processamento dos frutos do SAT-RN e posterior comercialização. Sendo assim, essa ação é central também para o planejamento de atividades do Conselho da Roça e do Comitê Gestor da salvaguarda, uma vez que são espaços de tomada de decisão entre detentores e entidades parceiras, fortalecendo as redes em prol de um objetivo comum: o fortalecimento do SAT-RN. Inclusive fortalecendo os canais com a própria FOIRN e com a Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (COIAB), que são espaços de articulação política para ações voltadas à agricultura tradicional.

Os produtos que serão beneficiados pela Casa das Frutas possuirão rótulos narrativos, que contarão com a divulgação dos territórios e dos conhecimentos tradicionais dos indígenas do Rio Negro. O objetivo é contar a história do SAT por meio de produtos que tenham a força da agrosociobiodiversidade dos povos indígenas originários do Rio Negro. Ou seja, os produtos da Casa das Frutas apresentarão um diferencial no

mercado, pois trazem em si os valores dos saberes tradicionais. Além disso, o fato de se processarem os frutos e comercializá-los, gerando renda a partir do modo tradicional de produção indígena do SAT, tem forte tendência em incentivar o agricultor a continuar com suas tradições, pois elas são valorizadas e reconhecidas tanto monetariamente quanto culturalmente. Essa é uma maneira dinâmica de se conservar o SAT-RN: promover geração de renda, demanda real dos povos da região, a partir de uma forma milenar de se fazer agricultura.

O funcionamento das cadeias de valor dos frutos do SAT necessariamente depende dos conhecimentos tradicionais acerca da dinâmica de manejo e produção de frutos regionais e nativos. Dessa maneira, o funcionamento da Casa implicará a necessidade da realização de oficinas para compartilhamento de conhecimentos entre os detentores, trocas de mudas, sementes e cultivares tradicionais, técnicas de manejo, para que a produção de frutos do SAT se consolide. Fortalecemos, então, os próprios conhecimentos tradicionais, por meio de ações práticas em ajuris (mutirões), por exemplo, o que garantirá a oferta de frutos para a Casa das Frutas.

Há uma diversidade grande de frutos a serem processados na Casa das Frutas de Santa Isabel do Rio Negro, como abacaxi, banana, açaí, buriti,

bacaba, tucumã e cupuaçu. Os frutos e produtos advindos do SAT-RN poderão ser comercializados de forma direta pelos produtores no Espaço de Feira Comunitária, ao lado da Casa das Frutas.

Além das pessoas que já trabalham na Casa das Frutas, até o momento, cerca de 60 famílias que serão diretamente beneficiadas foram cadastradas. Por meio de recursos e de novas parcerias, o objetivo é ampliar esse número, cadastrando cada vez mais famílias. Outras medidas que precisam ser tomadas para o pleno funcionamento da Casa são: estruturar a cadeia de frutas, focando nos mercados locais, regional e nacional; conseguir capital de giro para a compra de frutos do SAT-RN; confeccionar embalagens utilizando a identidade visual da marca coletiva Wariró¹⁰; realizar o pagamento de pessoal para operacionalização; dar continuidade à realização de oficinas, articulações e cadastros nas comunidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A implantação da Casa das Frutas é uma ação de salvaguarda do SAT-RN que materializa um ponto para centralização de uma produção tradicional milenar, que há anos clama por fortalecimento

¹⁰ A Wariró, marca coletiva vinculada à FOIRN, possui mais de 300 artesãos indígenas cadastrados, todos moradores das comunidades de São Gabriel da Cachoeira, Santa Isabel do Rio Negro e Barcelos.

e ações práticas. A produção de frutos das roças passará a ofertar produtos com a mensagem do SAT-RN, divulgando cada vez mais a importância de se fortalecer a agricultura indígena que, por meio da continuidade da diversidade de cultivares alimentares, de técnicas de produção e de manejo tradicionais, apoia sobremaneira a preservação do ambiente como um todo. Inclusive, em função de sua notoriedade, em julho de 2020, a ação foi a primeira colocada no 2º Prêmio BNDES de Boas Práticas para Sistemas Agrícolas Tradicionais¹¹.

Além disso, a ação é promotora da autonomia das comunidades indígenas envolvidas, uma vez que a Casa das Frutas pertence ao próprio movimento indígena. Ou seja, a operação da Casa, bem como a gestão de toda a cadeia produtiva, será realizada por representantes dos detentores do SAT-RN, com o apoio técnico necessário. Destaca-se também a valorização dos conhecimentos e da diversidade de plantas e frutos do SAT, por meio do incentivo ao cultivo desses alimentos, os quais servirão de base para o seu funcionamento. Essa

unidade é o ponto para o escoamento da produção das frutas do SAT. Desse modo, as comunidades detentoras agora estão servidas de um local próprio para poderem vender sua produção.

A novidade dos produtos que serão oriundos da Casa das Frutas já desperta o interesse dos jovens nas comunidades, que entenderam seu papel como um meio de geração de renda a partir do conhecimento tradicional de seus antepassados, assim como a oportunidade de reconhecimento e dignidade de seu trabalho na roça. Com a comercialização dos produtos, todos os envolvidos nessa cadeia serão beneficiados. Cabe destacar que até as crianças serão beneficiadas, uma vez que produtos como polpas e farinhas serão vendidas para compor a merenda escolar regionalizada na localidade.

Os indígenas detentores do SAT-RN passaram a ver muito mais sentido em sua atividade de agricultura, pelo fato de agora terem a perspectiva de uma agroindústria como destino certo para parte de sua produção tradicional. Há uma máxima entre os indígenas do Rio Negro: “para quê plantar mais, se não temos pra onde vender?”. A Casa das Frutas, além de ser uma demanda clara do Conselho da Roça do SAT-RN, é uma resposta a essa tão forte máxima ainda constante na região.

A premiação recebida pelo Edital BNDES auxiliará a ACIMRN, juntamente com outras associações e grupos

¹¹ O Prêmio BNDES SATs é uma iniciativa do BNDES em parceria com a Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa), o Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento (MAPA), o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e a Organização das Nações Unidas para a Alimentação e Agricultura (FAO). O objeto da premiação é reconhecer boas práticas de salvaguarda e conservação dinâmica de bens culturais e imateriais associados à agrobiodiversidade e à sociobiodiversidade presentes nos Sistemas Agrícolas Tradicionais no Brasil. Para mais informações, acessar: <https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/onde-atuamos/social/premio-bndes-boas-praticas-sistemas-agricolas-tradicionais>

locais, a formar um capital inicial para colocar a Casa das Frutas em pleno funcionamento, adquirindo frutos nativos e regionais das comunidades indígenas e pagando os produtores no ato. Isso possibilitará que a agroindústria comece efetivamente a colocar seus produtos

no mercado local e regional e, quiçá, nacional. O fortalecimento dessa cadeia de valor abrange o fortalecimento de todo o SAT-RN, pois todos os saberes e as técnicas tradicionais são o que proporcionam o diferencial atrativo de toda essa produção.

REFERÊNCIAS

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Dossiê de registro – O sistema agrícola tradicional do Rio Negro*. Brasília: IPHAN, 2010. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie19sistemaagricolaweb12jul19.pdf>. Acesso em: 10 set. 2020.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Saberes, fazeres, gingas e celebrações: ações para a salvaguarda de bens registrados como Patrimônio Cultural do Brasil 2002-2018*. Brasília: IPHAN, 2018.





Projeto *Essa Viola dá Samba!*: o resgate da Viola Machete e a salvaguarda do Samba de Roda do Recôncavo Baiano

*Milton Primo*¹
*Andressa Marques Siqueira*²

¹ Milton Primo é violeiro há 12 anos do grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira e coordenador do projeto *Essa Viola dá Samba!*, em São Francisco do Conde, Bahia, onde ensina crianças, jovens e adultos o samba chula e, em especial, a execução do instrumental da viola machete. No âmbito de ações de salvaguarda desenvolvidas pelo IPHAN, foi professor de viola machete em oficinas na Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA), em Santo Amaro Pontão de Cultura, e na Casa do Samba Zé de Lelinha, em São Francisco do Conde. Por seu trabalho de relevância sociocultural e intercâmbio mútuo entre gerações, foi contemplado como Mestre da Cultura Popular no Prêmio Culturas Populares, Edição Leandro Gomes de Barros. Contato: miltonprimo@msn.com

² Andressa Siqueira (Mestra Dedê) é Mestre de Capoeira Angola formada pelo Mestre Pé de Chumbo, da Academia João Pequeno de Pastinha – CECA, e aprendiz de sambadeira. Doutora em Ciência Ambiental pela Universidade de São Paulo (USP) e pesquisadora dos temas que relacionam cultura e natureza. Pesquisou no doutorado a salvaguarda do samba de roda do Recôncavo Baiano, em especial a produção da viola machete e sua relação com o uso de bens naturais. Estudou, e segue acompanhando, as ações do projeto *Essa Viola dá Samba!*. Atua com foco na conservação das violas do samba de roda. Contato: siqueira.andressa@hotmail.com

Resumo

O presente artigo apresenta a experiência do projeto Essa Viola dá Samba! como ação de resgate da viola machete, essencial à salvaguarda do Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Parte de uma breve exposição sobre o samba de roda, seu registro como Patrimônio Cultural do Brasil e direcionamentos de salvaguarda, tendo como foco a viola machete. Segue com a narrativa do idealizador do projeto, que expõe as motivações, o processo construtivo e os resultados obtidos. Por fim, traz uma análise que permite compreender a importância das ações desenvolvidas tanto para os detentores do bem cultural quanto para a política de salvaguarda do samba de roda do Recôncavo Baiano como Patrimônio Cultural do Brasil.

Palavras-chave: Samba de roda. Viola machete. Projeto Essa Viola dá Samba!. Patrimônio Cultural Imaterial.

Abstract: This article presents the experience with the project *Essa Viola dá Samba!* as a rescue action for *viola machete*, essential to safeguard the Samba de Roda do Recôncavo Baiano. It starts with a brief exposition about samba de roda, its registration as Cultural Heritage of Brazil, and safeguard guidelines, focusing on the *viola machete*. It continues with the narrative of the creator of the project that exposes the motivations, the construction process, and the results obtained. And, finally, it brings an analysis that makes it possible to understand the importance of the actions developed both for holders, and for the policy of safeguarding the Samba de Roda do Recôncavo Baiano as Cultural Heritage of Brazil.

Keywords: Samba de roda. *Viola machete*. *Essa Viola dá Samba!* project. Intangible Cultural Heritage.

Resumen: Este artículo presenta la experiencia del proyecto *Essa Viola da Samba!* como acción de rescate del *viola de machete*, imprescindible para salvaguardar la Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Parte de una breve exposición sobre la samba de roda, su registro como Patrimonio Cultural de Brasil y pautas de salvaguarda, con foco en el *viola machete*. Continúa con la narrativa del creador del proyecto que expone las motivaciones, el proceso de construcción y los resultados obtenidos. Finalmente, trae un análisis que permite comprender la importancia de las acciones desarrolladas tanto para los poseedores del bien cultural, como para la política de salvaguarda de la Samba de Roda do Recôncavo Baiano como Patrimonio Cultural de Brasil.

Palabras-clave: Samba de roda. *Viola machete*. Proyecto *Essa Viola da Samba*. Patrimonio Cultural Inmaterial.

Introdução

O samba de roda é uma manifestação musical, coreográfica, poética e festiva presente em todo o estado da Bahia, mas particularmente na região do Recôncavo Baiano (IPHAN, 2006). Consiste na reunião de um grupo de pessoas para performance de um repertório musical e coreográfico. Como características gerais do samba de roda estão: i) a disposição dos participantes em círculo (roda); ii) a presença de instrumentos musicais como pandeiro, prato e faca, viola, timbal, entre outros; iii) o emprego de cantos estróficos e silábicos de caráter responsorial e repetitivo, com o acompanhamento de palmas; e iv) a dança chamada miudinho, que comumente é realizada apenas por mulheres e consiste em um sapatear para frente e para trás, sem que os pés deixem de tocar o chão, com o movimento correspondente dos quadris.

A grande presença do samba de roda na Bahia, para além da região do Recôncavo Baiano, e sua realização conjugada com diversas outras expressões cultu-

rais faz com que essa forma de expressão seja praticada em inúmeras modalidades, que variam de acordo com as diferentes regiões onde é executado. De modo geral, e em resumo, têm-se dois tipos principais: o samba corrido e o samba chula. Essas formas têm como principal diferença a relação entre música e dança. No samba corrido, a dança, o canto e os toques ocorrem ao mesmo tempo, diferente do samba chula, no qual a dança e o canto nunca ocorrem ao mesmo tempo.

Em relação aos instrumentos, também é possível observar algumas diferenças entre as duas modalidades. A principal está na presença da viola na execução do samba chula, instrumento não obrigatório no desenvolvimento do samba corrido, que pode ocorrer com ou sem a presença da viola. Esse instrumento é extremamente marcante no samba chula, a ponto da modalidade também ser conhecida como samba de viola. A importância da sua presença se deve ao papel da viola no diálogo

com a sambadeira. Considerando que samba e canto nunca ocorrem ao mesmo tempo, é a viola que “fala” para que a sambadeira possa desempenhar seu papel na roda.

Feito um breve resumo sobre o samba de roda, faz-se relevante citar seu registro pelo IPHAN como Patrimônio Cultural do Brasil, em 2004, e o reconhecimento pela UNESCO como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, em 2005. Esses processos tiveram como principais fundamentos: i) a razão do samba ser um símbolo de brasilidade, e a condição do samba de roda do Recôncavo Baiano ser a matriz de todo e qualquer “samba brasileiro”; ii) e o enfraquecimento do samba de roda, que culminou na sua desvalorização e no risco de seu desaparecimento como expressão cultural.

O enfraquecimento e a desvalorização social do samba de roda, com a perda de interesse das novas gerações e consequente descontinuidade da sua ampla prática – que ficou restrita a alguns grupos –, têm direta relação com os contextos sociais, políticos e econômicos que cercaram a prática cultural ao longo dos séculos. Em especial, se relacionam com a repressão à sua prática e com a decadência econômica do Recôncavo Baiano (SIQUEIRA, 2019). Tal processo de desvalorização refletiu, principalmente, na prática da modalidade do samba chula e, sobretudo, no desaparecimento das violas no samba. Esse desaparecimento

representou uma ameaça à continuidade do “saber fazer” e “saber tocar” a viola machete. Esse risco foi apontado pelo Dossiê de Registro (IPHAN, 2006) e destacado com uma das justificativas para o reconhecimento do Samba de Roda do Recôncavo Baiano como patrimônio, visando à realização de ações de salvaguarda emergenciais.

No dossiê de registro da expressão cultural, o IPHAN ressaltou que “a recuperação do saber-fazer violas machetes, e a preservação e o desenvolvimento do que resta do saber tocá-las é, pois, urgente, e por si só já justificaria a importância de ações afirmativas de valorização do samba de roda” (IPHAN, 2006, p. 78).

Em razão desse apontamento, o Plano de Salvaguarda do Samba de Roda (IPHAN, 2006) apresentou como objetivos de curto prazo: i) revitalizar no Recôncavo a feitura artesanal das violas do samba, em especial o machete; e ii) salvaguardar o repertório e técnica do machete e sua performance em associação com violas maiores. Também apresentou, na linha de ação “Reprodução e Transmissão”, a necessidade da reprodução dos saberes relativos ao “saber fazer” e “saber tocar” a viola machete.

Considerando todo esse contexto do desaparecimento das violas de samba, da importância do instrumento para a execução do samba de roda, em especial do samba chula, e da necessidade

emergencial de retomada do saber fazer e saber tocar a viola, foi criado, em 2012, o projeto Essa Viola dá Samba!, concebido pelo violeiro Milton Primo.

Atualmente, o projeto é o principal espaço produtivo das violas de samba, uma vez que não há ação semelhante no Recôncavo Baiano e no Brasil, sendo responsável pela inserção da produção da viola machete na contemporaneidade, fator importante para sua valorização (SIQUEIRA, 2019). Além disso, também atua na promoção do saber tocar e na formação de violeiros, sendo um projeto abrangente e importante para a salvaguarda e a transmissão dos amplos saberes relacionados à viola machete.

Considerando esse histórico, o presente artigo apresenta a narrativa de Milton Primo, violeiro idealizador do projeto Essa Viola dá Samba!, descrevendo sua experiência na elaboração e efetivação do projeto que se configura como uma das mais importantes ações de salvaguarda da viola machete e do samba de roda do Recôncavo Baiano.

A GESTAÇÃO DO PROJETO ESSA VIOLA DÁ SAMBA!

“O samba não tem manha pra botar, o samba tem que dar o que tem!”. Essa frase escutei do Mestre Zé de Lelinha em um dos nossos últimos encontros, mas ela ainda ecoa nos meus ouvidos e, de uma certa forma, também me move e

me motiva a cada dia vivenciar e tanger esse patrimônio inestimável da cultura brasileira que é o samba chula.

Em 2005, a UNESCO reconheceu o samba de roda como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, e o dossiê elaborado pelos pesquisadores para essa candidatura apontou o sério risco de desaparecimento da viola machete, ao mapear apenas quatro instrumentos em todo o Recôncavo Baiano. Naquela época, nutria intimamente inquietações, sonhos e ideais de que, de algum modo, eu pudesse contribuir com as políticas públicas e o plano de salvaguarda do samba de roda idealizado pelo IPHAN, sempre tendo como foco a viola machete. Pensava na continuidade e sustentabilidade no “saber tocar”, na preservação do repertório ancestral, e no “saber fazer” artesanal do instrumento, em respeito à cultura, memória e identidade das pessoas e grupos sociais da comunidade do samba de roda.

Clarindo dos Santos, citado no dossiê *Samba de Roda do Recôncavo Baiano* (IPHAN, 2006), era de fato considerado pelos sambadores da região de São Francisco do Conde, Santo Amaro, Maracangalha e municípios próximos, a maior referência na construção da viola machete. O artesão, que também era um virtuoso violeiro, faleceu em 1980. Durante décadas, as comunidades de sambadores ficaram sem uma referência na construção da viola machete, até

a descoberta, anos depois, devido a uma ação de salvaguarda desenvolvida pelo IPHAN, dos artesãos Zé Carpina, em Amélia Rodrigues, e Tonho de Duca, em São Francisco do Conde.

Como também apontado no dossiê de registro e por mim observado, somou-se a isso a extrema escassez de violeiros que dominassem a técnica de execução instrumental da viola e que pudessem compartilhar com as gerações vindouras esse conhecimento. Era visível que no Recôncavo Baiano a escassez da viola machete e a falta de violeiros faziam com que o instrumento perdesse espaço e visibilidade a cada dia, abrindo a possibilidade para que outros instrumentos de cordas, como a viola caipira, o cavaquinho, o banjo e até mesmo o bandolim assumissem o protagonismo na condução do samba de roda, inclusive no samba chula, modalidade tradicionalmente caracterizada pela presença da viola, chamada inclusive de samba de viola ou samba amarrado (SIQUEIRA, 2019; GRAEFF, 2015; DORING, 2013).

Em 2008, já ciente de todo esse contexto, numa conversa com Zeca Afonso, líder e fundador do Grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira – um dos grupos mais antigos e tradicionais do Recôncavo da Bahia –, tive uma notícia que me despertou ainda mais para o tema. O grupo estava com suas atividades paralisadas e sem previsão de retorno, pois o Mestre Zé de Lelinha, que era o violeiro

do grupo, tinha sido acometido por um derrame cerebral, estando impossibilitado de tocar a viola machete.

Zeca Afonso, zeloso, rígido às tradições, um verdadeiro guardião do ritual e fundamentos do samba chula, resolveu, em conjunto com o grupo, não mais realizar apresentações, eventos e rodas de samba do Grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira até a recuperação do mestre violeiro Zé de Lelinha. Nem mesmo era aceito auxílio de outro sambador que tocasse cavaquinho, em substituição à viola machete. Essa rigidez tinha como fundamento não “mudar” e seguir ao encontro às regras do samba chula. Zeca Afonso dizia: “Olha, você precisa saber: o que dá origem ao samba chula é a viola machete!”.

Na mesma ocasião de todo esse contexto, conheci um senhor já bastante idoso, de voz e temperamento mansos, que vivia nos fundos do quintal da casa de Zé de Lelinha. O nome dele: Boião. Ele era amigo e parceiro do velho violeiro. Simplesmente um dos maiores sambadores que tive a felicidade de conhecer, um mestre de sabedoria inestimável que, mesmo diante da saúde fragilizada e afastado do universo do samba por questões religiosas, me mostrou a dimensão e importância de me dedicar ao universo do samba chula.

Até aquele momento, eu via esse universo apenas com profunda admiração, respeito e orgulho por ter nas-

cido na comunidade daquelas pessoas. Mas me incomodava perceber que todos pareciam angustiados diante da possibilidade iminente de perderem o seu samba, algo tão especial, que simbolizava a sua cultura e as suas tradições e, certamente, era responsável pela formação de suas múltiplas identidades e comportamentos.

Alguns meses depois de todas essas vivências e percepções, o violeiro Zé de Lelinha faleceu e, por fim, o Grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira ficava sem uma de suas principais referências, estando fadado a não mais se reunir para tocar. Isso porque na região era muito raro encontrar violeiros que dominassem a técnica do machete e esse grupo não atuaria sem o instrumento. Nessa condição adversa de uma perda irreparável foi que o olho brilhou e eu entendi que era a hora de agir!

EU VI O SOL ANTES DE NASCER: A EFETIVAÇÃO DO PROJETO ESSA VIOLA DÁ SAMBA!

Diante do contexto de quase desaparecimento da viola machete e da ausência dos mestres violeiros que pudessem manter essa tradição do tocar e fazer a viola, foi que idealizei, em 2012, o projeto Essa viola dá Samba! Parti da compreensão de que violeiros, artesãos do machete e o “povo do samba de roda” do Recôncavo Baiano sempre estiveram, histori-

camente, à margem do desenvolvimento social e econômico observado em outros centros. Havia claramente a necessidade de fortalecer os pilares estruturantes para a afirmação e fortalecimento dos saberes tradicionais das comunidades de sambadores e sambadeiras, sua identidade, história e memória.

Partindo desse propósito e de acordo com as recomendações de salvaguarda do samba de roda (IPHAN, 2006), o projeto fixou-se na tríade: a) resgatar a feitura artesanal da viola machete; b) preservar e transmitir o seu repertório ancestral para as comunidades de sambadores e sambadeiras; c) garantir a perpetuação destes saberes.

Em 2012, submeti o projeto Essa Viola dá Samba! ao Poder Público Municipal de São Francisco do Conde, solicitando um convênio com a Prefeitura para viabilizar a sua implantação e assim cumprir os objetivos propostos e alcançar os resultados esperados. A proposta foi bem aceita e aprovada pela então gestora municipal Rilza Valentim, que autorizou a celebração de um convênio com a Associação Cultural José Vitório dos Reis (Casa do Samba Zé de Lelinha). Embora a sinalização tenha sido positiva, enfrentamos entraves e esbarramos em questões burocráticas e de registros documentais, pois naquele momento ainda não éramos registrados como pessoa jurídica. Além disso, aproximavam-se as eleições municipais, o que inviabilizou

todo o processo e fez com que o projeto não saísse do papel.

Nesse ínterim, conheci o luthier pernambucano Rodrigo Veras, que estava na Bahia realizando pesquisas sobre o universo das violas. Ele se mostrou bastante receptivo à ideia do projeto e formarmos uma parceria. Juntos passamos a tentar captar o aporte financeiro de possíveis patrocinadores. Em 2014, participamos de uma seleção pública da Petrobras e o projeto foi selecionado. Iniciei um ciclo de dois anos de trabalho que consistia na formação de um grupo produtivo de dez artesãos que fariam um curso de luteria. Essa formação atenderia inicialmente a necessidade de artesãos da viola machete no Recôncavo.

Esses artesãos, em contrapartida, e como parte da sua formação, teriam o compromisso de construir vinte violas machete até o final do período do projeto, tendo Rodrigo Veras como o mentor deste grupo durante esse ciclo de dois anos. Das vinte violas, cinco seriam doadas a mestres violeiros do Recôncavo Baiano que dominavam a técnica de execução, mas não possuíam o instrumento, e cinco seriam vendidas e os recursos obtidos destinados ao grupo de artesãos, para geração de renda. As outras dez violas produzidas seriam destinadas à criação do curso de execução instrumental de viola machete, que tinha como foco os jovens e sambadores da região. Essa frente, conduzida por mim, atendia à necessidade

de transmissão do “saber tocar” os ponteiros ancestrais da viola machete. Todas as ações ocorreram na Associação Cultural José Vitório dos Reis (Casa do Samba Zé de Lelinha).

Depois de muito esforço, hoje posso afirmar que a missão colocada no projeto Essa Viola dá Samba! foi cumprida com êxito e até superada. Foram produzidas 30 violas nesse período, algumas delas doadas para mestres violeiros do Recôncavo Baiano, a exemplo de Aurino de Maracangalha, Celino de Terra Nova, Ferrolho de Muritiba, Manuel de São Sebastião do Passé e Aloísio de Conceição do Jacuípe. Enoque Andrade, de 45 anos, que participa do projeto desde o início, hoje é o luthier e mestre artesão violeiro responsável pela construção das violas machete, demonstrando que o projeto cumpriu sua missão de formar novos artesãos da viola machete no Recôncavo.

Fui o primeiro a me inscrever no projeto. Fui aprender com aulas duas vezes por semana, depois tiveram a necessidade de um auxiliar. Meu pai era carpinteiro de assentamento, fazia canoas, saveiros. Eu tinha esse conhecimento e fui destacado para ser o auxiliar do mestre. Mais tarde veio a proposta de assumir o lugar dele. A construção da viola com dedicação exclusiva leva de 60 a 70 dias. As condições climáticas e outros afazeres da oficina influenciam, obviamente, nesse prazo. A vivência na construção da viola foi e é extremamente saudável e, paralelo à sua constituição, tem a composição musical, o aprender dos velhos e com os velhos, foi e é um tesouro de valor inestimável.

O conhecimento crescente na luteria é maravilhoso, especialmente por ser num instrumento que ao longo do tempo só mostra que sua particularidade e identidade são fortes o bastante para se fazer ecoar simples, afinada e cativante.

Uma sensação de que estamos como um avião taxiando para levantar voo para terras distantes, que acabou por fazer um pouso rápido por ter à sua frente o tempo inadequado para continuidade do voo. Ainda assim, esperando tempos melhores.

Fazer parte desse processo é uma satisfação pessoal gigante! Por viver uma grande história e por ter conquistado muitos feitos, embora com uma sensação de que não tenha feito muito. Ou que ainda há muito a se fazer³.

Ao final do ciclo de apoio da Petrobras, foi iniciada uma nova temporada, dessa vez com o patrocínio do programa Rumos Itaú Cultural, também através de seleção pública nacional. O foco seria o aprimoramento do grupo produtivo formado no primeiro ciclo e a continuação do curso de transmissão, ou seja, o “saber tocar” a viola dentro da tradição do samba chula. Nessa edição, pude inovar e atender o público infante-juvenil. Como consequência dessa ação, surgiu o Grupo de Samba Chula Mirim Flores da Pitanga, formado por crianças e adolescentes da comunidade da Pitangueira, São Bento e Baixa Fria, em São Francisco do Conde. Essa ação também foi pensada

em atendimento às recomendações de salvaguarda (IPHAN, 2006) e à necessidade da comunidade.

Com todo esse trabalho e com os dois ciclos de apoio e desenvolvimento do projeto, vi surgirem e desabrocharem artesãos capazes de construir instrumentos de qualidade e garantir a continuidade da feitura artesanal da viola machete. Também foi possível desenvolver a formação de uma nova geração de violeiros, sambadores e sambadeiras, conscientes da importância do samba de roda para sua identidade e da necessidade de manterem acesa essa chama.

William do Socorro, 16 anos, integrante do projeto e do Samba Chula Mirim Flores da Pitanga, relatou um pouco da sua experiência. No seu depoimento é possível ver que o conhecimento sobre o samba não só despertou o seu interesse, como também o sentimento de pertencimento e a responsabilidade com a manutenção dessa tradição.

Lembro do dia que entrei no projeto e a primeira coisa que Milton falou foi: Você quer tocar que instrumento? Eu falei pandeiro. Aí eu peguei o pandeiro e ele disse assim: toque aí do seu jeito. Eu fui tocando, tocando.

Dias depois, fui, peguei a marcação, segurei a marcação e não larguei. Baduga me ensinou a tocar a marcação e eu fui. Peguei o ritmo de Baduga.

E agora eu tô tocando no samba dos adultos que eu nem sonhava tocar. Olha pra aí. Que eu via os adultos lá tocando, pegava o pandeiro, meu avô retava, e eu doido pra tocar lá, ficava olhando aquele samba dos

³ ANDRADE, Enoque. Depoimento. Entrevistador: Milton Primo. São Francisco do Conde, 2020.

adultos. E agora eu tô no samba de Zé de Lelinha (Os Filhos de Zé), no Samba Coral e mais dois sambas, fora o mirim. Isso tudo graças a Milton, que me ensinou a tocar e ensinou a outros meninos.

E agora desse dia pra cá eu peguei o samba, eu tô até hoje no samba e eu nunca vou sair do samba porque eu aprendi muita coisa, sabe? E tô aprendendo até hoje. E eu quero passar isso aí pra outro jovem que tá aí nesse mundo, eu digo a eles que saiam dessa vida, que entrem no samba, que venham ver o nosso samba e aprender o que a gente aprendeu. E é isso aí...

Pra você ver que eu gosto tanto do samba, eu adoro o samba, que eu chamo meus amigos pra ir lá ver o samba e digo: Vá assistir, e fale o que eles viram, o que eles pensam, se eles querem aprender a tocar, porque eu falo pra eles: Você quer ir pro samba? Você quer pegar aquele instrumento e tocar? Qual é o instrumento que você quer tocar?

Tem que ir pro samba e chegar. E aí, professor Milton, quero sentar aqui e aprender tal, tal, tal. Isso aí que é responsabilidade. Esse menino aí quer aprender de verdade, não quer ir pro ensaio só pra conversar.

Eu tô vendo aqui alguns vídeos e tô vendo que a gente melhorou bastante e botou pra descer esse tempo todo aí, e a gente tá evoluindo cada vez mais. Isso aí que é orgulho, sabe? Eu me orgulho de estar no samba e de vocês aí. Eu tenho muito amor ao samba, porque os mais velhos vão embora e a gente vai pegar esse samba com muito carinho e amor. Milton, você foi me ensinando sempre na calma, atenção, dedicação e foi isso aí, eu peguei atenção e foi assim que eu aprendi como é que toca⁴.

Em adição à fala do “aprendiz”, há também o relato de Dona Irene de Jesus, 68 anos, sambadeira e integrante do projeto Essa Viola dá Samba!, que ilustra a satisfação dos mais velhos nesse processo de ensinamento aos mais novos e a alegria em ver uma nova geração envolvida com o samba de roda:

Eu amei, gostei desse trabalho porque ele tirou as crianças de muitas coisas na vida e botou algumas coisas de bom na mente deles. Eu espero que eles tenham aprendido tudo que a gente ensinou pra eles porque é uma coisa nova, esse trabalho que a gente levou para as crianças da APAE uma coisa que elas não sabiam, e esse samba era uma coisa que estava morta, estava esquecida e você, Milton, veio pra levantar o astral do samba, então eu gostei muito de botar as crianças pra sambar.

Você botando as crianças pra tocar viola, bater um pandeiro, aprender a cantar e elas foram tomando gosto disso aí. Foi uma coisa maravilhosa que Jesus lhe deu o consentimento de fazer aqui dentro com as crianças, resgatou o presépio, uma coisa maravilhosa da nossa comunidade que estava esquecida, e junto com a gente você fez uma coisa muito importante, maravilhosa⁵.

Desde a idealização até o presente momento, foram sete anos do projeto Essa Viola dá Samba!. Nesse tempo, o projeto ganhou visibilidade ao protagonizar filmes, gravar CDs, DVDs, documentários, receber a chancela e

⁴ SOCORRO, William do. *Depoimento*. Entrevistador: Milton Primo. São Francisco do Conde, 2020.

⁵ JESUS, Irene de. *Depoimento*. Entrevistador: Milton Primo. São Francisco do Conde, 2020.

certificação do Ministério da Cultura como Ponto de Cultura e consolidar-se como uma referência na construção da viola machete no Recôncavo Baiano, tendo construído nesse período mais de 60 instrumentos.

Como consequência deste trabalho, o projeto foi contemplado, em 2017, pelo Edital Prêmio Culturas Populares Leandro Gomes Barros, realizado pelo Ministério da Cultura, sendo amplamente reconhecido pelas ações de relevância sociocultural e intercâmbio mútuo entre gerações, a partir da prática e do repasse dos conhecimentos de tradição oral.

“MORRE O HOMEM, DEIXA A FAMA”. OUÇA MEU PALAVREADO: REFLEXÕES SOBRE O PROJETO ESSA VIOLA DÁ SAMBA! E SEUS DESDOBRAMENTOS

Acima de tudo, cabe trazer aqui que essa experiência do projeto Essa Viola dá Samba! tem levado a outras reflexões muito mais intensas que o processo de transmissão de saberes e perpetuação da memória ancestral. O projeto tem gerado uma autoconsciência coletiva, da base que nos constitui enquanto sujeitos sócio-históricos, na medida em que traduzimos saberes, dizeres e fazeres aprendidos ao longo desta existência. Isso faz com que seja possível perceber como

alguns sistemas e valores são vivenciados na prática cotidiana e como o projeto localizou nessa prática uma forma do samba se manter vivo, resistente, e se perpetuar como cultura genuinamente popular. Dentre esses sistemas e valores destaco:

- A ancestralidade, entendida como uma ponte da memória. Construída ao longo da história e manifestada, sobretudo, no relato dos mais velhos, carinhosamente chamados de “mestres” nas rodas de samba. Eles acumulam saberes incalculáveis e que compõem o acervo da nossa reminiscência ancestral;
- A oralidade, que expressa o veículo de transmissão principal do registro da memória e de toda a história. Tecida em muitas e diversas falas, é a base essencial para a transmissão dos saberes populares;
- A circularidade, que nos faz pensar o quanto a vida é cíclica, composta de altos e baixos. Estar em roda, nessa posição de equidade, é essencial para entendermos na prática que estamos unidos como sambadores e seres humanos por um sentimento circular de pertencimento coletivo, à medida que estamos um a olhar o outro;

- A corporeidade, que nos confere a possibilidade de expressar fisicamente a nossa identidade cultural e imprimir a nossa marca no mundo. Também permite o reconhecimento dos nossos limites e potencialidades, assim como o respeito às demandas corporais de si e do outro, e às múltiplas possibilidades de expressão traduzidas através do corpo como veículo de aprendizagem e comunicação;
- A musicalidade, que se mostra essencial à vida na medida em que o corpo vibra, trazendo a consciência do quanto ele é melódico e validando a importância da música como expressão das memórias ancestrais do samba de roda; e
- O cooperativismo, como algo presente, pertinente e necessário no contexto das rodas de samba, onde o coletivo se sobrepõe ao destaque das individualidades, porque o que se preza é o brilho de cada contribuição, de cada troca, da partilha de saberes para a construção do todo, respeitosamente constituído dos saberes transmitidos pelos mais velhos.

“EU VIM PRA TE VER SAMBAR, IOIÔ”: PERSPECTIVAS FUTURAS DO PROJETO ESSA VIOLA DÁ SAMBA!

No entanto, é preciso alçar voos ainda mais altos, e só desejar não basta. Seguimos atuando voluntariamente, mas é necessário pontuar a urgente necessidade de elaboração e efetivação de políticas públicas de incentivo às práticas voltadas à cultura popular, sejam elas em caráter local ou nacional. Manter espaços e iniciativas desse porte exige compartilhamento e parcerias com o poder público e a iniciativa privada. Só assim, esse e tantos outros projetos voltados à conservação, difusão e produção cultural poderão ser realizados.

Há de se atentar que esses projetos atuam também na formação e qualificação profissional e na geração de renda. Além de espaços de conservação cultural, são veículos de inclusão social destinados a uma mudança de realidades muitas vezes pautadas em forças desiguais. Por isso, digo que a cultura pede passagem, e é preciso abrir caminhos.

CONCLUSÕES

O presente artigo demonstrou em sua Introdução o destaque dado pelo IPHAN à importância da conservação dos saberes relacionados às violas de samba – em especial à viola machete, na salvaguarda do Samba de Roda do Recôncavo Baiano como Patrimônio Cultural do Brasil. Em seu desenvolvimento, o artigo trouxe a rica narrativa do violeiro Milton Primo sobre as motivações e caminhos de efetivação do projeto Essa Viola dá Samba!. Nessa narrativa, ele abordou toda construção do projeto, etapas de desenvolvimento e resultados atingidos. Deixando claro o recado de que a comunidade dos detentores pode executar com grande sucesso e autonomia ações de extrema relevância e importância na salvaguarda dos patrimônios culturais imateriais.

Uma análise conjunta desses dois elementos permite verificar como a idealização do projeto Essa Viola dá Samba! e a definição de suas ações e direcionamentos partiu da observação do violeiro Milton Primo acerca desses dois elementos, conjugando a parte técnica do IPHAN, com a percepção e a ação prática dos detentores do bem cultural. A idealização do projeto parte previamente do despertar ocorrido após o samba de roda ser registrado como Patrimônio Cultural do Brasil e inscrito na lista de Patrimônio da Humanidade e da pesquisa realizada para as candidaturas ter apontado a escassez

de artesãos e violeiros da viola machete como um risco. Soma-se a isso a observação in loco do violeiro, oriunda da sua convivência com sambadores e sambadeiras, na qual, de fato, foi percebida e, mais que isso, sentida a veracidade da necessidade de se trabalharem as violas do samba, conforme havia sido apontado pelo IPHAN.

A narrativa também permite observar que a execução do projeto só foi possível mediante apoios e patrocínios, sem os quais não teria sido viável implementá-lo. Ainda destaca que esses apoios permitiram a ampliação das ações, pois além da temática das violas de samba, o projeto também atuou com a formação de grupos mirins de samba e com o ensino de samba de roda nas escolas, direcionamentos também dados pelas recomendações de salvaguarda do dossiê de registro e detentores.

Os depoimentos apresentados, bem como a continuidade da iniciativa, inclusive tendo formado alunos que hoje atuam como mestres e capacitadores, permitem afirmar que o projeto Essa Viola dá Samba! foi bem sucedido no que se refere ao cumprimento dos seus objetivos, na satisfação dos detentores com a ação e com a educação da comunidade em relação a uma maior valorização do samba de roda. Com isso, é inegável a importância do projeto para a sustentabilidade cultural do Samba do Recôncavo Baiano, em especial, do samba chula.

REFERÊNCIAS

DÖRING, Katharina. Samba de roda: visibilidade, consumo cultural e estética musical. *Pontos de Interrogação*, UNEB – Campus II, v. 3, n. 2, p. 174, jul.-dez. 2013.

GRAEFF, Nina. *Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda*. Salvador: EDUFBA, 2015.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: IPHAN, 2006.

SIQUEIRA, Andressa Marques. *A conservação do Patrimônio Cultural Imaterial em sua relação com os usos dos bens naturais: uma análise a partir das experiências de salvaguarda da roda de capoeira e do samba de roda*. Tese (Doutorado em Ciência Ambiental) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.





Impacto da Política de Patrimônio: o Museu do Samba e a salvaguarda das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro

*Nilcemar Nogueira*¹

*Desirree dos Reis Santos*²

¹ Doutora em Psicologia Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Foi Secretária Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (2017-2019) e presidente do Instituto de História e da Cultura Afro-Brasileira (IHCAB). Fundadora do Centro Cultural Cartola (2001), onde atuou como diretora executiva durante os anos 2001 a 2016. Idealizadora do Museu do Samba em 2016. Foi curadora de diversas exposições sobre carnaval e samba cariocas. Autora do livro *Dona Zica: tempero, amor e arte*, publicado em 2004. Presidente do Conselho do Samba e Coordenadora do Grupo de Trabalho do Plano de Salvaguarda das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro. Contato: nilcemar.nogueira@gmail.com

² Gerente técnica e coordenadora do Programa de Educação Patrimonial do Museu do Samba. Atualmente é doutoranda em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Integrou equipe para elaboração de material pedagógico sobre samba e matrizes culturais africanas para professores de ensino fundamental e médio nos projetos *Memória das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro* (Museu do Samba: Petrobras) e *Brasil e África: traduzindo a nossa tradição* (Museu do Samba/Fundação Palmares). Contato: gerente.tecnico@musedosamba.org.br

Resumo

O Centro Cultural Cartola (CCC), sediado aos pés do morro da Mangueira, na cidade do Rio de Janeiro, foi criado em 2001 a partir da observação do enfraquecimento das matrizes do samba carioca e de seus agentes, principalmente dentro das escolas de samba, lugar de prática e transmissão do samba e de todos os saberes tradicionais que envolvem essa forma de expressão. Em 2009, a instituição passou a ser reconhecida como um Pontão de Cultura, após ter sido proponente da candidatura das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro a Patrimônio Cultural do Brasil, cujo registro pelo IPHAN ocorreu em 2007. Desde então, o Centro Cultural Cartola ficou responsável pela salvaguarda dessas matrizes, implantando um centro de documentação e pesquisa do samba. Um dos efeitos desse processo foi uma mudança institucional que ampliou a missão do CCC, tornando-se Museu do Samba em 2016. Este artigo pretende apresentar o processo de registro, a responsabilidade social do Museu do Samba, as políticas de salvaguarda implementadas pela instituição, bem como o impacto da titulação de bens imateriais, considerando o fato de que todo o processo de instrução do dossiê, inventário e demais peças necessárias ao registro ter sido realizado e coordenado por sambistas. Avaliamos, então, os avanços e o protagonismo social dos detentores dos bens registrados, que inauguram um novo modelo de apropriação na implementação da política de preservação de patrimônios sob a ótica desses agentes.

Palavras-chave: Patrimônio Imaterial. Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Museu do Samba.

Abstract: Cartola Cultural Center (CCC), located in the lower part of Mangueira shantytown, in Rio de Janeiro, was created in 2001 from the observation of the weakening of the samba roots in Rio and their agents mainly within the samba schools, a place of practice and transmission of samba and all the traditional knowledge that involves this form of expression. In 2009, the institution started to be recognized as Cultural Reference Point, having been a proponent of the candidacy of the Roots of Samba in Rio de Janeiro for Brazilian Cultural Heritage, whose registration by IPHAN took place in 2007. Since then, Cartola Cultural Center has been responsible for safeguarding these roots, implementing a documentation center for the research of samba. One of the effects of this process was an institutional change that expanded the CCC's mission, becoming the Samba Museum in 2016. This article deals with the registration process, the social responsibility of the Samba Museum, the safeguard policies implemented by the institution, as well as the impact of the recognition of intangible assets, taking into account the fact that the entire process of creation of the dossier, inventory and other pieces necessary for the registration has been carried out and coordinated by sambistas (samba agents). We then evaluated the advances and social protagonism of the owners of registered assets, which inaugurates a new model of appropriation in the implementation of the heritage preservation policy from the perspective of these agents.

Keywords: Cultural heritage. Samba roots in Rio de Janeiro. Samba Museum.

Resumen: El Centro Cultural Cartola (CCC), ubicado al pie del Morro da Mangueira, en la ciudad de Rio de Janeiro, fue creado en 2001 a partir de la observación del debilitamiento de las matrices de samba en Rio y sus agentes, principalmente dentro de las escuelas de samba, un lugar de práctica y transmisión del samba y todos los conocimientos tradicionales que conlleva esta forma de expresión. En 2009, la Institución comenzó a ser reconocida como Pontão de Cultura (Pontón de la Cultura), luego de ser un proponente de la candidatura de las Matrices de Samba de Río de Janeiro a Patrimonio Cultural de Brasil, cuyo registro por IPHAN se realizó en 2007. Desde entonces, el Centro Cultural Cartola fue el responsable de salvaguardar estas matrices, implementando un centro de investigación y documentación del samba. Uno de los efectos de este proceso fue un cambio institucional que amplió la misión de la CCC convirtiéndose en el Museo del Samba en 2016. Este artículo tiene como objetivo presentar el proceso de registro, la responsabilidad social del Museo del Samba, las políticas de salvaguardia implementadas por la institución, así como el impacto de la titulación de bienes inmateriales, considerando que todo el proceso de instrucción del expediente, inventario y demás piezas necesarias para el registro ha sido realizado y coordinado por sambistas. Luego evaluamos los avances y el rol social de los poseedores de bienes registrados, que inauguran un nuevo modelo de apropiación en la implementación de la política de preservación del patrimonio desde la perspectiva de estos agentes.

Palabras-clave: Patrimonio inmaterial. Matrices del samba en Río de Janeiro. Museo del Samba.

Introdução

As Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo foram registradas como Patrimônio Cultural do Brasil, em 2007, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O Centro Cultural Cartola (CCC), fundado em 2001 por Nilcemar Nogueira e Pedro Paulo Nogueira³, foi a instituição proponente do pedido de titulação que, nos anos seguintes a esse trabalho, passou a ser o centro de referência na salvaguarda das matrizes do samba tituladas. Um dos efeitos desse processo foi uma profunda mudança institucional que ampliou a missão do CCC, tornando-se Museu do Samba em 2016. Essa mudança resulta, ainda, do entendimento de que, ao se posicionar como uma instituição museológica, há potencialidade no trabalho com a memória do samba como vetor de inclusão e como forma de poder e resistência.

Com gestão independente, a instituição constituiu-se, fundamentalmente, em um lugar de memória do samba.

Este artigo pretende apresentar a responsabilidade social do Museu do Samba e o impacto das políticas de patrimônio de bens imateriais. Na primeira parte, abordaremos, brevemente, a criação da Política de Salvaguarda de Patrimônio Cultural Imaterial e a atuação de sambistas no reconhecimento dos bens culturais do Samba no Rio de Janeiro. Assim sendo, interessa-nos uma abordagem que perpassa o título conferido pelo Estado, de modo a contemplar os efeitos do registro para os atores sociais envolvidos, em especial os detentores dessas práticas. É inegável que os desafios para os sambistas ainda são inúmeros. Ao comemorarmos vinte anos do Decreto no 3551/2000 e mais de dez anos da mudança de estatuto das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, o segundo momento deste texto tece reflexões, documenta experiências e analisa essa política pública a partir da dinâmica, das apropriações e das ações

³ Netos de D. Zica (Euzébia Silva de Oliveira, 1913-2013), liderança feminina no Morro da Mangueira e baluarte da escola verde-e-rosa, e de Cartola (Angenor de Oliveira, 1908-1980), compositor, cantor e um dos fundadores da escola de samba Estação Primeira de Mangueira.

continuadas pela própria comunidade do samba. O que nos permite compreender ressignificações, obstáculos, alcances e impactos da política de patrimônio imaterial.

A POLÍTICA DE SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL E OS SAMBISTAS NO RIO DE JANEIRO

Bens culturais imateriais: reconhecendo patrimônios

A salvaguarda das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro como Patrimônio Cultural do Brasil reconhecido pelo Estado se insere no contexto do que a antropóloga Regina Abreu (2015) aponta como configuração contemporânea dos processos de patrimonialização, que tem como marco o lançamento da Recomendação de Salvaguarda das Culturas Tradicionais e Populares pela Unesco (1989)⁴. É neste momento, em que a autora pontua como a tendência à “patrimonialização

das diferenças”, que a premissa passa a ser a necessidade de preservação de singularidades e especificidades locais mediante a lógica homogeneizante da globalização. As políticas públicas de patrimônio ganham nova dimensão, em que se fomenta o diálogo com sujeitos coletivos que vinham tomando o espaço público. Nesse sentido,

o campo da patrimonialização adquiriu novo dinamismo e a política passou a se fazer no corpo a corpo das agências. E é neste contexto que muitas novidades vão advir, entre elas a entrada na cena pública de segmentos sociais antes **invisibilizados** oriundos das camadas populares e de sociedades tradicionais (Ibid., p. 3. Grifo nosso.).

Patrimonializar deixa de ser prerrogativa exclusiva das elites e dos órgãos que a representam para ser um processo “entronizado no senso comum, nos mais diversos rincões do planeta” (Ibid.), com falas plurais de vários agentes, grupos sociais, não somente aqueles autorizados pelo Estado. Uma das consequências dessa conjuntura é que patrimônio deixa “de ser sinônimo de ouro, prata, bronze, coisa duradoura, para também contemplar a argila, o barro, o efêmero” (Ibid.). A temática do patrimônio imaterial, como ressaltava Abreu, ascende com destaque. E a participação efetiva da sociedade civil na tomada de decisões, no âmbito das políticas públicas de patrimônio, é ponto relevante nesse processo. Ainda que no Brasil diferentes caminhos tenham sido desenvolvidos no sentido de incentivar a

⁴ O primeiro documento normativo internacional que orientou a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial foi aprovado na 25ª Conferência Geral da Unesco, realizada em Paris, em 15 de novembro de 1989, que o designou como “cultura tradicional popular”: “Folclore (ou cultura tradicional e popular) é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural, fundado sobre uma tradição, expresso por um grupo ou por indivíduos, e reconhecido como respondendo às expectativas da comunidade enquanto reflexo de sua identidade cultural e social; suas normas e valores são transmitidos oralmente, por imitação ou por outros meios. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes”. A recomendação de 1989 tem desdobramentos, entre outros, na Declaração Universal da Unesco sobre a Diversidade Cultural, de 2001, e na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, de 2003.

preservação e valorização de bens imateriais, tais como a criação do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular nos anos 1950, a Constituição de 1988⁵ e a elaboração da Carta de Fortaleza (1997)⁶, é com o Decreto no 3.551/2000 que, finalmente, se cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) e se institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. Dos encaminhamentos para promulgação da normativa, cumpre mencionar a Portaria Ministerial no 37, de 4 de março de 1998⁷, que institui uma comissão e um grupo de trabalho com o objetivo de propor normas, formas e critérios para proteger o patrimônio imaterial brasileiro.

Os debates sobre diversidade e democracia cultural vêm permeando, nacional e internacionalmente, a historicidade do conceito de patrimônio.

⁵ A Constituição traz o reconhecimento da “cultura do povo” como patrimônio brasileiro e prevê, de forma inédita, a criação de dispositivos legais para políticas culturais públicas voltadas para as manifestações da cultura popular, com a observância de que a sua proteção se deveria dar de forma compartilhada entre o poder público e as comunidades tradicionais.

⁶ Em linhas gerais, a “Carta de Fortaleza” (IPHAN, 2006, p. 47) apontou a necessidade de um debate sobre o conceito de patrimônio cultural imaterial e de criação de um instrumento legal, tendo o registro como principal modo de preservação e de reconhecimento de bens culturais de natureza intangível. Este documento foi redigido na ocasião do seminário “Patrimônio Imaterial: estratégias e formas de proteção”, promovido pela Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em Fortaleza, na comemoração dos sessenta anos de criação da instituição, do qual participaram representantes de diversas instituições públicas e privadas, da Unesco e da sociedade civil.

⁷ Essa Portaria Ministerial é um dos documentos anexos da publicação do dossiê final das atividades da Comissão e do GT de Patrimônio Imaterial (IPHAN, 2006).

Posicionamentos de gestores públicos e sociedade civil ressaltam a ideia do Brasil como uma nação construída pela pluralidade de matrizes culturais, mas que tem nos patrimônios reconhecidos a supremacia de valores e símbolos eurocentrados. A fala do então ministro da Cultura Francisco Weffort é emblemática nesse sentido, quando, ainda no final dos anos 1990, ressaltou que os Livros de Tombo não refletiam a imagem do país, sendo os patrimônios já titulados o retrato de “uma nação quase que exclusivamente branca, luso-brasileira, católica, em que mesmo nossas raízes indígenas e africanas praticamente não deixaram rastros”. O reconhecimento da pluralidade pelo Estado seria, então, elementar para consolidação da democracia no Brasil (WEFFORT, in: IPHAN, 2003, p. 53).

Foi com o registro (2000) que se estabeleceram os bens culturais de natureza imaterial como passíveis de se tornarem Patrimônio Cultural do Brasil, abrangendo as tradições da cultura popular, a partir de Livros de Registros nas modalidades: Saberes, para modos de fazer e conhecimentos com raízes nas comunidades; Formas de Expressão, em que em geral são inscritas manifestações lúdicas, cênicas, plásticas, literárias e plásticas; Celebrações, com festas e rituais marcantes na vivência coletiva da religiosidade, entretenimento e outras práticas sociais; Lugares, referentes às áreas urbanas, praças, entre outros lo-

cais e demais espaços em que são concentradas e reproduzidas práticas culturais coletivas.

Por suas representações musicais, elementos coreográficos e simbólicos, as Matrizes do Samba no Rio de Janeiro foram registradas como formas de expressão. O trabalho de pesquisa e documentação para alicerçar o pedido concluiu que os bens contemplados seriam o partido-alto, o samba de terreiro e o samba-enredo⁸, expressões na comunidade do samba datadas de mais de 100 anos. Acontece que, desde meados do século XX, essas práticas têm perdido seus espaços de manifestação, especialmente o samba de terreiro e o partido-alto. Como aponta o dossiê, as principais causas dessa situação são, entre outras, o forte atrelamento do samba à indústria cultural e aos meios de comunicação em massa (com potencial fomento à adequação de manifestações culturais a “gostos padronizados”), assim como a espetacularização dos desfiles das escolas de samba, com enfoque turístico. Todos esses são fatores que vêm causando riscos de enfraquecimento das matrizes do samba carioca e afastamento de sambistas tradicionais nas decisões das escolas de samba – espaços que ajudaram a construir.

Samba, cidadão brasileiro

Em 2004, o Centro Cultural Cartola encaminhou à Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) o programa “Samba Patrimônio”, uma proposta que visava ao reconhecimento do samba como Patrimônio Cultural do Brasil e ao desenvolvimento social dos sambistas. A iniciativa deu-se por dois motivos fundamentais: a necessidade de promoção de ações voltadas para o autorreconhecimento, com ênfase nos valores culturais produzidos nas comunidades do samba; e a constatação de que a força política e social que reside nessas pessoas nem sempre é por elas e pelo poder público percebida. O encaminhamento só foi possível porque a cantora e compositora Leci Brandão⁹ tornou-se membro do Conselho Nacional de Promoção da Igualdade Racial e convidou o então Centro Cultural Cartola a enviar proposta à SEPPIR para estimular o reconhecimento público do samba e do sambista, dada a contribuição histórica dessas comunidades na construção de nossas referências culturais.

Junto à realização desse projeto, várias ações foram empreendidas no CCC que propiciavam aos sambistas lugar e oportunidades para livre manifestação, ao contrário do que acontecia nas agremiações às quais estavam ligados, onde

⁸ Uma abordagem mais aprofundada sobre partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo consta no Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro (IPHAN; Centro Cultural Cartola, 2006).

⁹ A sambista Leci Brandão da Silva, uma das mais importantes intérpretes da música popular brasileira, é conhecida por seu engajamento nas lutas sociais, em defesa da igualdade racial, combate ao racismo e inclusão do samba na política cultural.

aos poucos tinham perdido a força e quase nunca eram ouvidos. Em reuniões e rodas de samba no espaço, sambistas expressaram o desejo de reconhecimento oficial do samba carioca como patrimônio cultural pelo então Ministério da Cultura, delegando ao Centro Cultural Cartola a missão de encaminhar o pedido de registro como Patrimônio Cultural do Brasil. Essa vontade consolidou-se depois que o Samba de Roda do Recôncavo Baiano foi declarado Patrimônio da Humanidade, o que causou certo inconformismo nos sambistas cariocas, que alegavam ser a principal referência de samba no país.

No entanto, as adversidades ainda seriam muitas. O PNPI era um programa recente, pouco se conhecia sobre os trâmites da patrimonialização de bens imateriais. Sem ciência das etapas necessárias à titulação, foi encaminhado em 14 de setembro de 2004 um ofício, assinado pelo Centro Cultural Cartola, pela Associação das Escolas de Samba e pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, dirigido à presidência do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O pedido foi apoiado pela Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial e pela Fundação Cultural Palmares. A solicitação com justificativa, no entanto, não era suficiente para iniciar o processo, considerando que as etapas de registro de um bem como patrimônio envolvem inúmeros procedimentos téc-

nicos, operacionais e administrativos. A direção do CCC foi, então, orientada a constituir uma equipe para instrução das peças necessárias à avaliação pelo Conselho Consultivo do IPHAN¹⁰.

Em dezembro de 2005, o Ministério da Cultura/IPHAN e a SEPPPIR assinaram um Termo de Cooperação Técnica, com “vistas ao desenvolvimento de esforços conjuntos de salvaguarda”. O Convênio nº 03, celebrado em 30 de novembro de 2005, entre o CCC e o IPHAN, com interveniência da Fundação Cultural Palmares, possibilitou a montagem de uma exposição permanente e a pesquisa para instrução do dossiê e do inventário, realizada nos anos 2005 e 2006. O IPHAN garantiu também supervisão técnica pelo Departamento do Patrimônio Imaterial e pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, além do apoio financeiro necessário à contratação de serviços e de despesas com a pesquisa. O trabalho teve ainda o apoio da então 6ª Superintendência Regional do

¹⁰ O Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural tem funções definidas no Decreto nº 5.040, de 7 de abril de 2004, que estabelece, no artigo 9º, a sua competência para “examinar, apreciar e decidir sobre questões relacionadas ao tombamento, ao registro de bens culturais de natureza imaterial e à saída de bens culturais do país e opinar acerca de outras questões propostas pelo Presidente”. O Decreto nº 3.551/2000 estabelece, em seus artigos 3º, 4º, 5º e 7º, que cabe também ao Conselho: a) manifestar-se quanto às propostas de registro apresentadas ao IPHAN; b) estabelecer regulamentação interna quanto à instrução de processos de registro; c) deliberar sobre os bens a serem registrados; d) determinar quanto à abertura de novos livros de Registro; e) deliberar sobre a revalidação do título de Patrimônio Cultural do Brasil, conferido aos bens culturais registrados.

IPHAN¹¹, da SEPPIR e da Fundação Cultural Palmares.

Um primeiro desafio enfrentado pelo grupo de pesquisadores liderados pelo CCC e técnicos do IPHAN foi circunscrever o objeto do pedido de registro de patrimônio imaterial. A proposta inicial centrava a pesquisa nas escolas de samba, entendidas como instituições e locais de reunião e troca. Com os trabalhos já iniciados, o grupo foi informado que o objeto do pedido não deveria ser uma agremiação ou um grupo de agremiações, mas a manifestação cultural em torno do qual elas se formaram e que representam. Em vez de a pesquisa ser centrada nas escolas, o foco devia ser o samba.

Mas qual samba?

Após vários encontros, optou-se pelos elementos musicais, poéticos e coreográficos do samba carioca em três de suas variações, o partido-alto, o samba de terreiro e o samba-enredo – as matrizes que se espalharam pelo país e mais intimamente se relacionam com a história e a memória dos sambistas das escolas. Em todo o universo do samba, essas três formas de expressão implicam relações de sociabilidade: sua prática estava enraizada no cotidiano dos sambistas, na vida das pessoas, tendo, portanto, continuidade histórica.

O pedido de registro foi apoiado pela Liga Independente das Escolas de

Samba do Rio de Janeiro (Liesa) e pela Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro (AESCRJ), entidades representativas das escolas de samba. A anuência do coletivo foi expressa por meio de um abaixo-assinado, sendo signatários vários sambistas de diferentes segmentos, dentre eles passistas, compositores, ritmistas, componentes das velhas-guardas e baianas.

Resultante, portanto, de um processo de pesquisa e articulação entre sambistas e instituições representativas do samba, liderados pelo Museu do Samba (então Centro Cultural Cartola), a titulação foi conferida pelo IPHAN, em audiência pública, na 54ª Reunião do Conselho Consultivo, no Palácio Gustavo Capanema, no dia 9 de outubro de 2007. É do baluarte Nelson Sargento a frase-síntese que expressou a ocasião: “Finalmente o samba agora é um **cidadão brasileiro**, com todas as letras”¹². Uma importante conquista diante da histórica discriminação a que o samba e suas origens são submetidos.

Em seu discurso, o ministro Gilberto Gil afirmou que o ato de titular o samba fez justiça à tradição cultural, perseguida, por muito tempo, pela polícia e enquadrada na lei da “vadiagem”:

Se hoje sambar, compor ou tocar samba não dá cadeia, é porque nossa popula-

¹¹ Atualmente Superintendência do IPHAN no Rio de Janeiro.

¹² IPHAN declara samba carioca patrimônio cultural do Brasil. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?p=2327&lan=es>. Acesso em: 21 maio 2020.

ção fez valer aquilo que era justo, como um direito de todos. O samba estabeleceu no Brasil um tipo de cidadania que é fundada na alegria e no prazer de estar vivo, de viver plenamente o corpo e a alma de forma lírica e quente. Esse é um esforço que muitas pessoas como João da Baiana, Noel Rosa, Pixinguinha, Clementina de Jesus, Cartola, Nelson Cavaquinho, Dona Ivone Lara e tantos outros homens e mulheres, alguns deles presentes aqui hoje, verdadeiras instituições culturais brasileiras, fizeram para deixar essa história bem documentada e contada (GIL, 2007).

Se, por um lado, o ato de titulação atesta um reconhecimento oficial pelo Estado, por outro, consiste em uma etapa primária do objetivo principal do projeto: o reconhecimento do valor dos sambistas, o protagonismo e a criação de condições concretas para a transformação social desses atores culturais. Intervir e fazer-se presente na política de patrimonialização, pela valorização das memórias afro-brasileiras e empoderamento do sambista, tornou-se o eixo conceitual principal do museu.

PATRIMONIALIZAÇÃO E IMPACTOS: AS MATRIZES DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO

Pelo direito à memória e à história do samba: o Centro de Referência de Documentação e Pesquisa do Samba Carioca

Na entrada do morro da Mangueira, o Museu do Samba representa não só um

núcleo do pensar e do saber, mas finca território em mediações sagradas e históricas do samba carioca.

Milton Cunha, 2020¹³

Um dos primeiros efeitos da patrimonialização foi a instituição proponente ter se tornado o espaço de referência para a salvaguarda do samba, que, desde 2009, com o apoio do IPHAN, ganhou o estatuto de Pontão de Memória das Matrizes do Samba Carioca¹⁴. Além de dar condições para produção, apresentação e difusão dessas matrizes do samba, as ações promovidas pelo Pontão de Memória foram dirigidas à pesquisa, reflexão e documentação; aquisição, gestão, manutenção e recuperação de acervos; edição e distribuição de livros, periódicos especializados, entre outras ações, dando início à implantação do Centro de Referência de Documentação e Pesquisa do Samba Carioca (VALENÇA, 2009). O que atende, portanto, a um questionamento bastante presente no

¹³ CUNHA, Milton. Depoimento concedido ao Museu do Samba. Rio de Janeiro, 2 jun. 2020.

¹⁴ O IPHAN, por meio de seu Departamento do Patrimônio Imaterial, associado à Secretaria de Programas e Projetos do Ministério da Cultura, então responsável pelo Programa Cultura Viva, promoveu a implantação de Pontos e Pontões de Cultura em diferentes localidades do País, com o intuito de ampliar a construção de políticas públicas de salvaguarda de bens registrados, decidindo estabelecer parcerias principalmente com instituições proponentes de reconhecimento. Em 2009, o Centro Cultural Cartola passou a “Pontão de Cultura”, ficando responsável por executar ações de salvaguarda para os bens titulados (samba de terreiro, samba de partido alto e samba de enredo). Criado em 2004, o Programa Cultura Viva (hoje, Política Nacional de Cultura Viva) conta, desde 2015, com plataforma nacional para certificação dos Pontos de Cultura. Disponível em: <http://culturaviva.gov.br/>.

dossiê de candidatura: a busca pelo registro e promoção de narrativas quanto à memória e história do samba do ponto de vista dos detentores. E garante às gerações futuras elementos que possibilitem conhecer a história do samba sob a ótica de quem constrói e pratica no dia a dia e historicamente essa forma de expressão – memórias excluídas até então de nossa historiografia oficial.

O processo de constituição do acervo do samba, nessa perspectiva, nos permite contar hoje com mais de 45 mil documentos em diversas tipologias, disponibilizados à consulta pública no Centro de Documentação e Pesquisa do Museu do Samba. As coleções sob custódia do museu integram outras ações de difusão, tais como exposições, capacitações e trabalho do programa educativo. Parte integrante do setor de pesquisa, vale ressaltar o projeto Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, uma ação continuada de história oral que se iniciou durante a solicitação do título de patrimônio cultural e passou a ser programa do museu em 2009. Trata-se da criação de fontes primárias do samba por meio de registro de histórias de vida com depoimentos de referentes sambistas em suas variadas formas de atuação.

Os acervos gerados no programa suscitam novos estudos sobre a manifestação cultural, desencadeando novos olhares e perspectivas críticas a historiografias oficiais. A atuação do Museu do Samba visa àquilo que o sociólogo Stuart

Hall (2013) define como estratégias culturais capazes de deslocar as disposições do poder, de questionar a ideia de uma identidade nacional monolítica e fomentar o debate sobre heterogeneidade cultural. É a concepção da existência de lacunas na escrita da História, decorrentes da ideia de uma “memória nacional” que foi construída privilegiando narrativas do ponto de vista dos dominantes.

Pode-se constatar ainda que o período pós-titulação potencializou iniciativas de pesquisa e documentação por parte de sambistas dentro de suas próprias escolas de samba, tendo o Museu do Samba como espaço de aprendizado, incentivo e referência. Entre atividades estruturantes ou isoladas, vemos detentores reproduzindo e ressignificando ações de salvaguarda desenvolvidas pelo museu, mas nos seus respectivos territórios. Para o carnavalesco, enredista e professor Milton Cunha, esse cenário é uma importante maneira de socializar saberes e estimular práticas no cotidiano das escolas:

O Museu inspira os departamentos culturais das Escolas de Samba a realizarem processos de pesquisas audiovisuais das suas comunidades fomentando as agremiações a produzirem suas próprias exposições. O Museu atua como guardião da memória e identidade desse importante ritmo ancestral, contribuindo com ações que fornecem pesquisa-material através de fotos antigas, gravações e outras atividades que são desenvolvidas por sambistas que socializam a linha de ancestralidade no processo do conhecimento (CUNHA, 2020).

Não é comum ter ações de documentação da memória das escolas de samba pelas próprias agremiações. Iniciativas pontuais por parte de departamentos culturais destas instituições ficam, geralmente, suscetíveis à vontade política de gestões que, em sua maioria, se dedicam quase exclusivamente ao carnaval em seu aspecto mercadológico, com graves prejuízos a fundamentos e razão de ser da escola de samba como lugar de identidade, sociabilidade, pertencimento. Afinal, como nos lembra o historiador Luiz Antonio Simas, “as escolas de samba não existiam para desfilarem, elas desfilavam porque existiam” (SIMAS, in: FELLET, 2018). Há, hoje, uma tendência à inversão dessa lógica. E a negligência da maior parte dos dirigentes quanto a fortalecer e constituir acervos da agremiação e preservar a memória e a história da escola ratifica a ideia de instituições voltadas unicamente à construção do espetáculo no carnaval.

Vinicius Natal, sambista, historiador e antropólogo, que integrou a equipe técnica do Museu do Samba de 2011 a 2016 e, mais tarde, passa a compor seu quadro de conselheiros, foi também diretor cultural da escola de samba Unidos de Vila Isabel (2014-2019) e sublinha que “a prática de preservação da memória escrita e documental pelas escolas de samba não ocorre de forma oficial, e não há nenhuma política sistematizada de resgate ou armazenamen-

to do tempo presente pelas agremiações” (NATAL, 2012, p. 183). Ao assumir o Departamento Cultural da Vila, em 2014, Natal e sua equipe atuaram exaustivamente ao encontro dessa perspectiva. Em 2016, Vinicius avaliava os avanços de sua gestão, e trechos de seu depoimento nos dão elementos para pensar processos de salvaguarda e desafios enfrentados:

O Departamento Cultural da Vila nasceu logo quando a presidente Beta [Elizabeth Aquino] entrou na escola. Eu já fazia o trabalho no Centro Cultural Cartola e, então, ela me chamou para fazer um departamento cultural. Ela disse: ‘vem cá que vou te mostrar o que você vai fazer’ e abriu a porta de uma sala com amontoado de papéis no chão molhado, muita coisa para fazer. Decidimos formar um grupo de amigos – sem essas pessoas o trabalho não aconteceria. Conseguimos digitalizar boa parte do acervo, por exemplo, em nossas casas. É um trabalho árduo. A gente luta diariamente para que ele aconteça. Se a gente não fizer, acho que ninguém fará. E não por culpa exclusivamente da escola, não dá para dizer “A Vila Isabel não dá apoio”, na verdade, as escolas de samba, de modo geral, não enxergam sua própria história como algo importante¹⁵.

Além de pesquisa e registro, foram realizadas pelo Vila Cultural estratégias de promoção e difusão das memórias e acervos da escola através de exposições, criação de um acervo de

¹⁵ Trecho transcrito de palestra de Vinicius Natal no evento II Encontro de Departamentos Culturais, de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vWtv=-xdF1Dw&t=1958s>. Acesso em: 16 maio 2020.

história oral feito pelo departamento, em que registram depoimentos de histórias de vida dos sambistas da escola¹⁶. As pesquisas realizadas para o projeto de depoimentos deram origem ao documentário *Kizomba – 30 anos de um grito negro na Sapucaí*¹⁷, lançado em 2018, como parte da agenda comemorativa dos 30 anos do campeonato da Vila de 1988.

Nathalia Sarro, cineasta de *Kizomba*, é sucessora de Natal na direção do Departamento Cultural da Vila. Ela, que já integrava o departamento, também teve formação profissional no Centro de Referência do Samba Carioca do CCC, como estagiária de História:

O Museu do Samba, então Centro Cultural Cartola, foi meu primeiro estágio e lá nos idos de 2013 transformou minha trajetória. O Museu teve impacto imenso na minha carreira acadêmica, e posteriormente na minha carreira no audiovisual, com influência do projeto de depoimentos. Projeto esse que inspirou a captação de depoimentos pelo Departamento Cultural da Unidos de Vila Isabel, onde hoje em dia sou diretora (SARRO, 2020)¹⁸.

Os impactos da patrimonialização em departamentos culturais de escolas de samba também são percebidos por

Ygor Lioi, sambista e professor de História, que atuou durante três anos na equipe do museu, esteve no Departamento Cultural da Portela por seis anos e hoje faz parte do Departamento de Cidadania, sendo coordenador do pré-vestibular social da escola. Para Lioi, que classifica o museu como a verdadeira casa do samba, a instituição é ainda

vital para aquilo que entendemos o ser "carioca", para valorização da cultura das escolas de samba e sobretudo para valorização da cultura ancestral (...). Posso dizer que as sementes plantadas pelo Museu germinaram em diversas agremiações. Os Cinedebates, o Chá do Samba, as exposições, o projeto de depoimentos, tudo isso feito com pioneirismo pelo Museu do Samba, acabou reverberando na Portela, Vila Isabel, Mocidade, Salgueiro, entre outros (...). [São ações] desenvolvidas desde a fundação do Museu e contempladas no Dossiê das Matrizes do Samba formulado pela instituição (LIOI, 2020)¹⁹.

A salvaguarda do samba como patrimônio é parte integrante das iniciativas da Portela, com atividades e projetos voltados nessa perspectiva, fazendo a escola pulsar junto à comunidade – com ações de sambistas e para os sambistas – o ano inteiro. Lioi aponta outros exemplos:

O projeto Memória de Portelenses é um projeto de resgate da memória da Portela, assim como o Cine Samba

¹⁶ Os depoimentos estão disponibilizados no canal do youtube do Departamento Cultural. Para conferir: <https://www.youtube.com/c/VilaCultural/videos>. Acesso em: 07 jul. 2020.

¹⁷ Teaser do documentário disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q8tw1CX4r14>. Acesso em: 20 maio 2020.

¹⁸ SARRO, Nathalia. Depoimento concedido ao Museu do Samba. Rio de Janeiro, 8 jun. 2020.

¹⁹ LIOI, Ygor. Depoimento concedido ao Museu do Samba. Rio de Janeiro, 7 jun. 2020.

Candeia, projeto de exibição de filmes ou desfiles com debates sobre os temas; tem ainda o Portela de Asas Abertas, uma roda de samba acústica que remonta às antigas reuniões dos terreiros feitas pelos sambistas e o Festival de Samba de Quadra, uma parceria entre o Departamento Cultural e ala de compositores para fomentar o samba de terreiro (LIOI, 2020).

Portela e Vila são parte das seis escolas apontadas no dossiê como agremiações vinculadas a comunidades tradicionais do samba, especialmente pela localização geográfica nos redutos de tradição do samba – respectivamente, Madureira e Vila Isabel.

Educação Patrimonial na salvaguarda do samba: (re) conhecendo identidades e territórios

Diferentes públicos participam das ações educativas do Museu do Samba. Vale ressaltar também a atuação da instituição em seu território: o Morro da Mangueira e entorno, lugar de alta vulnerabilidade social e um berço do samba. Pesquisas como as desenvolvidas por Echeverri e Andrade (2016) mostram que a criança ou jovem habitante da favela da Mangueira, geralmente negro e “morador do morro”, percebe-se à margem da cidade e cria um espaço simbólico de isolamento que o impede de enxergar oportunidades além do espaço habitado. Partindo

da premissa de abrir novos horizontes para esses jovens e crianças, o Museu do Samba desenvolve, em parceria com escolas, creches e demais instituições do entorno, processos educativos voltados ao entendimento do que significa o samba como patrimônio, trabalhando conceitos para empoderamento, autoestima, valorização da cultura de matriz africana e preservação do bem, de modo a visibilizar sua importância como herança coletiva e traço identitário de pertencimento.

Um dos grandes desafios nas mediações do educativo junto aos públicos escolares do território é a história do samba ser uma história não contada. Ainda que vivam em um lugar de memória do samba, uma questão inicial²⁰ insiste em permanecer nas atividades junto a alunas e alunos da morro da Mangueira: “Mas samba tem história?”. As ações do Museu do Samba permitem não somente que descubram que o samba tem história, mas que eles são protagonistas dela.

O núcleo educativo dialoga e potencializa políticas públicas, contribuindo para implementação da Lei 10.639/03, que torna obrigatório o ensino da His-

²⁰ A questão remete à realidade dos livros didáticos no Brasil, em que se silencia a história de sobrevivência e resistência do negro no Brasil. Este é um processo resultante de uma sociedade constituída no racismo estrutural e na supremacia de valores e símbolos eurocêtricos.

tória e Cultura Afro-brasileira²¹. A construção participativa do conhecimento é premissa nas atividades educacionais da instituição. Enquanto centro de referência de salvaguarda do samba, o museu vem se consolidando como um laboratório de pesquisa e práticas em educação patrimonial. A partir de processos de escuta e pesquisa continuada, as metodologias são aprimoradas mediante estudos de públicos na linha de museus socialmente responsáveis. A intervenção educativa baseia-se na perspectiva da mediação, que se fundamenta na metodologia da educação experiencial²² aplicada ao samba como patrimônio cultural imaterial. Esse processo de mediação tem três características: i) está baseado no diálogo ou troca aberta de conhecimento; ii) constrói-se a partir da escuta do outro; e iii) evoca o conceito de aventura como ferramenta que favorece a aproximação do samba como expressão desconhecida ou parcialmente conhecida (MUSEU DO SAMBA, 2019.)

²¹ Além de ser eixo conceitual que norteia as ações do museu, atuamos também diretamente na formação continuada de professores, através de aulas e palestras ministradas por especialistas e materiais pedagógicos sobre samba e africanidade, incluindo rodas de conversa para intercâmbio entre professores sobre suas experiências com práticas e métodos de ensino da História e da Cultura Afro-brasileira e Africana no cotidiano escolar.

²² A educação experiencial surge das ideias pioneiras da *outdoor adventure* ou aventura a céu aberto, desenvolvidas pelo educador alemão Kurt Hahn (1886-1974), que hoje são difundidas pelos princípios filosóficos dos colégios *Outward Bound* e *Expeditionary Learning* nos Estados Unidos e no Reino Unido. Em suma, podemos dizer que a educação experiencial se sintetiza no conceito do “aprender fazendo” (MUSEU DO SAMBA, 2019.)

Renata Penajoia, professora de História e Ensino Religioso de Matriz Africana pela Rede Municipal de Educação do Rio de Janeiro e Coordenadora Pedagógica, de 2016 a 2019, da E. M. Uruguai, uma das escolas parceiras do museu, sublinha:

É necessário destacar a importância e o protagonismo do Museu do Samba quando falamos de Educação Patrimonial, Cultura e Identidade. O trabalho de parceria com as escolas da região, além de colaborar para a preservação da memória do samba, reforça a imagem positiva de um bem cultural, um patrimônio, que é pilar da identidade local. Essa marca positiva fortalece a autoestima dos alunos, que se sentem valorizados ao perceberem a importância de ter no seu território, nas franjas do Morro da Mangueira, um museu que dialoga com eles próprios e seus pares, com os cariocas, com a população brasileira e mundial (PENAJÓIA, 2020)²³.

Parte estratégica do programa é a articulação entre os detentores nas linhas educacionais do museu, fortalecendo especialmente os indivíduos responsáveis pela manutenção dessas tradições. Seja nas oficinas de ritmo e dança do samba ministradas ao público geral ou em projetos específicos para escolas e para a própria comunidade do samba, é o sambista que constrói as narrativas e tem participação efetiva na concepção e desenvolvi-

²³ PENAJÓIA, Renata. Depoimento concedido ao Museu do Samba. Rio de Janeiro, 8 jun. 2020.

mento das ações. Os encontros entre diferentes gerações da comunidade do samba têm lugar nas ações griôs²⁴ do núcleo de educação patrimonial da instituição.

A transmissão do samba se dá pela oralidade e pela vivência. As crianças das comunidades costumavam acompanhar seus pais, irmãos e vizinhos às quadras das escolas e às rodas de samba. Lá brincavam com as peças da bateria, tocando a seu modo, sambando ao lado de seus avós, mães e tias, copiando seus passos, numa total integração da criança no universo do samba. A observação da constante transmissão de conhecimento em que o sambista ensina a seu filho o que aprendeu de seu pai é exatamente um dos mais importantes traços da permanência do samba como valor cultural dotado de grande importância nesses grupos sociais. Um processo natural de transmissão entre gerações do samba que se encontra hoje enfraquecido pela perda de espaço de sambistas tradicionais nas agremiações.

Além das ações griôs com jovens sambistas, o museu desenvolve atividades que estimulam a participação direta de mestras e mestres do sam-

ba em práticas educacionais do currículo e do cotidiano escolar. Fazer conhecer a história do samba e, por consequência, as condições de sobrevivência e resistência do povo negro, através de processos dialógicos e participativos, é entendido por nós como possibilidade de provocar um despertar nos sujeitos pertencentes à comunidade e ao território do samba. É uma forma de reforçar a importância do seu lugar de pertença. Refletir sobre identidade afro-brasileira e relações étnico-raciais, numa perspectiva cultural e histórica, permite que reconheçam e deem relevância à sua identidade cultural no espaço social. Mesmo que longo, o caminho é fazer com que percebam seus direitos sociais e os negociem melhor junto à sociedade e às diferentes esferas de poder, incluindo governo, mercado e as próprias escolas de samba. Não basta garantir as práticas culturais, é preciso também beneficiar-se dos bens simbólicos e materiais advindos desse patrimônio. Os benefícios de um dos maiores produtos resultantes dessa expressão cultural, que é o carnaval, não favorecem economicamente às suas bases de sustentação, aqui entendidos como segmentos tais como os corpos responsáveis pela dança, pelo ritmo e pelo canto.

²⁴ As ações em que mestras e mestres do samba reconhecidos pela comunidade contam histórias e transmitem saberes pela tradição oral às novas gerações.

Fortalecimento do sujeito sambista, advocacy pelo samba frente aos desafios contemporâneos e o protagonismo dos sambistas na produção de conhecimentos relativos ao bem patrimonializado

Foi lá, no Museu do Samba, que entendi que o samba deveria e poderia estar na academia através das minhas vivências também, não como um objeto distante.

Nathalia Sarro, 2020²⁵

Este relato de Nathalia Sarro aponta para a importância das produções acadêmicas sobre o samba, em que o sambista não se resume a objeto de estudo por terceiros, mas sim autor dessa narrativa, sendo ele mesmo responsável por construir conhecimento sobre suas práticas, dentro (e fora) da universidade. W Luna, fundador da Rede Carioca de Rodas de Samba, integrante da roda de samba Pede Teresa e cientista social, considera que um aspecto decisivo do dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro “é o fortalecimento do sambista como protagonista da construção epistemológica do samba” no que ele denomina “processo de produção científica de novos intelectuais do samba” (LUNA, 2020). Excede o escopo deste artigo um debate profundo sobre as dispu-

tas de narrativas e afirmação identitária no âmbito científico-acadêmico, que tem fatores importantes como o estabelecimento de políticas afirmativas e reivindicação de sujeitos sociais por conhecimentos historicamente renegados na universidade. No entanto, cumpre ressaltar, a partir dos posicionamentos tanto de Sarro como de Luna, aquilo que Natal (2020) aponta como a necessidade da voz do sambista ocupar o espaço acadêmico, inclusive para questionar modelos canônicos e romper monopólios de conhecimento para libertação de mentes e corpos. E o Museu do Samba, como centro de referência, tem papel tático nesse processo:

Entrei no Museu do Samba para ter minha primeira experiência profissional aos 21 anos, em fevereiro de 2011. Fiz o processo seletivo em busca de trabalhar com algo que sempre fui apaixonado, ritmo que aprendi a gostar desde pequeno, amor oriundo das madrugadas que ficava em claro com meu pai para assistir ao desfile da nossa Portela: o samba. Naquela época cursava história na Universidade Federal Fluminense e ainda parecia existir uma grande distância naquilo que era considerado “erudito” e “popular”. Alguns professores já faziam o movimento de aproximação e abordagem de temas de relevância social com menções às matrizes africanas. Mas o profundo aprendizado de samba veio no Centro Cultural Cartola, atual Museu do Samba. Lá tive a real noção que poderia estudar as matrizes africanas, e não somente a Revolução Francesa (LIOI, 2020).

²⁵ LUNA, W. Depoimento concedido ao Museu do Samba. Rio de Janeiro, 11 jun. 2020.

A participação de sambistas na equipe técnica e na coordenação do museu, como ações idealizadas no âmbito do Plano de Salvaguarda do Samba²⁶, possibilita que profissionais do samba atuem em suas diferentes áreas do conhecimento, mas voltados para o seu segmento. Além de ser lugar de atuação profissional, o museu cria cursos de capacitação de agentes culturais para instrumentalizar sambistas a desenvolver seus projetos. São aulas teóricas e práticas com especialistas nas áreas de economia, patrimônio, memória, gestão pública e privada, comunicação, empreendedorismo, produção cultural, entre outros, indo ao encontro de uma das recomendações de salvaguarda do samba: a necessidade de capacitação de recursos humanos dentro da comunidade de sambistas. Além de fazer conhecer o aspecto simbólico da patrimonialização, uma das estratégias desses cursos é fomentar reflexões sobre impactos econômicos que o título pode oportunizar aos detentores dos conhecimentos relativos ao bem.

A opinião de Luna (2020) compactua com essa linha estratégica do museu e considera o dossiê das matrizes do samba “um facilitador na busca por investimento do poder público e privado”. Luna é um dos fundadores da Rede Carioca de Rodas de Samba (RS), iniciativa

que surgiu, em 2014, ação decorrente da patrimonialização do samba carioca. A Rede pauta-se no discurso do patrimônio aliado ao fortalecimento das rodas de samba como vetor de desenvolvimento econômico e territorial:

Somos um movimento de sambistas cariocas em prol da valorização do samba de rua. Nossa missão é desenvolver o potencial cultural, turístico e econômico das rodas de samba da cidade do Rio de Janeiro (...). Viemos para valorizar a identidade e a autoestima local e promover a roda de samba como um produto cultural nacional. Tem roda de samba todo dia, movimentando mais de nove milhões de reais. Somos um movimento em crescimento, **feito e administrado por quem vive o samba** (REDE, 2017. Grifo nosso.)²⁷.

Foi assim que a Rede se apresentou no documentário sobre a história do grupo exibido em 2017 no seminário Rodas de Samba – Cidade, Patrimônio e Desenvolvimento, quando reuniu gestores públicos, profissionais de diferentes setores e sambistas de vários cantos da cidade, incluindo participação de sambistas do Museu do Samba como palestrantes²⁸. Dentre os objetivos da rede, é válido evidenciar que visam: inserir as rodas nas políticas culturais da cidade, considerando

²⁶ Ver “Propostas levantadas durante o evento para o plano de salvaguarda do samba carioca”. Samba em Revista, ano 1, n. 2, ago. 2009, p. 44-45.

²⁷ Trecho transcrito do documentário *Rede Carioca de Rodas de Samba* (2017), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XHX-Vc8Lg6U>. Acesso em: 29 jun. 2020.

²⁸ Sobre o seminário de 2017, ver matéria “Como preservar as raízes do samba e o fortalecimento da cultura brasileira”, disponível em: <https://www.srzd.com/carnaval/como-preservar-as-raizes-samba/>. Acesso em: 21 maio 2020.

a importância do samba como patrimônio do país; construir estratégias de sustentabilidade econômica para as rodas; atuar na preservação e valorização dos bens imateriais do samba carioca reconhecidos como patrimônio do Brasil (GRAND JR., 2017, p. 150-151). A condição primeira para uma roda integrar a rede é seguir as recomendações do Dossiê Matrizes do Samba no Rio de Janeiro²⁹. Isso porque, como ressalta Luna (2020), o dossiê que encaminhou a titulação desses bens “é de extrema importância para a Rede Carioca de Rodas de Samba, porque é ele que fundamenta o papel da instituição como um instrumento de salvaguarda do samba carioca”.

O dossiê dá diretrizes, realiza diagnóstico da situação do bem e dos detentores, traça caminhos estratégicos, legitima ações, visibiliza direitos e compartilha responsabilidades. Afinal, o samba é Patrimônio do Brasil. É nossa obrigação e do Estado cuidar de sua preservação a partir do fortalecimento de suas bases sociais, da valorização dos sambistas, do seu reconhecimento, do apoio à sua produção.

²⁹ Esta informação consta na tese de doutorado em geografia de João Grand Junior (2017), um dos atuantes da RS. Destacamos esse trabalho sobretudo pela relevância das leituras estatísticas sobre as culturas do samba e do carnaval na cidade. O objetivo da tese de João Grand Junior é, em geral, problematizar a participação do poder público nos processos de potencialização da cultura como vetor de desenvolvimento para o Rio de Janeiro, bem como sua atuação nas dinâmicas de coordenação produtiva da cidade. A RS é o estudo de caso para refletir sobre essas questões.

Essa legitimação nos possibilitou fazer advocacy, por exemplo: pautando o município com os Decretos Rio 41.036, de 1 de dezembro de 2015, e 43.423, de 17 de julho de 2017, também servir de base para a lei Gamarra, para sugerir a resolução que criou o calendário fixo das rodas de samba (LUNA, 2020).

Os decretos mencionados por W Luna possibilitaram conquistas como o Programa de Desenvolvimento Cultural da Rede Carioca de Rodas de Samba em 2015 e, mais à frente, em 2017, foi possível desburocratizar a realização das rodas de samba, constantes do referido programa, dispensando a necessidade de obtenção do Alvará de Autorização Transitória. Luna acrescenta os efeitos da patrimonialização na criação de agendas integradas para promoção dos bens titulados:

Uma série de outras ações tiveram base nesta salvaguarda: o Circuito RS de Rodas de Samba que movimentou mais de 500 mil pessoas na cidade gerando emprego e renda, o seminário Cidade, Patrimônio e Desenvolvimento, já na sua terceira edição, e parcerias institucionais com universidades. Estamos neste momento desenvolvendo um filme de animação que conta a história da Velha Guarda da Portela patrocinado pelo BNDES [Banco Nacional do Desenvolvimento], não sei se seria possível ações dessa envergadura sem o Dossiê (LUNA, 2020).

Com a política de patrimônio cultural imaterial, pode-se constatar oportunidades de editais públicos e

privados voltados exclusivamente para patrimônios intangíveis – ou que estabelecem eixos direcionados às ações de salvaguarda dos bens imateriais, através de prêmios, fomentos diretos e indiretos, o que possibilita desenvolvimento e aporte financeiro para trabalhos nesse segmento. Para a sambista Analimar Ventapane, vice-presidente da escola de samba mirim Herdeiros da Vila e vocalista, o reconhecimento do samba carioca como patrimônio ressignifica projetos que buscam incentivos e apoios, sobretudo na esfera pública. Em seu depoimento prestado ao programa de história oral do Museu do Samba em 2014, Analimar avaliou o momento pós-registro:

Em termos de governo foi um diferencial (...). Acho que o mais importante foi isso, esse posicionamento. Agora, todas as escolas de samba, toda a cultura de roda de samba na rua, não só dentro das escolas de samba, mas um cara que faz um pagode aqui, e que... O Renascença³⁰, né? O Renascença tem uma escola de samba, ele é uma resistência cultural. Eles podem botar os projetos dele agora, porque o samba é patrimônio cultural (VENTAPANE, 2014)³¹.

Desde o primeiro momento, a ocupação do museu não consistia so-

mente em preservar acervos voltados para a valorização da cultura e história do samba e dos sambistas, mas também advogar por essas causas e por seus detentores frente aos desafios contemporâneos nas suas variadas formas de expressão e atuação. Parte das ações de *advocacy* da instituição consiste em fomentar que sambistas atuem diretamente na construção de políticas públicas para estabelecer legados e pautar reivindicações do segmento. Integrar cadeiras nos conselhos (municipal, estadual e nacional) de cultura e políticas culturais como representantes da sociedade civil organizada é uma das formas de alcançar esta participação direta³². Nos últimos cinco anos, cinco candidaturas foram eleitas a partir da mobilização do centro de referência junto aos sambistas. Destas, cumpre destacar nossa representação no segmento patrimônio cultural na gestão atual do Conselho Municipal de Política Cultural do Rio de Janeiro (2018-2020), já que a este grupo foi conferida a missão de colaborar na elaboração do Plano Municipal de Cultura, parte integrante

³⁰ O Renascença Clube é uma organização que, desde os anos 1950, atua de modo a fortalecer identidade e matrizes culturais afro-brasileiras.

³¹ VENTAPANE, Analimar. Depoimento concedido ao projeto Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, no Museu do Samba. Rio de Janeiro, 21 jul. 2014.

³² As candidaturas eleitas do samba em conselhos de cultura nos últimos cinco anos foram: Nilcemar Nogueira, Conselho Municipal de Cultura (Patrimônio Cultural, foi vice-presidente do Conselho) e Conselho Nacional de Política Cultural (Patrimônio Imaterial); Selma Candeia, Conselho Municipal de Cultura (Movimento Social de Identidade – etnias indígenas e afro-brasileiras); Geisa Ketti, Conselho de Política Cultural do Estado do Rio de Janeiro (Cultura Popular, foi vice-presidente do Conselho) e Desirree Reis, Conselho Municipal de Política Cultural (Patrimônio Cultural).

do Sistema de Cultura da cidade³³. A cidade do Rio de Janeiro não contava até então com o Sistema e vale ressaltar que foi na gestão de Nilcemar Nogueira (2017-2019) como Secretária Municipal de Cultura que houve um avanço nesse processo, especialmente pela vontade política para realização da III Conferência Municipal de Cultura, que possibilitou a eleição de um conselho representativo marcado pela democratização territorial, étnico-racial e de gênero, criando uma política pública de Estado, visando investimento na cultura, em sua diversidade.

Mais conscientes de seus direitos, valores, protagonismo, e certos do impacto que a economia criativa do samba gera durante todo o ano, vemos um movimento no samba ocupar – de forma um pouco mais articulada – espaços de decisão e poder, enfrentando paradoxos que teimavam em não ser desconstruídos: Principal ativo cultural do Rio de Janeiro, marginalizado das políticas culturais da cidade? Símbolo maior da identidade de um povo, mas silenciado em sua história? Novos rumos, novos tempos. Há considerá-

vel número de sambistas hoje prontos para quebrar o status quo e fazer jus à resistência secular de nossos bambas. Apesar de todos os esforços e de todos os avanços promovidos pelo Museu do Samba, a instituição está em constante ameaça de fechamento por falta de apoio governamental (especialmente, no poder executivo municipal e estadual) e a descontinuidade administrativa das gestões públicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os efeitos das ações do Centro de Referência do Museu do Samba nessas comunidades de samba marcam novos (e relevantes) horizontes no processo de patrimonialização. Na elaboração do Dossiê para o Registro pelo IPHAN foram recomendadas medidas de salvaguarda, que passavam por uma ampla pesquisa e documentação dos bens registrados e pela constituição de um centro de referência; a formação de pesquisadores dentro das diversas comunidades de sambistas para que pudessem se tornar os agentes da salvaguarda do patrimônio do qual são detentores; e ainda a realização de encontros entre os mais velhos e as novas gerações de sambistas, visando à transmissão dos bens titulados. Podemos considerar essa liderança do Museu do Samba exitosa, exercendo um papel importante de catalisador, como um espaço que sensibiliza para a reflexão

³³ Lei Municipal nº 6.708/2020, dispõe sobre o Sistema Municipal de Cultura do Município do Rio de Janeiro e dá outras providências. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/rj/r/rio-de-janeiro/lei-ordinaria/2020/670/6708/lei-ordinaria-n-6708-2020-dispoe-sobre-o-sistema-municipal-de-cultura-do-municipio-do-rio-de-janeiro-e-da-outras-providencias> Acesso em: 12. jun. 2020. Vale ressaltar que o Sistema Municipal de Cultura da cidade do Rio de Janeiro resulta de debates e deliberações entre sociedade civil e ente público desde 2009, sendo a lei sancionada somente em 2020.

da importância do patrimônio imaterial como um modo de viver de seus detentores frente às ameaças a que estão expostas essas expressões culturais.

Ao apresentar a responsabilidade social do Museu do Samba e o impacto das políticas de patrimônio, ficou evidenciado que, para além do reconhecimento oficial do bem cultural por parte do governo, é necessária a reafirmação do sujeito sambista pelo ganho simbólico com o título de patrimônio imaterial e seus desdobramentos no sentido de assegurar direitos, desenvolvimento, protagonismo e inclusão social. O trabalho do museu é importante não só por preservar a memória das tradições do samba, mas também por problematizar a condição do sambista tradicional, diante da sua recente posição como representante de um patrimônio nacional e, ao mesmo tempo, cercado por relações de poder que envolvem diversas instituições, incluindo governo e escolas de samba O

reconhecimento real de um bem cultural só será concretizado pela tomada de poder dentro dos espaços criados pelos detentores.

Cumprir ressaltar a importância de instituições como a Unesco e o IPHAN por instrumentalizar os agentes culturais para exercer liderança e se tornarem os reais condutores da patrimonialização dos bens, um movimento que favoreceu a implementação do plano de salvaguarda em execução em diversos territórios, além da sistematização de todo o processo de construção de cidadania dos detentores. No entanto, as políticas de preservação de bens imateriais só poderão ter maiores avanços quando houver integração das outras esferas de governo e ainda o real reconhecimento dos impactos sociais, políticos e culturais dessa política, com investimentos contínuos de recursos públicos e privados por uma política de Estado e não de governos, fator que impede sua consolidação.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina. Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil. In: TARDY, C.; DODEBEI, Vera (Orgs.). *Memória e novos patrimônios*. Marseille: OpenEdition Press, 2015. v. 1, p. 67-93.
- BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 1988.
- BRASIL. *Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000*. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm. Acesso em: 16 maio 2020.
- ECHEVERRI, Georgie; ANDRADE, Regina. Aventureiros: proposta alternativa de educação para a cidadania com crianças de uma favela carioca. *Comunicación*, n. 35, p. 45-65, 2016.
- FELLET, João. *Do chicote ao camarote: como carnaval foi de festa reprimida a megaspectáculo*. BBC Brasil, 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43006277>. Acesso em: 10 jul. 2020.
- GIL, Gilberto. *Discurso na cerimônia de celebração dos 70 anos do IPHAN e de registro do Samba Carioca como Patrimônio Cultural Brasileiro, 2007*. Disponível em: <http://cultura.gov.br/324522-revision-v1>. Acesso em: 28 maio 2020.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos; SAMPAIO, Roberta; BITAR, Nina Pinheiro. *A alma das coisas: patrimônios, materialidade e ressonância*. Rio de Janeiro: Mauad X; Faperj, 2013.
- GRAND JUNIOR, João. *Cultura, criatividade e desenvolvimento territorial na cidade do Rio de Janeiro: O caso da Rede Carioca de Rodas de Samba*. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *O registro do patrimônio imaterial*. Dossiê das atividades da Comissão e do Grupo de trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: IPHAN/MinC, 2000.
- IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Patrimônio cultural imaterial: para saber mais*. Brasília: IPHAN/MinC, 2003.
- IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *O registro do patrimônio imaterial*. Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: MinC/IPHAN/Funarte, 2006.
- IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Programa Nacional do Patrimônio Imaterial*. Brasília: IPHAN/MinC, 2008.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; CENTRO CULTURAL CARTOLA. *Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro*. Brasília: IPHAN, 2006.

MUSEU DO SAMBA. Apostila de mediadores do Museu do Samba. Rio de Janeiro, 2019.

NATAL, Vinícius. *Samba e cultura: práticas de resistência do Departamento Cultural da Imperatriz Leopoldinense (1967-1973)*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 181-197, maio 2012.

NOGUEIRA, Nilcemar, ANDRADE, Regina; ECHEVERRI, Georgie. Ancestralidade africana da cultura e da identidade do samba. *Revista Subjetividades*, n. 16, p. 166-180, 2016.

NOGUEIRA, Nilcemar. *O Centro Cultural Cartola e o processo de patrimonialização do samba carioca*. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2015.

NOGUEIRA, Nilcemar; SANTOS, Desirree. *(Re)conhecendo patrimônios: o papel social do Museu do Samba*. e-Cadernos CES, n. 30, p. 56-75, 2018.

PICHON-RIVIÈRE, Enrique. *O processo grupal*. Trad. por Marco Aurélio Fernandez Velloso; rev. por Mónica S. M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

SANTOS, Desirree; ECHEVERRI, Georgie. Cultura afro-brasileira e formação de competências: o desafio da educação patrimonial. *Samba em Revista*, n. 9, p. 45-49, 2020.

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. *Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial*. Paris, 17 de outubro de 2003.

VALENÇA, Rachel. Pontão de Memória do Samba Carioca. *Samba em Revista*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Cartola, ano 1, n. 2, 2009.



Seu Malaquias: um gigante do carnaval pernambucano e a salvaguarda de Bens Registrados

*Aramis Macêdo Leite Júnior*¹

*Cláudio de Oliveira Brandão*²

¹ Aramis Macêdo Leite Júnior é historiador, brincante e amante do Frevo Pernambucano. Coordenador de pesquisa histórica do Clube de Boneco Seu Malaquias. Contato: aramis-macedoleite@gmail.com

² Cláudio Brandão de Oliveira é presidente do Clube Carnavalesco Mixto Seu Malaquias e membro do Comitê Gestor da Salvaguarda do Frevo, sendo um de seus criadores. Participou de ações de transmissão de saberes, promoção e difusão do Frevo nos estados do Rio de Janeiro, Tocantins, Minas Gerais e no Distrito Federal. Contato: seumalaquias@bol.com.br

Resumo

O foco principal do presente artigo é a apresentação de algumas ações de salvaguarda para o Frevo Pernambucano, possibilitadas pelo registro e pelo Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), demonstradas por meio da trajetória do Clube Carnavalesco Mixto Seu Malaquias. A Constituição Federal (1988), além de garantir a visibilidade e proteção de bens culturais materiais, também privilegiou o patrimônio cultural imaterial. Mas foi com a publicação do Decreto Federal 3.551, de 4 de agosto 2000, que estabeleceu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e a consequente implantação do PNPI, que foram efetivamente estabelecidas diretrizes para as ações voltadas à identificação, registro e salvaguarda desses bens, que puderam ter seu mérito cultural reconhecido e documentado.

Palavras-chave: Frevo. Salvaguarda. Patrimônio Imaterial. Patrimônio Vivo de Pernambuco.

Abstract: The main focus of this article is the presentation of some safeguard actions for Frevo Pernambucano, made possible by registro and National Program of Intangible Heritage (PNPI), demonstrated through the trajectory of Clube Carnavalesco Mixto Seu Malaquias. The Brazilian Federal Constitution (1988), in addition to guaranteeing the visibility and protection of material cultural assets, also privileged intangible cultural heritage. But it was with the publication of Federal Decree 3,551, of August 4, 2000, that established the Registry of Cultural Property of Intangible Nature and the consequent implantation of the PNPI, that guidelines were effectively established for actions aimed at identification, registration and safeguarding of these assets, which could have their cultural merit recognized and documented.

Keywords: Frevo. Safeguard. Intangible Heritage. Living Heritage of Pernambuco.

Resumen: El foco principal de este artículo es la presentación de algunas acciones de salvaguardia para el Frevo Pernambucano, posibilitadas por el registro y por el Programa Nacional de Patrimonio Inmaterial (PNPI), demostradas a través de la trayectoria del Clube Carnavalesco Mixto Seu Malaquias. La Constitución Federal Brasileña (1988), además de garantizar la visibilidad y protección de los bienes culturales materiales, también privilegia el patrimonio cultural inmaterial. Sin embargo, fue con la publicación del Decreto Federal 3.551, de 4 de agosto de 2000, que estableció el Registro de Bienes Culturales de Naturaleza Inmaterial y la consecuente implementación del PNPI, que efectivamente se establecieron lineamientos para las acciones orientadas a la identificación, registro y resguardo de estos bienes, que podrían tener su mérito cultural reconocido y documentado.

Palabras-clave: Frevo. Salvaguardia. Patrimonio inmaterial. Patrimonio Vivo de Pernambuco.

Introdução

A Constituição Federal de 1988, além de garantir a visibilidade e proteção de bens culturais de natureza material, também privilegiou aqueles de natureza imaterial³. Mas foi com a publicação do Decreto Federal 3.551, de 4 de agosto de 2000, que se estabeleceu o registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e a consequente implantação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI)⁴. A partir daí, foram efetivamente estipuladas as diretrizes para as ações voltadas a identificação,

registro, apoio e fomento desses bens, que puderam ter seu mérito cultural reconhecido e documentado em um ou mais Livros de Registro: Saberes, Celebrações, Formas de Expressão e Lugares.

Nesse sentido, nos termos da Constituição Federal de 1988 e do Decreto 3.551/2000, o patrimônio cultural imaterial é constituído por elementos aos quais a sociedade atribui valores e que, portanto, constituem referências de identidade para os grupos sociais, sejam eles modos de vida, técnicas de produção, festividades, formas de expressão, lugares de importância ritual, de lazer, entre outros.

O estado de Pernambuco possui uma grande diversidade de bens culturais de natureza imaterial e atualmente conta com onze bens registrados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)⁵. Desses, seis são de ocorrência exclusiva no estado: Feira de Caru-

³ Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - As formas de expressão;

II - Os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

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

V - Os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

⁴ O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), instituído pelo Decreto nº 3.551 de 4 de agosto de 2000, foi criado com o intuito de viabilizar projetos de identificação, reconhecimento, apoio e fomento da dimensão imaterial do Patrimônio Cultural.

⁵ Cf. Região Nordeste – Bens Registrados no Estados. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1613/>.

aru, Frevo, Maracatu Nação, Maracatu de Baque Solto, Cavalão-Marinho e Caboclinho. O Ofício das Baianas de Acarajé, a Roda de Capoeira, o Ofício dos Mestres de Capoeira e a Literatura de Cordel são reconhecidos em todo o território nacional e, por fim, o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, na região mencionada.

O foco principal do presente artigo é a apresentação de algumas ações de salvaguarda desenvolvidas para o Frevo Pernambucano, possibilitadas pelo registro e pelo PNPI e demonstradas por meio da trajetória do Clube Carnavalesco Mixto Seu Malaquias. Assim, para atender aos propósitos deste estudo e cumprir um dos principais objetivos da política de salvaguarda, entende-se necessárias a identificação e transmissão de um pouco da história desse “detentor-autor”⁶, tradicional representante do frevo e do carnaval de Pernambuco, o boneco Seu Malaquias.

RECORDANDO MARACUJÁ. O INÍCIO DE UMA LONGA TRAJETÓRIA

Desde a década de 1940, o Boneco “Seu Malaquias” faz parte dos carnavais de rua em Carpina-PE, como uma “troça” carnavalesca. Entretanto, a fundação formal da agremiação ocorreu em 27 de agosto de 1954, por meio de

Antônio Ramos (Seu Maracujá), então motorneiro da Tramwys do Brasil, e seu primeiro presidente. A criação da troça e do boneco se deu em função de uma homenagem feita por Seu Maracujá a um de seus vizinhos – Malaquias –, cuja característica singular era a sua grande estatura. Pronto! Eis o mote para a homenagem e para a brincadeira que fez nascer o boneco “Seu Malaquias”.

Em 1959, Seu Maracujá mudou-se para o bairro de Águas Compridas, em Olinda-PE, transferindo o brinquedo consigo. Nesse mesmo ano, “Seu Malaquias” se apresentou em diversos municípios pernambucanos, participando do carnaval e divulgando a Cachaça Recordação 40, em parceria com a banda *The Silver Jet’s*, da qual fazia parte o então desconhecido cantor Reginaldo Rossi. Em 1966, “Seu Malaquias” mudou-se para Vitória de Santo Antão-PE. Lá participou de vários carnavais e durante seis anos foi garoto-propaganda da Aguardente Pitú. Foi apenas em 1971 que a agremiação chegou ao Recife e se estabeleceu no Alto do Céu, Bairro de Beberibe.

Desde a criação e fundação até o ano de seu falecimento, em 1977, Seu Maracujá atuou como líder e presidente da agremiação, quando seu filho, José Ramos de Oliveira, mais conhecido como Zezinho de Malaquias, assumiu a direção da brincadeira. Foi sob a liderança de Zezinho de Malaquias e por sugestão de Mário Orlando, ex-presidente da Federação Carnavalesca de Pernambuco,

⁶ A utilização do termo “detentor-autor” é uma licença poética dos autores para descrever as ações do Clube a partir do personagem Seu Malaquias.

que “Seu Malaquias” reformou seu estatuto, deixando de ser “troça” e passando a ser “clube de frevo”, na categoria “clube de boneco”. Assim, a agremiação passou a desfilar apenas com o boneco, abandonando o uso do estandarte.

Um outro ponto da história do Malaquias que é importante ressaltar é a forte relação com práticas religiosas da umbanda, a fim de garantir proteção e sucesso na vida pessoal dos seus integrantes e nos concursos dos quais a agremiação participa. O boneco gigante Seu Malaquias pesa quase 40 kg e é adornado com as cores vermelha e branca, que representam Xangô, orixá de proteção de Seu Maracujá e de Zezinho de Malaquias. O tradicional medalhão que traz pendurado no peito, usado como um “amuleto da sorte”, também possui um forte fundamento religioso. Dias antes do seu desfile oficial, recebe uma atenção especial pelo Terreiro de Umbanda de Dona Biu, amplamente conhecido como Terreiro Xambá, no Bairro de Beberibe.

Cabe observar que composições de renomados compositores fazem parte do repertório do Clube Seu Malaquias, os frevos-de-rua “Malaquias no Frevo” e “Recordação de Maracujá”, do Maestro Nunes (Patrimônio Vivo do estado de Pernambuco); “Seu Malaquias”, hino do clube, de autoria de José Bartolomeu; “Seu Malaquias Descendo o Alto”, do Maestro Edson Rodrigues; “Seu Malaquias 75 Anos”, do Maestro Duda (Patri-

mônio Vivo do estado de Pernambuco); e o frevo-canção “Seu Malaquias Chegou o Carnaval”, de Claudionor Germano, também reconhecido Patrimônio Vivo do estado de Pernambuco. Destarte, por meio da descrição desse breve repertório, fica evidente a relação de relevância e reconhecimento existente entre o Clube “Seu Malaquias” e vários Maestros, ícones do Frevo Pernambucano.

Feita a devida apresentação e identificação da trajetória do clube, apresentaremos a seguir sua vivência no universo das políticas públicas e, mais adiante, as estratégias de transmissão e difusão de saberes desenvolvidas e utilizadas, visando garantir a perpetuação do frevo, e que foram potencializadas por meio do registro e do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial.

MALAQUIAS NO FREVO: VIVÊNCIAS E CONQUISTAS DE UM GIGANTE NAS POLÍTICAS PÚBLICAS

A longa trajetória de “Seu Malaquias” e sua atuação contínua na manutenção da tradição do carnaval e do frevo contribuíram para que o clube fosse reconhecido como Instituição de Utilidade Pública Estadual⁷. A partir desse momento, tais ações foram intensificadas. Esse reconhecimento possui relevância por permitir

⁷ O reconhecimento como Instituição de Utilidade Pública Estadual se deu por meio da Lei 10.548, de 7 de janeiro de 1991, revogada pela Lei nº 15.289, de 12 de maio de 2014, em vigor.

o estabelecimento de parcerias entre o poder público e entidades da sociedade civil sem fins lucrativos para efeito de recebimento de incentivos, dotações, doações, isenções fiscais e recebimento de subvenções. Embora se trate de uma política com abrangência em todas as áreas (da cultura ao esporte; da educação à assistência social), pode-se dizer que, em âmbito estadual, foi uma alternativa para garantir a subsistência de vários grupos culturais, em especial aqueles vinculados à tradição do carnaval.

No bojo das discussões sobre a salvaguarda de bens culturais imateriais que acontecia no Brasil, e especialmente motivado pelas diretrizes do recente Decreto 3.551/2000, o Clube Seu Malaquias estabeleceu, em 2001, uma estratégia profissional para a promoção de suas ações, visando ao fortalecimento da tradição, por meio da elaboração e execução de um projeto de transmissão de saberes, através da realização de oficinas de fantasias, adereços, alegorias, restauração de boneco gigante. Todo trabalho era realizado na sua sede social, então localizada no bairro do Alto do Pascoal, na periferia do Recife.

A atuação no fortalecimento dos saberes e práticas, assim como a liderança que exercia entre as agremiações carnavalescas do estado, garantiram maior visibilidade ao Clube, redundando, em 2006, no convite da Secretaria de Cultura do Recife para participar das pesquisas que resultaram no Dossiê de Regis-

tro do Frevo que, em 2007, completaria 100 anos. Em função da comemoração do centenário do frevo, o Clube resolveu homenagear o “aniversariante” no Concurso de Agremiações Carnavalescas⁸ e foi contemplado com o primeiro lugar do Grupo Especial do Recife. Essa informação também consta na publicação do livro/dossiê do centenário do frevo.

Neste ponto é necessário ressaltar que as ações de salvaguarda só começam a ganhar visibilidade e a se consolidar a partir da gestão de Gilberto Gil como Ministro da Cultura. Gil adotou um conceito ampliado de cultura, favorecendo a efetivação no “mundo dos fatos” dos princípios previstos na Constituição Federal e no Decreto 3.551/2000. Com isso, vence uma tradição que vigorava nas políticas públicas da área, de “boas intenções”, mas de pouca ou nenhuma concretização. Nesse sentido, Isaura Botelho (2016) destaca esse momento histórico como fundamental, por romper com a tradição brasileira de realizar avanços nas políticas culturais apenas durante regimes autoritários (Era Vargas e Ditadura Civil-Militar de 1964-1985). A autora também aponta o aprimoramento do campo, por definitivamente incluir como princípio de atuação a articulação entre cultura, cidadania, desenvolvimento social e local,

⁸ Embora a política de criação do concurso e da própria Federação Carnavalesca seja uma tentativa de moldar e disciplinar o carnaval (SANTOS, 2010; SILVA, 2019), os prêmios representam uma importante “injeção financeira”, que contribui para a manutenção das agremiações.

garantindo mecanismos reais de concretização dessa articulação.

Portanto, é nesse contexto, em diálogo com esse novo cenário da política cultural no país que, em 2008, o Clube se preparou para participar do edital de cadastro dos Pontos de Cultura, que integrava o então Programa Cultura, Arte e Cidadania, do Ministério da Cultura, visando ampliar as ações de transmissão e difusão de saberes do frevo. Assim, o Clube Carnavalesco Mixto Seu Malaquias foi contemplado pelo edital e tornou-se um dos 120 Pontos de Cultura no estado de Pernambuco.

O Programa Cultura, Arte e Cidadania, que posteriormente se transformou na Política Nacional de Cultura Viva, por meio da Lei Federal nº 13.018, de 22 de julho de 2014, tinha por objetivo potencializar as ações culturais que já eram desenvolvidas pelas comunidades, grupos culturais, mestras e mestres das diversas áreas da cultura, com ênfase no seu desenvolvimento orgânico e de seus aspectos sustentáveis (economia e autonomia). Nesse sentido, o programa, que vem coadunar e fortalecer as iniciativas desenvolvidas no âmbito do PNPI, é

[...] concebido como uma rede orgânica de criação e gestão cultural, mediado pelos Pontos de Cultura, sua principal ação. A implantação do programa prevê um processo contínuo e dinâmico e seu desenvolvimento é semelhante ao de um organismo vivo, que se articula com atores pré-existentes. Em lugar de determinar (ou impor) ações e condutas locais, o programa estimula a criatividade, potenciali-

zando desejos e criando situações de encantamento social (BRASIL, 2004, p. 18).

Nessa perspectiva, o somatório das políticas de transmissão, difusão e fruição dos saberes e fazeres dos diversos segmentos culturais possibilitou a ampliação da integração da cultura com a cidadania, a integração social e até redução de desigualdades culturais (SILVA; ARAÚJO, 2010). Como toda política pública, o programa apresentou limitações, entretanto, naquele contexto de ampliação das ações e políticas culturais em âmbito nacional, evidenciou-se que a cultura é um vetor central para dignificar as relações humanas e sociais, reduzir violências, promover a autoestima, o sentido de pertencimento e de relevância das comunidades, grupos, mestras e mestres da cultura que se faz e se vive no Brasil (GIL, 2004). E tudo isso é possibilitado por meio do oferecimento das condições necessárias e dignas para os espaços culturais serem locais de “guarda, renovação, criação e transmissão da cultura” (SILVA, 2008, p. 103).

Em função desse conjunto de políticas culturais cada vez mais presentes e disponíveis para diferentes nichos da população, diversos setores culturais, como o do frevo e, deste ponto de vista, o Clube Seu Malaquias, conseguiram ampliar as ações historicamente desenvolvidas em seus territórios de atuação, bem como a realização de intercâmbios.

Nesse sentido, e em reconhecimento do compromisso, da consistência e do

bom desempenho do Clube na realização dessas ações de salvaguarda, em 2010, Seu Malaquias foi convidado pela Secretaria de Cultura do Recife para integrar a comitiva que representaria a salvaguarda do frevo na I Reunião de Avaliação dos Planos e Ações de Salvaguarda de Bens Registrados, promovido pelo IPHAN, em São Luís do Maranhão. Convite esse que é renovado para a II Reunião de Avaliação de Bens Registrados Imaterial do Brasil, também realizado pelo IPHAN, em Brasília-DF, em novembro de 2012. Na ocasião foi criada, pelos próprios detentores, a Rede Integrada de Bens Imateriais Registrados (RIBIR), em atuação até o presente. Essa rede é responsável por integrar os detentores e promover ações conjuntas entre as diversas manifestações culturais registradas como Patrimônio Cultural do Brasil.

Naquele mesmo ano, o Comitê Gestor Provisório de Salvaguarda do Frevo⁹, o qual Seu Malaquias integrava desde

seu início, organizou o “Projeto Paris”, com o objetivo de preparar a delegação de fazedores de cultura ligada ao Frevo Pernambucano para a 7ª Sessão do Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, na sede da UNESCO, em Paris. Naquela ocasião, a candidatura do frevo ao título de Patrimônio Cultural da Humanidade seria apreciada. A composição da delegação (planejada para possuir 90 membros, em função dos custos financeiros da viagem, foi reduzida para 25) foi marcada por disputas acaloradas, inclusive com momentos de agressões verbais, pois a ida a Paris foi percebida pela comunidade do frevo como uma “distinção”, um “título honorífico” para todas e todos que estivessem presentes, tão importante quanto o próprio reconhecimento do bem cultural como Patrimônio Imaterial da Humanidade. Esse acontecimento é devidamente narrado por Magdalena Almeida (2014) no livro *Comitê Gestor de Salvaguarda do Frevo: memórias 2011-2014*.

Assim, diante da limitação do quantitativo de pessoas para representar o frevo na Reunião em Paris, ficou determinado que a delegação deveria contar com pelo menos um representante dos diversos segmentos do frevo. Destarte, tratando-se “Seu Malaquias” do clube de boneco mais antigo do Recife e em função do seu histórico de uma ampla atuação consolidada em ações de sal-

⁹ O Comitê Gestor Provisório de Salvaguarda do Frevo foi constituído no ano de 2011, durante o I Encontro do Plano Integrado de Salvaguarda do Frevo, promovido pelo IPHAN em parceria com a Prefeitura do Recife. Esse comitê organizou as eleições do comitê definitivo, cujo regulamento eleitoral, eleição e posse dos eleitos ocorreram durante o II Encontro do Plano Integrado de Salvaguarda do Frevo, em abril de 2013. Essa instância foi conformada no âmbito das ações salvaguarda pós-registro, desenvolvidas pelo IPHAN como um espaço de interlocução permanente entre os detentores dos diversos segmentos do frevo (passistas, musicistas, compositores, gestores culturais) com os órgãos governamentais, tendo em vista a implementação da gestão compartilhada da salvaguarda do bem cultural, em que poderes públicos e sociedade civil atuam conjuntamente na promoção e valorização da expressão cultural reconhecida. Para maiores informações, ver: Termo de Referência para a Salvaguarda de Bens Registrados. Portaria IPHAN 299/2015 (IPHAN, 2015).

vaguarda, o Clube foi designado como membro da delegação oficial.

Diante do que foi exposto, cabe agora apresentar uma breve descrição das ações desenvolvidas pelo Clube e refletir sobre seus impactos para a salvaguarda do frevo, por meio das interações interestaduais e projetos culturais locais, dentre os quais se destacam o intercâmbio com o Centro Cultural Cartola (atual Museu do Samba) e o projeto “O Gigante do Alto”, desenvolvido no âmbito da comunidade do Alto dos Coqueiros, onde está sediado.

Seu Malaquias na terra do samba

No ano de 2013, o então Ministério da Cultura promoveu, por meio da Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura (SEFIC), o Programa de Intercâmbio e Difusão Cultural, a fim de viabilizar a troca de saberes entre os fazedores de cultura no país e até no exterior. Diante dessa oportunidade, o Clube resolveu efetivar sua inscrição e propôs um intercâmbio para a realização de ações de salvaguarda entre o Clube e o Centro Cultural Cartola (atual Museu do Samba), espaço que realiza ações de salvaguarda para o bem cultural registrado Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Com a aprovação da proposta, foi formada uma comissão composta pelos integrantes do Clube, pelos Maestros Edson Rodrigues e Newton Caivano e o pesquisador Hugo Menezes. O inter-

câmbio foi realizado entre os dias 3 e 5 de maio de 2013.

No primeiro dia, os integrantes do Clube de Boneco Seu Malaquias fizeram uma visita guiada pelo espaço expositivo do Centro Cultural Cartola. Na ocasião também foi apresentada a estrutura de acervo e pesquisa, bem como o espaço de atendimento aos pesquisadores no pavimento superior do Centro, permitindo vislumbrar a plenitude das ações oferecidas pelo espaço e o alcance do trabalho de preservação e difusão do samba e sua história.

Em seguida, o público presente, também composto pelas crianças do projeto Gol de Letra, foi convidado a participar de um momento de integração, uma mesa de debate com o pesquisador pernambucano Hugo Menezes, na ocasião doutorando em Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Menezes dissertou sobre as aproximações entre frevo e samba como bens patrimoniais e a dimensão de visibilidade e importância que o frevo ganhou a partir do título de Patrimônio da Humanidade, concedido pela UNESCO em 2012.

Em seguida, o Maestro Edson Rodrigues, um dos mais expressivos representantes da musicalidade do frevo, realizou sua apresentação, explorando a relação entre a musicalidade do frevo com o samba. Por fim, a neta de Cartola, Nilcemar Nogueira, à época diretora do Centro Cultural, apresentou os trabalhos desenvolvidos no local, enfatizando as ações de salvaguarda focadas

na pesquisa sobre o samba, provocando a comitiva pernambucana a se mobilizar para elaborar e executar ações que atendam às suas demandas.

Seguiu-se um momento de debate e como símbolo de amizade entre as delegações, os representantes de cada estado trocaram livros e outras publicações sobre suas respectivas manifestações. Após este momento mais teórico-reflexivo, os passistas e a orquestra fizeram uma apresentação de música e dança, apresentando parte do complexo fazer artístico que constitui o frevo.

O segundo dia foi marcado por uma visita aos pontos relevantes da comunidade da Mangueira, sede do Centro Cultural Cartola, e demais pontos relevantes da cidade do Rio de Janeiro, a fim de conhecer a dinâmica cultural da cidade. No terceiro e último dia, a programação foi iniciada com uma tradicional feijoada, servida no espaço de reunião do Centro Cultural Cartola, concomitante à exibição do vídeo de candidatura do frevo a Patrimônio Imaterial do Brasil. Após o vídeo, a orquestra pernambucana fez mais uma amostragem da diversidade rítmica e melódica do frevo. Nessa ocasião, os passistas também interagiram com o público, ensinando sua dança. Na sequência, jovens da bateria da Mangueira se apresentaram. Nesse momento, e tratando-se de um dos momentos mais representativos do intercâmbio, os passistas de frevo e os músicos da orquestra recifense troca-

ram de lugar com os sambistas e com os percussionistas cariocas e arriscaram performatizar e tocar o samba.

A culminância da ação se deu com o cortejo/arrastão do Clube Carnavalesco Mixto Seu Malaquias que levou o frevo pelas ruas do Morro da Mangueira. A música e a dança pernambucana percorreram as ruas do Morro, oportunizando o contato dessa comunidade com um dos mais expressivos representantes do frevo e do carnaval pernambucanos: o Boneco Seu Malaquias.

Dentre os principais aprendizados do intercâmbio, destacamos a percepção das dificuldades comuns existentes entre os diversos setores culturais, como a ausência de recursos, de infraestrutura, entre outros. Contudo, também foi possível perceber que a integração (e o intercâmbio) possibilita a superação dessas limitações, com o somatório das experiências e dos recursos (humanos, físicos e financeiros) que podem ser compartilhados. Outro aprendizado foi a compreensão das diversas maneiras possíveis de realizar ações de salvaguarda, demonstrando que as ações podem ser compartilhadas por diversas linguagens artísticas e culturais. Essa experiência também estimulou o Clube a promover o universo do frevo com ainda mais compromisso e dedicação, da mesma forma que o Centro Cultural Cartola faz com o Samba. E, por fim, o intercâmbio favoreceu a realização de novas amizades e o estreitamento dos

vínculos já existentes entre os integrantes de ambas instituições.

Dentre as consequências secundárias do intercâmbio é possível listar¹⁰: a) integração entre dois bens patrimoniais oficialmente registrados; b) oportunidade dos passistas e músicos recifenses apresentarem seu trabalho fora da festa carnavalesca e do estado de Pernambuco; c) a consequente ação de promoção e difusão dos bens em questão; d) o envolvimento do público do Centro Cultural Cartola e da comunidade do Morro da Mangueira que tiveram contato direto com o Frevo Pernambucano; e) o aprendizado, por parte da delegação pernambucana, de boas práticas de ações de salvaguarda que poderiam ser replicadas para o universo do frevo.

Também cabe ressaltar que esse intercâmbio fortaleceu ainda mais a RIBIR, criada no final de 2012, favorecendo a concretização de outros cinco encontros no Rio de Janeiro e quatro em Tocantins, que se realizaram no ano de 2014 e que possibilitaram a

ampliação do diálogo de detentores de diferentes bens culturais de três regiões do país. Nessa ocasião foram realizadas ações nas cidades de Palmas, Aparecida de Rio Negro, Miranorte, Monte do Carmo, em Tocantins; e no estado do Rio de Janeiro, na capital e nos municípios de Cabo Frio, Niterói e Barra do Pirai.

Projeto O Gigante do Alto e o Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco

O projeto O Gigante do Alto foi idealizado pelo Clube Carnavalesco Mixto Seu Malaquias, em 2001, quando um dos filhos de seu fundador, após o falecimento dele, assumiu seu legado. Foi na Comunidade do Alto dos Coqueiros, Bairro de Beberibe, área periférica da cidade do Recife, caracterizada pela situação de vulnerabilidade e risco social, onde a entidade fixou sua sede, em 1971, após ter passado pelos municípios de Carpina (onde foi criada), Vitória de Santo Antão e Olinda. A partir desse momento, a agremiação ganhou um novo fôlego e começou a pensar naquele contexto social, em uma forma de reunir pessoas e promover o desenvolvimento de capacidades e habilidades capazes de contribuir para o desenvolvimento sustentável e cultural da comunidade.

Assim, em 2006, como mencionado, o Clube participou do processo de pesquisa para a elaboração do Dossiê

¹⁰ Esse intercâmbio inspirou o tema do Carnaval 2014 do Clube de Boneco Seu Malaquias, uma homenagem ao Mestre Cartola: “Na Cartola de um bamba, o Frevo Saúde o Samba”, ocasião na qual o Clube conquistou o segundo lugar no Concurso de Agremiações Carnavalescas do Recife do Grupo Especial. As ações de intercâmbio e difusão também renderam o tema de 2016, quando o Clube homenageou o samba em seu centenário: “Tu samba de lá! Que eu frevo de cá... No teu centenário vamos todos sambar!”. Desta vez, Seu Malaquias foi aclamado como campeão do Grupo Especial na categoria de bonecos gigantes. Por fim, e ainda como consequência do aprendizado adquirido neste intercâmbio, Seu Malaquias integrou o Circuito FUNARTE Cena Pública 2016 – Frevando nas Olimpíadas, executando ações de difusão e transmissão de saberes em Minas Gerais e Brasília.

de Registro do Frevo como Patrimônio Cultural do Brasil, que foi executado pela Prefeitura do Recife. Esse trabalho de pesquisa indicou várias medidas de salvaguarda para o frevo, especialmente na modalidade na qual o “Seu Malaquias” se enquadra: Clube de Boneco.

Assim, após a identificação da ausência de atividades de preservação da expressão cultural do frevo na modalidade Clube de Boneco, foi iniciada a realização de oficinas totalmente voltadas para o desenvolvimento da cadeia produtiva do frevo. Essa ação engloba os “Clubes de Boneco” em suas diversas etapas, através da formação contínua de dançarinos para os grupos de passistas; de músicos para as orquestras de rua; e profissionais para a confecção de estandartes, fantasias, bonecos gigantes, alegorias e adereços, dentre outros elementos diretamente ligados ao cotidiano de uma agremiação carnavalesca: identidade visual, formação de passistas, criação de alegorias, fantasias, adereços, entre outros. Tais atividades coadunaram com as já desenvolvidas pelo Clube desde 2001, mas que foram potencializadas com o registro do frevo como Patrimônio Cultural do Brasil e da Humanidade e com a política dos Pontos de Cultura, como citado.

Esse trabalho deu maior projeção ao grupo, que resolveu ampliar ainda mais suas ações, que resultaram em

vários reconhecimentos pelo trabalho desenvolvido. A seleção como Ponto de Cultura, em 2008, é um exemplo disto. A implantação do Ponto favoreceu ainda mais as ações do projeto na comunidade, inclusive propiciando a inclusão de novas atividades, especialmente a formação musical e digital.

Foi a partir dessa seleção como Ponto de Cultura que o projeto O Gigante do Alto se consolidou e expandiu suas ações, com a realização de palestras, rodas de debates e mostras de vídeos. Além dessas, a criação de um centro de inclusão digital, por meio da aquisição de computadores, que proporcionou à população o acesso à informática e à internet como instrumento de pesquisa.

De forma resumida, as atividades de formação do projeto O Gigante do Alto são desenvolvidas da seguinte forma:

Formação musical

Aa aulas acontecem no período de agosto a novembro, no próprio espaço social da sede do clube, quando o foco se mantém sobre as preparações do carnaval, tendo em vista a carência de profissionais que atuem nessas áreas e atendam às necessidades de centenas de troças, blocos e clubes de frevo do estado. Formam-se pessoas com capacidade de executar instrumentos diversos, para que façam parte da orquestra do clube, e reconhecer os valores socioculturais das ações

de transmissão de saberes e da salvaguarda do bem, como detentores da musicalidade brasileira.

Formação em artes plásticas

As aulas de Artes Plásticas são divididas em oficinas de Tema e Fantasia (concepção e confecção); Adereços (concepção e confecção); e Boneco (concepção e confecção). Todos os sábados, o projeto promove uma série de atividades em datas e horários alternados e incluídas no termo de compromisso dos alunos. Entre as ações, podemos destacar: visitas a espaços culturais da cidade; palestras e mostras de vídeos sobre temáticas diversas: doenças sexualmente transmissíveis; gravidez na adolescência; drogas; violência; cultura popular; políticas públicas; religião; sexualidade; festividades públicas; história do Recife; família e sociedade; comunidade, entre outras.

Formação em dança

As atividades de dança são realizadas de outubro a fevereiro, com bastante intensidade, e estão voltadas para o desfile das agremiações carnavalescas promovido pela Fundação de Cultura da Cidade do Recife e outros eventos carnavalescos em que o Clube de Boneco Seu Malaquias participa.

Formação digital

Com aulas práticas e teóricas, conhecimentos básicos e acesso à internet, a comunidade tem se inserido nas ações digitais e vem se adequando a ferramentas mais rápidas e ágeis com grande facilidade.

Com o fomento do Ponto de Cultura, também foi possível ampliar o impacto e a reverberação das ações do Clube na difusão e preservação cultural do frevo, garantindo a melhoria da qualidade das atividades em andamento, a execução das novas ações citadas anteriormente e a ampliação do número de pessoas atendidas em diversas faixas etárias, realizadas na Associação Atlética Alto do Céu (localizada na Comunidade do Alto dos Coqueiros), parceira permanente do Clube.

Assim, a promoção da cultura local passou a fortalecer o sentimento de coesão e de pertencimento, no sentido mais abrangente do termo. Contribui para a promoção do desenvolvimento sustentável e da melhoria nas condições de vida na comunidade, ao oferecer condições para a ampliação de novas atuações profissionais e culturais das pessoas envolvidas no projeto. A partir de 2012, a agremiação passou a realizar apresentações em outros estados brasileiros, com o propósito de difundir ainda mais o frevo e as histórias das pessoas da Comunidade do Alto dos Coqueiros, através de intercâmbios.

bios e circulações, como o intercâmbio realizado no Centro Cultural Cartola, no Rio de Janeiro.

Outro importante trabalho foi a participação no Circuito Funarte “Cena Pública”, durante as Olimpíadas de 2016, no qual a agremiação narrou, através dos seus integrantes e alegorias, todo o processo que lhe deu origem e a trajetória desse importante patrimônio cultural que é o frevo. Para tanto, o espetáculo foi pensado e executado com o intuito de demonstrar o processo de constituição do frevo como manifestação cultural, a partir da evolução dos seus elementos principais (música e dança), de modo que todos os espectadores pudessem entender e admirar uma “breve história do frevo”.

Ainda em 2016, e em função da importância do trabalho até então desenvolvido e pela liderança que exercia (e exerce) no âmbito das agremiações culturais, o Clube Carnavalesco Mixto Seu Malaquias recebeu a maior honraria existente no âmbito das políticas culturais no Estado: foi reconhecido e registrado como Patrimônio Vivo de Pernambuco, nos termos da Lei Estadual nº 12.196, de 2 de maio de 2020, e do Decreto nº 27.503, de 27 de dezembro de 2004.

Nesse sentido, vale ressaltar que, só podem ser registrados como Patrimônios Vivos as mestras, mestres e grupos que detenham

[...] os conhecimentos ou as técnicas necessárias para a produção e a preservação de aspectos da cultura tradicional ou popular, de comunidades localizadas no Estado de Pernambuco e em especial, os que sejam capazes de transmitir seus conhecimentos, valores, técnicas e habilidades, objetivando a proteção e a difusão da cultura tradicional ou popular pernambucana, com prioridade para os artistas, criadores, personagens, símbolos e expressões ameaçados de desaparecimento ou extinção, pela falta de apoio material ou incentivo financeiro por parte do Poder Público ou da iniciativa privada (art. 2º, inciso VII, do Decreto nº 27.503).

Assim, fica evidenciada a relevância do Clube Seu Malaquias para a cena cultural do Estado de Pernambuco. Em 2017 o Clube alcança outra importante vitória: o lançamento do seu site eletrônico – <https://clubedebonecoseu-malaquias.wordpress.com>. Em 2019, o Clube atingiu outro marco histórico de reconhecimento de sua relevância para Pernambuco: venceu o 4º Prêmio Ayrton de Almeida Carvalho de Preservação do Patrimônio Cultural, na categoria “Formação”, bem como o 4º Prêmio Ariano Suassuna de Cultura Popular e Dramaturgia, na categoria “Grupos/Comunidades”. Essas novas conquistas, em âmbito estadual, reforçam e sinalizam os relevantes serviços culturais prestados pelo Clube ao cenário cultural brasileiro.

“CHEGOU, CHEGOU SEU MALAQUIAS” PARA DISCUTIR OS RUMOS DAS POLÍTICAS CULTURAIS: INTEGRAÇÃO E PARTICIPAÇÃO CIDADÃ NOS CONSELHOS DE CULTURA E NO COMITÊ GESTOR DE SALVAGUARDA DO FREVO

A mudança de paradigma na gestão da Cultura, promovida pela criação do Sistema Nacional de Cultura, resultou na ampliação da participação social no debate das políticas públicas do setor, marcando uma nova fase de atuação cidadã mais representativa, mais democrática, mais socialmente desenvolvida. Em função dessa mudança e da percepção das dificuldades existentes para que os detentores de bens culturais acessem as políticas públicas culturais, bem como pela liderança que o Clube exerce no seu meio cultural, Seu Malaquias decide que é o momento de agir de forma mais direta e integrar os novos conselhos de cultura, representando a sociedade civil organizada.

Democraticamente eleito em 2013, o Clube passa a integrar a “cadeira” de Ciclos Culturais do Conselho Municipal de Política Cultural da Cidade do Recife. Durante todo o mandato foram realizados diversos debates e melhoramentos das políticas culturais do município, bem como a fiscalização do uso do dinheiro público nas ações

desenvolvidas. Também representando a Sociedade Civil, o Clube passa a compor a Setorial de Patrimônio Imaterial do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPCC) durante o período de 2016 e 2017. Ali, a principal atuação foi articular e tentar construir o Plano Setorial do Patrimônio Imaterial, bem como definir diretrizes para as políticas nacionais de Cultura. Contudo, a principal atuação do Clube se deu no âmbito do Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural de Pernambuco (CEPPC), para o qual foi eleito (por dois mandatos) para representar o segmento cultural das “Expressões Culturais de Pernambuco registradas como Patrimônio Cultural Imaterial”.

Durante a atuação neste conselho, o Clube debateu, propôs e deliberou políticas estruturantes para o setor da preservação cultural no estado. Dentre elas, é importante ressaltar a proposição de revisão da Lei nº 12.196, de 2 de maio de 2002, que instituiu o Registro do Patrimônio Vivo de Pernambuco (Lei Estadual nº 15.944, de 14 de dezembro de 2016); e a criação e regulamentação do Sistema de Registro e Salvaguarda do Patrimônio Imaterial de Pernambuco (Lei Estadual nº 16.426, de 27 de setembro de 2018). Da mesma forma, integrou a Comissão Organizadora da IV Conferência Estadual de Cultura (2018), que resultou na elaboração e aprovação do

primeiro Plano Estadual de Cultura de Pernambuco, marco para o planejamento das ações culturais no estado.

Por fim, porém não menos importante, o Clube também integrou o Comitê Gestor de Salvaguarda do Frevo (2013 a 2017), instância voltada exclusivamente para a realização de debates e proposição de políticas de preservação e difusão do frevo pernambucano, sempre promovendo a aproximação entre os gestores públicos e os detentores desse bem cultural.

SEU MALAQUIAS: SONHOS DE FUTURO

Finalmente, cabe revelar o maior sonho dos integrantes do Clube Seu Malaquias: conseguir uma sede própria para desenvolver suas atividades de repasse de saberes e de intercâmbio cultural!

Embora Recife seja uma das mais importantes capitais do Nordeste do Brasil e com uma produção cultural amplamente reconhecida, ainda existe uma imensa lacuna de espaços que proporcionem formação cultural nas diversas áreas voltadas para as agremiações carnavalescas, como já citado anteriormente. Some-se a isso o importante papel de inclusão social e prevenção contra violências e drogas.

Uma sede própria seria igualmente importante para concretizar o segundo maior sonho da agremiação: a consolidação do seu Centro de Referência Cultural, que envolverá, além das ações de formação já citadas, a consolidação de um museu das memórias e conquistas de Seu Malaquias e a ampliação do acervo da instituição. Na mesma medida que garantirá, para a comunidade do Alto dos Coqueiros e adjacências, bem como oferecerá aos diversos detentores culturais do frevo, as condições concretas e de dignidade para promoverem a transmissão e difusão dos seus saberes, assim como para a “criação e recriação” de suas práticas culturais. Segue-se, assim, o exemplo do Centro Cultural Cartola, que não está voltado apenas para os mangueirenses, mas para toda a comunidade do Samba.

São esses os desejos do Clube, e é dessa forma que ele vem há mais de 79 anos resistindo, festejando, transmitindo e difundindo o amor e a devoção ao frevo e à cultura de Pernambuco.

Eu não vivo do carnaval...
Eu vivo para o Carnaval!!
Zenaide Brandão, presente!
Evoé!!!

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Magdalena (Org.). *Comitê Gestor de Salvaguarda do Frevo: Memórias 2011 – 2014*. Recife: Secretaria de Cultura; Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2014.

BOTELHO. Isaura. *Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 15 jul. 2020.

BRASIL. *Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000*. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm#:~:text=D3551&text=DECRETO%20N%C2%BA%203.551%2C%20DE%204,Imaterial%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAs. Acesso em: 15 jul. 2020.

BRASIL. *Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014*. Institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13018.htm#:~:text=Institui%20a%20Pol%C3%AAdtica%20Nacional%20de,Art. Acesso em: 15 jul. 2020.

BRASIL. *Ministério da Cultura – MinC. Programa Nacional de Educação, Cultura e Cidadania: Cultura Viva*. Brasília: MinC, 2004.

GIL, Gilberto. *Ministro da Cultura, Gilberto Gil, no Fórum de Marketing Abril*. 25 out. 2004. Disponível em: <http://cultura.gov.br/ministro-da-cultura-gilberto-gil-no-forum-de-marketing-abril-36930/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Região Nordeste – Bens registrados nos estados*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1613/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Portaria nº 299, de 17 de julho de 2015*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1613/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

PERNAMBUCO. *Decreto nº. 27.503, de 27 de dezembro de 2004*. Regulamenta a Lei nº 12.196, de 2 de maio de 2002, estabelece a sistemática de execução do registro do Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco – RPV-PE, e dá outras providências. Disponível em: <https://legis.alepe.pe.gov.br/texto.aspx?tiponorma=6&numero=27503&complemento=0&ano=2004&tipo=&url=>. Acesso em: 15 jul. 2020.

PERNAMBUCO. *Lei nº 10.548, de 07 de janeiro de 1991*. Regulamenta o artigo 238 da Constituição do Estado, estabelecendo normas para declaração de utilidade pública. Disponível em: <https://legis.alepe.pe.gov.br/texto.aspx?tiponorma=1&numero=10548&complemento=0&ano=1991&tipo=&url=>. Acesso em: 15 jul. 2020.

PERNAMBUCO. *Lei nº 12.196, de 02 de maio de 2002*. Institui o Registro do Patrimônio Vivo no Estado de Pernambuco. Disponível em: <https://legis.alepe.pe.gov.br/texto.aspx?tiponorma=1&numero=12196&complemento=0&ano=2002&tipo=&url=>. Acesso em: 15 jul. 2020.

PERNAMBUCO. *Lei nº 15.289, de 12 de maio de 2012*. Regulamenta o art. 238 da Constituição do Estado, estabelecendo normas relativas à declaração de utilidade pública de associações civis e as fundações privadas sem fins econômicos, e dá outras providências. Disponível em: <https://legis.alepe.pe.gov.br/texto.aspx?tiponorma=1&numero=15289&complemento=0&ano=2014&tipo=&url=>. Acesso em: 15 jul. 2020.

PERNAMBUCO. *Lei nº 15.944, de 14 de dezembro de 2016*. Altera a Lei nº 12.196, de 02 de maio de 2002. Disponível em: <https://legis.alepe.pe.gov.br/texto.aspx?tiponorma=1&numero=15944&complemento=0&ano=2016&tipo=&url=>. Acesso em: 15 jul. 2020.

SANTOS, Mário Ribeiro dos. *Trombone, tambores, repiques e ganzás: a festa das agremiações carnavalescas nas ruas do Recife (1930-1945)*. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010. Disponível em: <http://www.tede2.ufrpe.br:8080/tede2/bitstream/tede2/4815/2/Mario%20Ribeiro%20dos%20Santos.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2020.

SILVA, Frederico A. Barbosa da; ARAÚJO, Herton Ellery (Orgs.). *Cultura viva: avaliação do Programa Arte, Educação e Cidadania*. Brasília: Ipea, 2010.

SILVA, Leonardo Dantas. *Carnaval do Recife*. 2. ed. Recife: CEPE, 2019.

SILVA, Severino Vicente da. *Maracatu Estrela de Ouro de Aliança: a saga de uma tradição*. Recife: Associação Reviva, 2008.





Cuias Pintadas de Santarém: a salvaguarda de nosso patrimônio

Angelsea Augusta Lobato Camargo Fona¹

¹ Graduada em Educação Física pela Universidade Estadual do Pará (UEPA) e em Design de Produto pela Universidade Veiga de Almeida (UVA/RJ). Possui Mestrado em Geografia pela Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR), onde integra o Grupo de Estudos e Pesquisas Modos de Vidas e Culturas Amazônicas (GEP/CULTURA/UNIR). É membra da família Camargo Fona, que há mais de cem anos trabalha com a variedade de cuias bordadas ou rascunho, sendo especializada na variedade de cuias pintadas com paisagens. Atualmente atua em ações focadas na difusão e na valorização da produção técnica dos dois principais polos produtores de cuias de Santarém, com destaque para a divulgação das cuias pintadas pelas mulheres artesãs ribeirinhas da região de várzea do Aritaperá. Desde 2016 está à frente do projeto "Cuias pintadas de Santarém: a Salvaguarda de nosso Patrimônio". Contato: angelseacamargo@hotmail.com

Resumo

O presente artigo se insere no eixo de ação difusão e valorização para bens registrados, tendo por objetivo apresentar as principais experiências e metodologias desenvolvidas ao longo de quatro anos pelo projeto “Cuias Pintadas de Santarém: a Salvaguarda de Nosso Patrimônio”. O referido projeto tem como objetivo promover, de forma voluntária, a difusão e salvaguarda dos diferentes modos tradicionais de produzir as cuias pintadas no município de Santarém-PA, por meio de parcerias com instituições educacionais de diferentes níveis de ensino, artesãos, associações, empresas e comunidade em geral, atendendo um público de diferentes faixas etárias, através de palestras e oficinas que abordam temáticas sobre patrimônio, salvaguarda, empoderamento feminino e produção técnica dos polos produtores de cuias. Ao longo de quatro anos, o projeto “Cuias Pintadas de Santarém: a Salvaguarda de Nosso Patrimônio” desenvolve e participa de eventos e já atendeu mais de 290 participantes, entre crianças, jovens, adultos e idosos. Atualmente, seu desafio é ampliar e consolidar as estratégias de ações inovadoras e criativas para difusão e salvaguarda deste patrimônio que são as cuias pintadas, além de formar multiplicadores, agregando colaboradores para a continuidade deste projeto.

PALAVRAS-CHAVE: Cuias pintadas. Patrimônio. Salvaguarda. Educação.

ABSTRACT: This article is part of the action axis on diffusion and heritage valuation, aiming to present the main experiences and methodologies developed over four years by the project “Cuias Pintadas de Santarém: the Safeguarding of our Heritage”. This project aims to promote, on a voluntary basis, the diffusion and safeguarding of distinct traditional ways of producing painted gourds in the municipality of Santarém-PA, through partnerships with educational institutions of different levels of education, artisans, associations, companies, and the community in general, severing a public of various age groups, through lectures and workshops that address themes on heritage, safeguarding, female empowerment and technical production of the manufacturing poles of gourds. Over the course of four years, the project “Cuias Pintadas de Santarém: Safeguarding our Heritage” develops and participates in events and has already served more than 290 participants, including children, youth, adults, and the elderly. Nowadays its challenge is to expand and consolidate innovative and creative action strategies for the diffusion and safeguarding of this heritage, which are painted gourds, in addition to forming multiplies, adding collaborators for the continuity of this project.

KEYWORDS: Painted gourds. Heritage. Safeguard. Education.

RESUMEN: Este artículo se enmarca en el eje de acción de difusión y valoración del patrimonio, con el objetivo de presentar las principales experiencias y metodologías desarrolladas a lo largo de cuatro años por el proyecto “Cuias Pintadas de Santarém: Salvaguardando nuestro Patrimonio”. Este proyecto tiene como objetivo promover, de manera voluntaria, la difusión y salvaguarda de diferentes formas tradicionales de producción de calabazas pintadas en el municipio de Santarém-PA, a través de alianzas con instituciones educativas de diferentes niveles de educación, artesanos, asociaciones, empresas y la comunidad en general, atendiendo a un público de distintas edades, a través de conferencias y talleres que abordan temas sobre patrimonio, salvaguarda, empoderamiento femenino y producción técnica de los centros productores de calabaza. A lo largo de cuatro años, el proyecto “Cuias Pintadas de Santarém: Salvaguardando nosso Patrimônio” se desarrolla y participa en eventos y ya ha atendido a más de 290 participantes, entre niños, jóvenes, adultos y ancianos. Actualmente su desafío es expandirse y consolidarse las estrategias de acciones innovadoras y creativas para la difusión y salvaguarda de ese patrimonio, que son las calabazas pintadas, además de formar multiplicadores, sumando colaboradores para la continuidad de este proyecto.

PALABRAS-CLAVE: Calabazas pintadas. Patrimonio. Salvaguarda. Educación.

Introdução

Para melhor compreender os saberes inerentes às cuias pintadas de Santarém, faz-se necessário esclarecer alguns conceitos, um deles, o de bens culturais, que em concordância com Grunberg (2000, p. 162), entendemos serem aqueles pelos quais podemos identificar a história, o lugar e a cultura de um povo. Segundo Horta, Grunberg e Monteiro (1999, p. 6), educar através dos bens culturais requer criticidade, uma vez que

o conhecimento crítico e a apropriação consciente pelas comunidades do seu patrimônio são fatores indispensáveis no processo de preservação sustentável desses bens culturais, assim como no fortalecimento dos sentimentos de identidade e cidadania. A Educação Patrimonial é um instrumento de “alfabetização cultural” que possibilita ao indivíduo fazer a leitura do mundo que o rodeia, levando-o à compreensão do universo sociocultural e da trajetória histórico temporal em que está inserido. Este processo leva ao reforço da autoestima dos indivíduos e comunidades e à valorização da cultura brasileira compreendida como múltipla e plural.

As cuias pintadas de Santarém são um bem cultural de origem indígena, sendo que os conhecimentos dos modos de produção tradicional passados de uma geração a outra são foco de observações e registros desde o século XVI (CARVALHO, 2015, p. 5). Os saberes de sua produção transcendem o caráter estético e utilitário de uso doméstico e decorativo, pois expressam a diversidade da cultura brasileira, em especial o contexto amazônico, mobilizando memórias, identidades, histórias de vidas e de resistência que permitem a continuidade histórica deste objeto.

Santarém é uma cidade ribeirinha situada na Mesorregião do Baixo Amazonas e assim como o município de Monte Alegre já foi um grande polo produtor de cuias. Atualmente, o município de Santarém se destaca como um dos principais produtores desse objeto, em especial as cuias pintadas ou bordadas produzidas por diferentes segmentos de artesãos, como as mulheres ribeirinhas da região de várzea

do Aritapera e a família Camargo Fona, um grupo de artistas plásticos e artesãos que se especializaram a pintar a variedade de cuias pintada de paisagem (FONA, 2015, p. 34).

Em 11 de junho de 2015, os saberes do “Modo de Fazer Cuias no Baixo Amazonas” foram inscritos no Livro de Registro dos Saberes e reconhecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como Patrimônio Cultural do Brasil.

De acordo com a Constituição Federal do Brasil de 1988, o conceito de patrimônio cultural diz respeito às categorias de bens culturais de natureza material e imaterial, quer sejam tomados individualmente ou em conjunto, sendo portadores de referência sobre a memória, identidade e ação da diversidade dos grupos que formam a sociedade brasileira (BRASIL, 1988).

Segundo a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), o conceito de patrimônio cultural imaterial se refere

às práticas, representações, expressões, conhecimentos e competências – bem como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são associados – que as comunidades, grupos e, eventualmente, indivíduos reconhecem como parte de seu patrimônio cultural (UNESCO, 2006).

Assim, um patrimônio cultural de um grupo ou sociedade diz respeito à multiplicidade dos conhecimentos,

como os saberes, fazeres, expressões, práticas e seus produtos, que remetem à sua própria história, memória e identidade. A preservação de um patrimônio não é exclusividade de órgãos governamentais, pois a educação patrimonial deve estar alinhada com os agentes culturais e sociedade em geral para que estes, no exercício da cidadania, melhorem sua própria qualidade de vida (IPHAN, 2012, p. 12; p. 33).

De acordo com estes conceitos, as cuias produzidas em Santarém ganham destaque no cenário de bens culturais, pois o modo de produzir cuias neste município expressa a memória, a identidade, os saberes e fazeres da cultura local. Diante do exposto, na tentativa de propor ações e estratégias para promover, de forma voluntária, a difusão e salvaguarda dos diferentes modos de fazer cuias pintadas no município de Santarém- PA, desde o ano de 2016 desenvolve-se continuamente até o corrente ano, o projeto “Cuias Pintadas de Santarém: a Salvaguarda de Nosso Patrimônio”. Essa iniciativa inovadora e criativa, que tem enfrentado o desafio de ampliar o debate sobre este patrimônio, dá visibilidade aos artesãos produtores de cuias, que são os protagonistas da continuidade histórica deste objeto, e os valoriza.

Diante do exposto, o presente artigo se insere no eixo de ação difusão e valorização, conforme a Portaria IPHAN nº 299, de 17 de 2015, tendo por objetivo

apresentar as principais experiências e metodologias desenvolvidas pelo referido projeto.

O PROJETO “CUIAS PINTADAS DE SANTARÉM: A SALVAGUARDA DE NOSSO PATRIMÔNIO”

No dia 11 de junho de 2015, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), no 79º encontro do seu Conselho Consultivo, ocorrido em Brasília-DF, aprovou o pedido de registro do “Modo de Fazer Cuias no Baixo Amazonas, no Pará” como Patrimônio Cultural do Brasil. Enquanto isso, ainda em junho, a prefeitura, em parceria com a diocese de Santarém, inaugurou o Centro de Artesanato do Tapajós, com o objetivo de reunir artesãos deste município e região oeste do PA. O espaço com 12 lojas foi dividido geograficamente por região: Eixo Forte/Alter do Chão, Arapiuns, área urbana de Santarém (dividida em quatro categorias), Lago Grande, Resex Tapajós-Arapiuns, Flona do Tapajós/Belterra, CITA (Conselho Indígena Tapajós Arapiuns), Aritapera e a loja composta por algumas famílias tradicionais de artesãos: Camargo Fona, Roque Lima, Mestre Izauro Farias de Sousa, Laurimar Leal e Dica Frazão. Desde sua inauguração, este local passou a ser muito visitado pelos turistas que anualmente chegam à cidade, principalmente pela tempo-

rada de navios de Cruzeiro. Segundo o levantamento feito pela Companhia Docas do Pará (CDP), que administra o porto da cidade, os dados mais recentes demonstraram que entre novembro e abril do ano 2018-2019, dos 24 navios que estiveram na rota da região amazônica, 17 deles tiveram como destino Santarém e outros 7 a vila balneária de Alter do Chão, resultando em uma movimentação de 8.431 passageiros e 4.275 tripulantes. Na temporada 2019-2020 estavam previstos 23 navios, mas devido à emergência de saúde devido à pandemia de Covid-19 que o país tem passado, muitos foram cancelados para atender às orientações e determinações dos órgãos oficiais (LUCIANO, 2019).

Ainda em 2015, após finalizar a pesquisa de mestrado intitulada *Pintando cuias, pintando vidas: Tradição e Arte pelas mãos da família Camargo Fona*, a rica vivência no campo da pesquisa possibilitou-nos inúmeras visitas que evidenciaram os principais locais de produção das cuias naquele município, com destaque para os oito ateliês dos artesãos da família Camargo Fona, em Santarém, em especial o ateliê de Inês Camargo Fona e visitas nas comunidades Centro do Aritapera, Enseada do Aritapera e Carapanatuba. Ali conhecemos os diferentes espaços das exímias artesãs da grande região do Aritapera, evidenciando a produção da Associação das Artesãs Ribeirinhas de Santarém (ASARISAN). Estes três fa-

tos – o reconhecimento dos modos de fazer cuias como patrimônio, a identificação de uma rede de artesãos que trabalham com a produção das cuias pintadas e a criação de um centro de referência para negócios neste setor em Santarém – despertou-nos o interesse em capacitar artesãos para divulgarem os modos de fabricar as cuias de Santarém, ampliando seus produtos, além de dar visibilidade a este segmento, promovendo a salvaguarda e difusão em diferentes níveis de ensino, por meio da educação pelo patrimônio.

Diante do exposto, em 2016 tivemos a possibilidade de desenvolver o projeto “Cuias Pintadas de Santarém: a Salvaguarda de Nosso Patrimônio”, que tem como objetivo geral promover voluntariamente a difusão e salvaguarda dos diferentes modos tradicionais de se fazerem as cuias pintadas no município de Santarém – PA. Para isso traçamos como objetivos específicos a realização de parcerias com setores educacionais para valorização, divulgação e salvaguarda das cuias pintadas; a promoção de palestras sobre várias temáticas, em especial sobre salvaguarda e patrimônio, entre outros; e a promoção de oficinas para divulgar os saberes sobre as diferentes técnicas de pintura das cuias de Santarém, além da reprodução dos cenários para apresentação dos saberes, técnicas e principais equipamentos e ferramentas utilizados nos diferentes modos de pintura das cuias de Santarém.

Considerando os objetivos descritos anteriormente, acreditamos que estes são ações estratégicas, pois através deles se pôde promover a educação pelo patrimônio, que, segundo Grunberg (2000, p. 167), caracteriza-se pelo ensino centrado nos bens culturais como fontes primárias de um processo ativo de construção de conhecimento, apropriação e divulgação de um patrimônio. Assim, o referido projeto tem possibilitado ao público atendido a interação criativa, crítica, inovadora e transformadora para o fortalecimento e compreensão dos saberes e fazeres dos diferentes modos de fazer cuias em Santarém.

CONHECENDO A METODOLOGIA DO PROJETO

O projeto “Cuias Pintadas de Santarém: a Salvaguarda de Nosso Patrimônio” busca na formação continuada a fundamentação e motivação necessárias para desenvolver as estratégias, planejamento de ações e divulgação dos dois principais modos de fazer cuias, um deles representado pelas mulheres artesãs produtoras de cuias pretas e bordadas da ASARISAN, e o outro representado pelos artistas plásticos e artesãos dos ateliês da família Camargo Fona, que pintam qualquer suporte, mas se especializaram na variedade conhecida como cuias pintadas de paisagens. Entre essas ações de formação, estão a “Primeira oficina de elaboração do

Plano de Salvaguarda do Modo de Fazer Cuias do Baixo Amazonas”, organizado pelo IPHAN e pela Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA), e o curso de “Formação de Mediadores de Educação para Patrimônio”, organizado pela Fundação Demócrito Rocha (FDR).

Considerando os objetivos propostos no referido projeto, o foco em palestras e oficinas com recriações de cenários são estratégicos e importantes na socialização e fortalecimento da transmissão dos conhecimentos pertinentes aos modos de fazer cuias pintadas em Santarém. Inicialmente o projeto idealiza e desenvolve reuniões de forma contínua para firmar parcerias com instituições educacionais de diferentes níveis de ensino, como escolas e universidades, além de segmentos artesanais, como os artesãos da Família Camargo Fona e as artesãs da ASARISAN, além de empresas e comunidade em geral. Atende um público de diferentes faixas etárias, como crianças, jovens, adultos e idosos, buscando sempre conhecer os participantes, a fim de desenvolver linguagem adequada a cada público alvo.

De acordo com cada parceria, as palestras abordam temas diversos sobre patrimônio, salvaguarda, empoderamento feminino, educação ambiental, marketing, empreendedorismo, sustentabilidade, entre outros, privilegiando a interação com

o público, valorizando seus conhecimentos prévios e suas experiências de vida. Esta interação é estimulada através de questionamentos aos participantes para averiguar o que conhecem sobre patrimônio, se alguém tem alguma cuia em casa e que tipo de uso se faz dela. A partir daí geralmente conseguimos estimar quantos participantes conhecem o objeto cuia, e ainda quantos não conhecem as histórias e técnicas de sua produção, conhecimento este que é foco das abordagens do projeto.

No desenvolvimento das oficinas temos a fase de socialização, cujo foco privilegia a apresentação dos saberes e fazeres da produção tradicional das cuias pretas e bordadas, cujos procedimentos de sua produção, em resumo, se iniciam na escolha e colheita do fruto, corte, limpeza e retirada do miolo ou bucho, acerto das bordas, molho, raspagem, lixamento, alisamento ou polimento, tingimento com cumatê, fixação com uso de cinzas e urina humana na puçanga, limpeza e ornamentação com bordados de flores ou grafismos indígenas que são rascunhados por sobre as cuias com a ajuda de ferramentas (CAMARGO FONA, 2015; SOUZA, 2018); e a cuia pintada com cenas amazônicas, estas trabalhadas com tintas à base d'água após serem tingidas pelo processo tradicional com o cumatê. Em síntese, seu beneficiamento consiste nos se-

guintes procedimentos: escolha, marcação da careca da cuia, molho, raspagem (ato de raspar), encascar (pintura base), pintura das paisagens, secagem, limpeza, rascunho e impermeabilização. Todos estes procedimentos são apresentados na etapa da recriação de cenários, como descrito a seguir.

A fase de recriação privilegia a interação com o público por meio da reconstrução de cenários específicos em projeções audiovisuais, bem como pela montagem de cenários físicos expondo materiais e painel do ateliê Casinha, um importante espaço de produção de cuias. Ali os participantes podem observar e conhecer as etapas técnicas, como descritas anteriormente, dos dois principais polos produtores de Santarém. Na fase de demonstração desenvolve-se a apresentação in loco dos grafismos, bordados e pinturas de paisagens; e nesse momento, os participantes são incentivados a conhecerem, pela observação e manuseio dos equipamentos, materiais e ferramentas de uso destes produtores, como as cuias, miolo, língua de pirarucu, raspadores, lixas, folhas de embaúba, casca de cumatê, coiós com líquido representando a urina e a infusão do cumatê, jirau, bacia com água e cuias de molho, pincéis de pena de animais locais, pincéis diversos, lápis de desenho, tintas, cunhas, barbante, verniz, compasso, lamparina, jutaicaica, entre outros.

E na sequência, a vivência prática pelo “aprender fazendo” desafia cada participante, de forma lúdica, a desenvolver seu próprio modo de rascunhar, ornar e pintar paisagens ou temáticas autorais. A todo o momento, os participantes são incentivados positivamente a criarem suas expressões para que ao final sejam expostas. Os saberes dos modos de pintar cuias pretas ou com paisagens são processos que se completam, pois ao valorizar a transmissão dos saberes e técnicas dos diferentes modos de pintar cuia, também podemos criar e recriar possibilidades, estimulando a criatividade, autoestima e expressão das emoções. Ao final das oficinas, realiza-se uma avaliação participativa, com exposição dos trabalhos, um lanche coletivo privilegiando o uso das cuias, quando geralmente é servido o mingau ou açaí, e a roda de conversa, que permite resgatar os principais conhecimentos sobre os conteúdos abordados. Além disso, avalia-se o nível de satisfação dos participantes através dos seguintes questionamentos: o que foi bom, o que faltou e o que precisa melhorar. Ao desenvolverem a avaliação, de forma geral os participantes agradecem a oportunidade de aprendizado coletivo e sugerem a continuidade de novos aprendizados sobre as cuias pintadas.

É importante esclarecer que a etapa do “aprender fazendo” é um método centrado na participação ativa dos indivíduos

os, que são estimulados criativamente e criticamente a serem os protagonistas no processo educativo (HORTA, GRUNBERG, MONTEIRO, 1999, p. 6). Para Grunberg (2000, p. 167), as ações educativas que utilizam os bens culturais como fontes primárias de conhecimento, promovem a valorização e preservação destes bens pela prática cidadã, através da inter-relação entre os sujeitos e os patrimônios culturais.

Neste sentido, acreditamos que esta metodologia de educação pela vivência de palestras e oficinas práticas do “aprender fazendo”, com a recriação de cenários, é uma evidência importante que pode ser ampliada e consolidada, e ainda pode contribuir para formar multiplicadores, agregando colaboradores para a continuidade do projeto “Cuias Pintadas de Santarém: a Salvaguarda de Nosso Patrimônio”.

CONHECENDO OS RESULTADOS DAS AÇÕES DO PROJETO

Ao longo de quatro anos, o projeto “Cuias Pintadas de Santarém: a Salvaguarda de nosso Patrimônio” atendeu mais de 290 participantes, entre crianças, jovens, adultos e idosos, privilegiando vivências pelo “aprender fazendo” e proporcionando um novo olhar para o bem cultural. A seguir destacamos o público atendido e alguns resultados mais relevantes na execução das ações.

Em 2017, a parceria com a ASARISAN e com o núcleo de artesãos da família Camargo Fona foi desenvolvida, para o segmento de artesão, por meio da palestra e oficina sobre “Imagem e marketing pessoal”, voltada para valorizar a produção de cuias, melhorando ainda o atendimento ao público das suas respectivas lojas no Centro de Artesanato Tapajós. Nesse evento foram atendidas 10 participantes, sendo que a palestra privilegiou abordar os conceitos de imagem, marketing, empreendedorismo, patrimônio, marca coletiva, empoderamento, entre outros. Em seguida, a oficina abordou o desenvolvimento de um planejamento de marketing pessoal, atividade prática de automaquiagem e dinâmicas de como vender sua marca. Após a atividade, as participantes puderam desenvolver, na prática do cotidiano de venda de suas lojas, os ensinamentos adquiridos nesse evento. Na semana seguinte, algumas artesãs relataram a melhora no atendimento ao público de suas respectivas lojas. O constante diálogo com a família Camargo Fona possibilitou acompanhar as estratégias de suas produções, e ainda a ampliação bem sucedida da diversidade dos seus produtos, em especial as cuias pintadas com paisagens, e de seus pontos de vendas, com representantes no Centro de Artesanato Tapajós, Shopping Tapajós, Terminal Fluvial Turístico, e mais recentemente

uma loja particular, um esforço realizado pelo ateliê de Inês Camargo.

Em abril de 2018, em parceria com o Colégio Ulbra Cristo Salvador, foi desenvolvida a ação “Cuias pintadas de Santarém valorizando nosso Patrimônio”, durante o “Projeto Amazônia reafirmando nossas raízes”, atendendo 70 participantes, entre alunos e professores do Ensino Fundamental. No decorrer da atividade, os participantes relataram seus conhecimentos prévios sobre o vasto uso das cuias. Após a vivência de produção própria, alguns relatam que iriam valorizar ainda mais o uso decorativo e utilitário das próprias cuias.

Em março de 2019, em parceria com a disciplina Folclore, da Universidade do Estado do Pará (UEPA), foi desenvolvida a ação “Patrimônio Cultural do Brasil: as cuias pintadas de Santarém” para acadêmicos do Curso de Licenciatura de Educação Física. Essa ação atendeu 15 participantes, que demonstraram seus conhecimentos prévios sobre as cuias. Alguns que foram moradores do município de Monte Alegre informaram a decaída da produção daquela região, e ainda proferiram que novas oficinas podem ajudar na geração de renda, criação de atividades e jogos lúdicos, saúde mental e formação de multiplicadores não somente em Santarém, mas em outros municípios.

Em agosto de 2019, em parceria com a Escola Municipal Maria Amá-

lia Queiroz de Souza, que organizou o projeto “Educação Fiscal e o desenvolvimento de competências empreendedoras: um diálogo entre escola e as empresas do bairro do Mapiri”, foi desenvolvida a palestra “Empoderamento feminino, arte e empreendedorismo artesanal”, que atendeu 80 participantes, entre professores e alunos do Ensino Fundamental da referida escola. A palestra apresentou vários segmentos de artesanato de Santarém, em especial a produção das cuias, além de diferentes artigos de arte, design e artesanato. Ao final da atividade, os participantes proferiram o ensejo por uma oficina específica sobre os modos de fazer cuias.

Em agosto de 2019, em parceria com a Universidade do Oeste do Pará (UFOPA), foi desenvolvida a atividade “Multiculturalismo e valorização do patrimônio cultural brasileiro” (debate na mesa redonda, juntamente com outros palestrantes), durante o evento Dia do Patrimônio Cultural: Políticas Públicas e Direito à Memória”, quando foi possível apresentar os aspectos históricos do processo de produção artesanal das cuias de Santarém. Ainda foi sugerido à comissão organizadora do evento que, em próxima oportunidade, seja ampliado o debate com outros bens culturais do estado, como o carimbó, capoeira e ofício de tacacazeiras. Em dezembro do mesmo ano, em outra parceria foi desenvolvida a atividade “Cultura e polí-

ticas culturais no interior da Amazônia” (debate na mesa redonda, juntamente com outros palestrantes) no evento do 2º Fórum de Cultura do Seminário Integrado de Extensão e Cultura – UFO-PA, com apresentação de experiência na área de arte, design, artesanato local, e ainda sobre a importância de se discutirem políticas públicas para os setores artesanais de Santarém. Em cada evento foram atendidos aproximadamente 50 participantes, entre professores e alunos da referida instituição.

Em agosto de 2019, em parceria com UFOPA, foi desenvolvida a oficina “Arte nas Cuias Pintadas”, atendendo 20 participantes. Ao final da atividade, todos avaliaram positivamente a ação e alguns proferiram o ensejo para que a oficina fosse transformada em um curso com maior carga horária, ou mesmo em atividade de promoção de saúde mental, em outras oportunidades.

Como desdobramentos das ações desenvolvidas em 2019, atualmente em 2020, o projeto “Cuias Pintadas de Santarém: a salvaguarda de nosso Patrimônio” firmou parceria com a instituição SEST SENAT e UFOPA. Juntos realizaram, no período de 17 a 21 de agosto, o evento “Dia do Patrimônio: A valorização da Cultura em Tempos de Pandemia”, no qual o referido projeto realizou a oficina online sobre Patrimônio Cultural, Empreendedorismo e Empoderamento Feminino, atendendo cerca de 50 participantes.

No planejamento inicial estavam previstas outras ações de promoção de saúde mental por meio de “Arteterapia em cuias pintadas”, uma palestra e oficina aberta ao público previsto para atender mulheres em situação de vulnerabilidade social, mas considerando o atual contexto de pandemia, até o momento não é possível saber ao certo quando será possível realizá-las.

CONCLUSÕES

O projeto “Cuias Pintadas de Santarém: a Salvaguarda de Nosso Patrimônio” é uma iniciativa inovadora e criativa. Ao considerarmos seus objetivos, podemos destacar as palestras e oficinas com recriações de cenários, que foram desenvolvidas com sucesso por serem estratégias eficientes na socialização e no fortalecimento da transmissão dos conhecimentos pertinentes aos modos de fazer cuias pintadas em Santarém. Entretanto, é importante registrar que no decorrer das ações do projeto surgiram algumas dificuldades, como o alinhamento das ações de palestras e oficinas, em parcerias com diferentes instituições, com a disponibilidade dos artesãos, produtores de cuias, em especial os que residem na região de várzea a jusante a Santarém. O acesso, comunicação e mobilidade das artesãs da ASARISAN de suas comunidades até a cidade é uma tarefa bastante laboriosa e onerosa, devido

aos custos com passagens com barco, transporte urbano e estada, bem como para os artesãos dos ateliês da família Camargo Fona localizados na área urbana. Embora a comunicação com estes seja mais constante, percebemos que a principal dificuldade enfrentada também são os custos com a mobilidade dos artesãos e dos materiais para montar a recriação de cenários e atividades práticas desenvolvidas pela equipe. Estas dificuldades ficam evidentes no período em que os artesãos aumentam suas produções para atenderem a demanda da temporada turística dos navios de Cruzeiro que passam por Santarém, pois os núcleos produtores ficam mais focados em suas produções comerciais, para subsistência de suas famílias, do que nas ações de divulgação e salvaguarda do patrimônio.

É importante frisar que o referido projeto congrega ações voluntárias sem fins lucrativos que, ao longo de quatro anos, têm reunido esforços cooperativos para sua continuidade. Não recebendo qualquer incentivo financeiro para cobrir a totalidade dos custos das ações, tem limitada a quantidade de abordagens por semestre, conforme disponibilidade da equipe e de seus recursos financeiros.

Ressaltamos que estas ações devem ser ampliadas buscando novas parcerias, pois além de desenvolver a educação pelo patrimônio, o projeto tem

o desafio de divulgar continuamente os principais modos de pintar cuias de Santarém, as cuias bordadas e as cuias pintadas com paisagens amazônicas. Assim, a estratégia de palestras e oficinas com recriação de cenários realizados nas instituições educacionais estreitou as parcerias através de novas oportunidades, ampliando-as para diferentes eventos ou até mesmo outras turmas no decorrer do corrente ano, após estabilizar o quadro de emergência de saúde que passa o país.

Em todas as ações e logo após as atividades, a interação e o feedback com os participantes demonstrou um excelente nível de satisfação, apontando o ensejo por novas oficinas. O público das instituições de ensino sugeriu ações voltadas para geração de renda, criação de atividades e jogos lúdicos, formação de multiplicadores e arteterapia, e estas sugestões foram analisadas e já se encontram em construção.

A consolidação do projeto permite que em novas etapas todas as sugestões possam ser colocadas em prática, ampliando esta iniciativa de educação pelo patrimônio e sensibilizando novos multiplicadores desta ação. Consideramos que este esforço cooperativo é uma iniciativa original, relevante e criativa que congrega as evidências necessárias para a continuidade do projeto “Cuias Pintadas de Santarém: a Salvaguarda de Nosso Patrimônio”.

REFERÊNCIAS

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 20 maio 2020.

CAMARGO FONA, Angelsea Augusta Lobato. *Pintando cuias, pintando vidas: tradição e arte pelas mãos da família Camargo Fona*. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2015.

CARVALHO, Luciana. *Dossiê de registro do Modo de Fazer Cuias no Baixo Amazonas* (versão atualizada). Santarém, 2015. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/dossie-cuias-atualizado.pdf>. Acesso em: 08 set. 2020.

GRUNBERG, Evelina. Educação patrimonial: utilização dos bens culturais como recursos educacionais. *Cadernos do CEOM*, UNOESC, Chapecó, ano 14, n. 12, jun. 2000.

HORTA, Maria de Lourdes Parreira; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. *Guia de educação patrimonial*. Brasília: IPHAN; Museu Imperial, 1999.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Patrimônio Cultural Imaterial: para saber mais*. 3. ed. Brasília: IPHAN, 2012.

LUCIANO, Weldon. CDP confirma 23 navios de turismo em viagem pela região na temporada 2019-2020. OESTADONET. 16 jul. 2019. Disponível em: <https://www.oestadonet.com.br/noticia/15131/cdp-confirma-23-navios-de-turismo-em-viagem-pela-regiao-na-temporada-2019-2020/> Acesso em: 20 mai. 2020.

SOUSA. Ádria Fabíola Pinheiro de Sousa. *As cuias bordadas de Aritapera: conhecimento, saber e arte*. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2018.

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*. Paris, 17 de outubro de 2003. Trad. por Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Convencao%20Salvaguarda%20Patrim%20Cult%20Imaterial%202003.pdf>. Acesso em: 08 set. 2020.





O Teatro de João Redondo e as ações de salvaguarda

Maria das Graças Cavalcanti Pereira¹

Luiz Assunção²

¹ Graduada em Letras (1998) e em História (2004) pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Possui mestrado (2010) e doutorado (2018) pelo Curso de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRN. Tem experiência na área de Sociologia, com diálogos da ciência com a cultura popular, em especial com o Teatro de João Redondo e em Gestão Cultural. Participou, como pesquisadora, da equipe do Inventário do Rio Grande do Norte para o Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como Patrimônio Cultural do Brasil. Atualmente exerce o cargo de diretora do Museu de Cultura Popular Djalma Maranhão, além de fazer parte do conselho consultivo da Associação Potiguar de Teatro de Bonecos (APOTB), tendo sido presidente da Associação, por três gestões. Contato: gal-natal@hotmail.com

² Doutor em Antropologia pela PUC-SP e professor do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Coordenador do Grupo de Estudos Culturais Populares da UFRN e colaborador institucional do Inventário do Rio Grande do Norte para o Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como Patrimônio Cultural do Brasil. Contato: luass17@gmail.com

Resumo

Este artigo trata do teatro de bonecos, denominado, no Rio Grande do Norte, de João Redondo. A brincadeira deriva da tradição dos mestres brincantes - alguns já falecidos - e de seus multiplicadores ou ainda de outros seguidores que não descendem da linhagem de mestres, mas aprenderam com vários deles e, aos poucos, foram se inserindo nesse universo lúdico. Atualmente, esse tipo de representação teatral conta com um total de 45 mestres em atividade. Construímos uma abordagem contemplando os principais elementos que se entrecruzaram no processo de inventário realizado no Rio Grande do Norte e no pedido de registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como Patrimônio Cultural do Brasil, além de evidenciarmos as principais ações de salvaguarda decorrentes desse processo. A princípio, apresentaremos informações sobre os procedimentos efetuados para o registro dos brincantes, bem como dos principais elementos marcadores da brincadeira do João Redondo. Na sequência, teceremos considerações sobre as ações de salvaguarda realizadas, destacando os diferentes sujeitos envolvidos e algumas questões pertinentes à execução dessas ações.

Palavras-chave: Teatro de bonecos. João Redondo. Patrimônio. Salvaguarda.

Abstract: This article deals with the puppet theater, called João Redondo, in Rio Grande do Norte. The game derives from the tradition of playing masters – some who have already died – and from their multipliers or from other followers who are not descended from the lineage of masters, but learned from several of them and, little by little, became part of this playful universe. Currently, this type of theatrical representation has a total of 45 active masters. We have built an approach contemplating the main elements intertwined in the inventory process carried out in Rio Grande do Norte and in the request for the registry of the Popular Puppet Theater of Nordeste as a Cultural Heritage of Brazil, in addition to highlighting the main safeguarding actions resulting from this process. At first, we will present information about the procedures carried out for the registration of the players, as well as the main defining elements of the game of João Redondo. Subsequently, we will make some considerations about the safeguarding efforts undertaken, highlighting the different subjects involved and some issues regarding the execution of these actions.

Keywords: Puppet Theater. João Redondo. Heritage. Safeguard.

Resumen: Este artículo trata del teatro de títeres, llamado en Rio Grande do Norte de João Redondo. El juego se deriva de la tradición de los maestros jugadores – algunos ya fallecidos – y de sus multiplicadores o de otros seguidores que no son descendientes del linaje de los maestros, sino que aprendieron de varios de ellos y, poco a poco se insertaron en este universo lúdico. Actualmente, este tipo de representación teatral cuenta con un total de 45 maestros en actividad. Construimos un enfoque contemplando los principales elementos que se entrelazaron en el proceso de inventario realizado en Rio Grande do Norte y en la solicitud de registro del Teatro de Títeres Popular del Nordeste como Patrimonio Cultural de Brasil, además de resaltar las principales medidas de salvaguardia resultantes de este proceso. En un primer momento, presentaremos informaciones sobre los trámites realizados para el registro de los jugadores, así como los principales elementos definitorios del juego de João Redondo. A continuación, haremos consideraciones sobre las medidas de salvaguardia realizadas, destacando los diferentes sujetos comprometidos y algunas cuestiones pertinentes a la ejecución de estas medidas.

Palabras-clave: Teatro de Títeres. João Redondo. Patrimonio. Salvaguardia.

Introdução

João Redondo é o nome pelo qual é conhecido o teatro de bonecos no Rio Grande do Norte. Essa ressalva faz-se pertinente, considerando-se o fato de que tal brincadeira, embora seja amplamente conhecida como mamulengo, desenvolveu-se de forma diferenciada em outros contextos, passando a ser conhecida por denominações várias, a exemplo de Cassimiro Coco, no Maranhão, Piauí e Ceará; João Redondo e Calunga, no Rio Grande do Norte; Babau, na Paraíba; e Mamulengo em Pernambuco.

Trata-se de uma forma de expressão sem fronteiras de idiomas, de costumes ou de religiões. Essa brincadeira cria, a partir da relação com o inanimado, um duplo que sente-fala-discute, ocupando, a um só tempo, o lugar do eu e do outro. Nesse processo de interação ativa e responsiva, o um desdobra-se no outro, com quem contracena e com quem divide/compartilha o suporte privilegiado da cena. É justamente nesse jogo teatral que a pessoa se coloca como observadora de si mesma.

O referido teatro tem como forte

característica a fabricação artesanal de bonecos e objetos de cena, geralmente feitos em madeira pelos brincantes/artesãos. A manipulação desses bonecos/personagens tem como objetivo a encenação de histórias tecidas na tradição, nutridas pelo improviso e pela novidade. São narrativas inseridas nas memórias e práticas estabelecidas dentro de uma tradição rica, viva e dinâmica, que vem se movendo durante décadas e que falam desse conhecimento repassado entre membros de uma mesma família ou na relação brincantes/receptores, com práticas apreendidas no ato do brincar e inscritas em corpos brincantes.

Essa apresentação teatralizada constitui-se em uma das formas mais recorrentes de entretenimento dos moradores de pequenos sítios e lugarejos. As encenações são, costumeiramente, realizadas nas escolas, nas praças públicas e/ou nos pequenos circos mamembes, na casa do próprio bonequeiro ou mesmo em outro lugar, conforme

a escolha do proponente interessado. No geral, o espetáculo ocorre em áreas abertas, que sejam bem apropriadas à disposição do cenário típico: uma pequena cortina ou tolda, com um espaço reservado para que o brincante, que fica por trás dessa empanada, possa movimentar os bonecos.

O nominado teatro de bonecos tornou-se uma tradicional brincadeira no contexto das dinâmicas culturais estabelecidas durante o período de colonização do Brasil. A hipótese mais recorrente entre os autores que tratam dessa temática é a de que tenha chegado ao país pelos portugueses, no século XVI, como Presépio – representação do nascimento de Jesus Cristo –, dando origem a duas formas de teatro: os Pastoris, espetáculos do ciclo natalino, encenados por atores; e o Mamulengo, encenado, em várias ocasiões, por bonecos de madeira, explorando temáticas diversas, como a religiosa e a profana ou de costumes populares. Seu surgimento está relacionado à própria formação do povo brasileiro, considerando-se sua intensa originalidade de expressão dramática, plástica e musical, enraizada na cultura popular e repassada de mestre a discípulo, de geração a geração.

No caso da brincadeira do João Redondo no Rio Grande do Norte, um dos primeiros registros de que se tem conhecimento é de 1950. Trata-se do levantamento feito por José Bezerra Gomes sobre o Calungueiro Sebastião Se-

verino Dantas, Seu Bastos (nome como era conhecido o brincante da região do Seridó), apresentado, sob a forma de tese, no I Congresso Brasileiro de Folclore no Rio de Janeiro, no ano de 1951. Somente a partir de 1960 é que começaram a aparecer outras publicações sobre essa temática, como os estudos de Hermilo Borba Filho (1966), em Pernambuco, que vai tratar da fisionomia e do espírito do Mamulengo; Altimar Pimentel (1971), na Paraíba, que aborda o mundo mágico do Babau; no Rio Grande do Norte, as pesquisas e registros documentais realizados por Deífilo Gurgel (1999) e Franco Jasiello (2003); e, mais recentemente, as pesquisas realizadas no âmbito do Grupo de Estudos em Culturas Populares.

A partir de 1976, a Fundação José Augusto (FJA), órgão de Cultura do Estado do RN, passou a realizar, no segundo semestre de cada ano, um Encontro de Mamulengos do Nordeste, com o propósito não somente de preservar e incentivar esse bem da cultura popular, mas também de contribuir para os estudos sobre o tema do João Redondo. Em 1989, o encontro passou a ocorrer na cidade de Mossoró-RN. E já no ano de 1991, esse evento não mais aconteceu, dando-se por finalizado. No âmbito desses encontros, vale destacar a participação do brincante Chico Daniel, que veio a se tornar a principal referência para a geração futura de brincantes.

Após o encerramento da série anual dos encontros de mamulengos e, mais especificamente, durante a década seguinte, nenhum evento significativo aconteceu, no âmbito das políticas públicas para a cultura, que possa ser referenciado como exemplo de ações no segmento do teatro de bonecos no estado do Rio Grande do Norte. No entanto, em abril de 2004, o pedido de registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como Patrimônio Cultural do Brasil modificou o cenário local. É precisamente sobre essa fase e, sobretudo, sobre os efeitos promovidos pelo projeto de registro patrimonial junto à comunidade de brincantes do João Redondo que nos propomos abordar.

Visando a esse alcance, construímos uma abordagem contemplando os principais elementos que se entrecruzaram no processo de inventário realizado no Rio Grande do Norte e no pedido de registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como Patrimônio Cultural do Brasil, além de evidenciarmos as principais ações de salvaguarda decorrentes desse processo. A princípio, apresentaremos informações sobre os procedimentos efetuados para o registro dos brincantes, bem como dos principais elementos marcadores da brincadeira do João Redondo. Na sequência, teceremos considerações sobre as ações de salvaguarda realizadas, destacando os diferentes sujeitos envolvidos e algumas questões pertinentes à execução dessas ações.

O INVENTÁRIO DO TEATRO DE BONECOS POPULAR DO NORDESTE NO RIO GRANDE DO NORTE

Em abril de 2004, o pedido de registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco como Patrimônio Cultural do Brasil foi encaminhado ao IPHAN pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB – Centro UNIMA Brasil). À medida que o processo de execução para o registro avançava, o universo do Rio Grande do Norte foi incluído como campo da pesquisa. Inicialmente, o Grupo de Estudos em Culturas Populares da UFRN foi consultado, no sentido do estabelecimento de uma parceria que propiciasse a participação de seus pesquisadores na pesquisa e no trabalho de campo.

A pesquisa para o registro dos brincantes existentes no Rio Grande do Norte teve início em março de 2008, tendo como eixo abarcar os dados referentes à circulação e à comercialização da brincadeira, e também aqueles relativos aos riscos que perpassam a transmissão e a continuação dessa prática. O objetivo era o de obter um conjunto documental composto por textos, fotos, documentos diversos e vídeos. A equipe, composta por coordenador e pesquisadores, incluía também um mestre, que tinha a importante tarefa de intermediar a con-

versa com os outros brincantes durante as visitas de campo.

A pesquisa e o trabalho de campo foram organizados em duas fases. Na primeira, com três meses de duração, procurou-se realizar o levantamento preliminar e a catalogação de dados já existentes, como fontes escritas, acervos de bonecos e registro audiovisual, tomando por base o formulário do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), disponibilizado pelo IPHAN. Durante essa etapa da pesquisa, foram produzidas informações acerca do João Redondo por meio das fichas de acervo, de fichas bibliográficas, audiovisuais e aquelas derivadas de informações fornecidas por pessoas da comunidade e também por outros brincantes. Na documentação levantada, constatou-se que alguns mestres já haviam falecido, o que exigiu a atualização dos registros acerca dos mestres brincantes, incluindo dados sobre os que ainda atuavam e os possíveis multiplicadores da brincadeira.

A segunda fase do trabalho, dedicada prioritariamente à pesquisa de campo, que se iniciou em maio de 2009, visava conhecer os brincantes e a brincadeira do João Redondo em cerca de 25 municípios do estado. Também se almejava, nesse momento, desvelar o tipo de relação estabelecida entre a comunidade produtora e a comunidade receptora desse saber. Ainda nessa etapa, procurou-se sistematizar os dados coletados

(fotos, documentação, edição de vídeos, dossiê do registro) e descobrir o que, de fato, caracterizava essa brincadeira como patrimônio, indicando os mecanismos de salvaguarda e assinalando a importância de sua preservação para a cultura brasileira.

Na análise preliminar dos dados levantados a partir do campo, verificou-se a identificação de um significativo número de mestres que estavam em plena atividade com a sua brincadeira. Em contrapartida, também se evidenciaram, por meio desses dados, algumas dificuldades enfrentadas por esses brincantes, como os casos daqueles que brincavam eventualmente ou que não estavam mais brincando. Os motivos para não apresentarem a brincadeira ou só a praticarem esporadicamente eram diversos, indo desde o fato de pertencerem a uma religião que não permitia a brincadeira à falta de convites para fazer apresentações. Se o primeiro caso diz respeito a um contexto de ordem moral em vigor na concepção de parte do mundo religioso evangélico, o segundo pode problematizar o papel das políticas públicas na área da cultura.

Em função disso, alguns brincantes, para poder sobreviver, venderam suas malas com bonecos por preços irrisórios. Outros, por não verem interesse das instituições culturais locais em dar-lhes visibilidade, ou por se sentirem desestimulados ante o descaso da família, que não valoriza a

brincadeira, encontraram suas razões para desistir. E ainda há os que, embora eventualmente realizem a brincadeira, demonstram extrema falta de zelo com seu material de trabalho. Como fazem raras apresentações, os bonecos são relegados a um plano secundário, mostrando-se mal cuidados (alguns até em condições bem precárias, sujeitos ao ataque de insetos que se proliferam dentro das malas), um claro sinal da falta de uma prática mais permanente e do visível desleixo com a própria manutenção do objeto principal da brincadeira – o boneco.

O trabalho de pesquisa de campo, o inventário e, principalmente, o conhecimento da realidade dos brincantes e da brincadeira, possibilitaram o levantamento de vários saberes, como, por exemplo, a manutenção das características básicas quanto à utilização dos bonecos de luva em sua manipulação, a estética do tipo de empanada/biombo/tolda, a utilização da música, geralmente o forró, a extensão das cenas (cenas sempre curtas), o auxílio de um ajudante, os enredos com personagens da tradição, bem como a Introdução de novos personagens, piadas e temáticas que falam de seu tempo, de sua vivência sócio-histórica, econômica e cultural.

Para a confecção dos bonecos, dá-se preferência à madeira; em especial, o mulungu e a imburana, mas também se usam o brasileirinho, a cabaça, a timbaúba, a depender dos recursos

naturais e econômicos disponíveis. Observou-se, ainda, a utilização de outros materiais, como o papel machê e alguns materiais recicláveis. A forma varia de acordo com a exigência e a criatividade do brincante; a maioria dos mestres segue a tradição de possuírem malas em madeira para acondicionar seus “calungas”, “bonecos”, ou “meninos”, como alguns denominam.

Como toda expressão artística, esse é um fenômeno vivo e em permanente estado de transformação. Costumeiramente, é praticado tanto no meio rural quanto no espaço urbano brasileiro, com diferenças de conteúdo dramático nas apresentações dos mestres, que, como brincantes do seu tempo, assimilam os interesses, as críticas e o gosto de cada grupo social. Essas diferenças, no entanto, não abalaram a força poética, simbólica e arquetípica das apresentações e dos personagens fixos atuantes na cena, vez que mantêm ainda forte identificação com os dramas, os romances, os costumes e as contradições sociais do seu público, oriundo das classes populares, mas também procuram incorporar outras possibilidades ao seu saber-fazer, advindas de demandas que partem do contexto urbano.

Em tal configuração, revelam-se os artistas brincantes do João Redondo, que fazem de suas apresentações um espaço de diversão e de releitura do cotidiano, criando momentos cômicos, eróticos, poéticos e de crítica social.

A BRINCADEIRA DO JOÃO REDONDO

O enredo tradicional do teatro de João Redondo gira em torno da relação entre o Capitão João Redondo, fazendeiro, e o Negro Baltazar/Benedito que, na maioria das histórias, é seu empregado. Dadi, única mestra no Estado do Rio Grande do Norte a fazer o boneco de luva em madeira e apresentar a brincadeira, afirma que “tudo acontece, geralmente, num baile na Fazenda de João Redondo, quando ele não permite que Baltazar/Benedito, que é negro, entre na festa e dance com sua filha Minel(r)vina de Moraes”. A partir daí, desenvolve-se a intriga em torno do fato de Baltazar querer dançar à força com a filha do Capitão João Redondo. Por fim, ele mesmo acaba com o baile por não poder realizar seu desejo de dançar.

A brincadeira é geralmente apresentada da seguinte forma: por detrás da tolda, amarrada lateralmente a duas varas fincadas no chão ou presa aos caibros do telhado da casa, no ângulo de uma sala, posiciona-se o mestre brincante, com sua mala de bonecos. Atualmente, alguns mestres utilizam um biombo, em ferro ou madeira, desmontável, medindo 1,80 x 1,80, que possui forma sanfonada, tendo, em sua parte posterior, um velcro colado, para que possa ser aderido ao tecido da empanada que o envolve. Assim, torna-se bem mais funcional na hora da montagem.

A plateia, por sua vez, tem uma importância fundamental na encenação do espetáculo, pois é justamente da reação desse auditório que depende o êxito da brincadeira. O jogo/a brincadeira só se realiza diante da plateia, para ela e com ela. Há, nesse processo lúdico, um grande respeito pela participação dos espectadores, que se identificam com os bonecos nas diversas situações das apresentações. São eles que dão legitimidade aos brinquedos, elegendo e reconhecendo seus mestres mais criativos.

No decurso da apresentação, o diálogo inicia-se com certa despreensão, utilizando-se, quase o tempo todo, do humor. Trabalha-se intimamente com a palavra, apela-se para o eu, faz-se uso da metonímia, da brevidade e da simplicidade. É sempre uma história divertida e quase debochada da tradição que vem sendo mantida até hoje por diversos mestres brincantes contemporâneos.

O horário que a maioria deles gosta de se apresentar é à noite. Como boa parte dos brincantes da tradição do RN não sabe ler nem escrever, não são feitas as rubricas/cenas transcritas, usadas nos textos de teatro de animação. São apresentados enredos variados, gravados em suas memórias, permeadas de elementos lúdicos, impulsionando a ação, que tem como meta provocar o riso, seja mostrando o bem, seja mostrando o mal, ou o equilíbrio entre essas duas forças.

O termo brincar, bem além de se traduzir por apresentar ou mesmo re-presentar, parece mais bem adequado para designar o fazer do brincante no teatro de João Redondo. Na brincadeira, não se representa; simplesmente se brinca, como afirma a maioria dos mestres do RN. Brinca-se no sentido de que os brincantes apenas se divertem, junto com o público, que também participa da brincadeira, predispondo-se ao jogo do improviso.

E vale ainda acrescentar o fato de que cada representação difere uma da outra, devido às circunstâncias variáveis em que acontece. São situações que exploram desde o espaço e o tempo até o estado de espírito da plateia e dos brincantes. Assim, percebemos que a apresentação dessa brincadeira, que implica uma série de relações, tem significado semelhante para a maioria dos mestres do RN. Muitos falam que essa brincadeira é a arte do improviso, mas, na verdade, consideramos a existência de um verdadeiro arcabouço, em que os brincantes mais experientes pautam-se para brincar. Sem esse enredo, a brincadeira não flui e termina por se perder.

O número de bonecos/personagens que se apresentam na brincadeira é sempre variável de brincante para brincante. Muitos podem andar com a mala cheia de bonecos, mas não utilizam todos em uma só apresentação. Quando uma brincadeira é realizada

com uma temática definida, a quantidade, por sua vez, fica programada. Mas, quando brincam à vontade, podem improvisar com mais liberdade, sem tempo para terminar. Isso também influencia na quantidade das personagens a serem colocadas em cena pelos brincantes.

A dinâmica geralmente ocorre com a sucessão de quadros autônomos, que seguem um esquema de pequenas cenas, entrecortadas por músicas, com entradas e saídas de bonecos/personagens, recheadas de pequenas intrigas, que são desenvolvidas, na maioria das vezes, por um roteiro prévio, lançando mão do improviso. Quanto aos bons improvisos, eles acontecem, verdadeiramente, quando há a habilidade do brincante para complementar as formas estabelecidas, ou seja, imprimir à cena uma atualidade, uma espontaneidade, como se houvesse, a cada apresentação, algo novo, mesmo com roteiros prefixados para cada cena e para cada personagem.

Esse corpo falante do mestre brincante do teatro de bonecos, que gesticula, entoia a voz, controla a respiração, estabelecendo uma situação comunicativa, põe em ação o contato do emissor com o texto e o receptor/público, o qual exerce um papel ativo no processo de comunicação, desempenhando, por extensão e circunstância, o papel de coautor.

A CONFEÇÃO DOS BONECOS

O João Redondo é um teatro cuja função estética cria algo para ser visto e apreciado. Aquele que confecciona bonecos deve possuir duas leituras em seu trabalho: uma plástica e outra dramática.

No que concerne à escultura dos bonecos de luvas, tipo mais usado entre os brincantes do RN, as proporções anatômicas devem ser levadas em consideração no ato de sua construção. Sem esquecer que toda expressão corporal se limita à cabeça e às mãos, pois o resto do corpo, inexistente na quase totalidade dos bonecos, oculta-se sob as vestes, que já caem no campo do decorativo ou da costura. Sua manipulação é feita com a mão colocada por debaixo da luva ou do camisolão. O brincante, com os dedos polegar, indicador e médio posicionados em orifícios existentes sob a cabeça e nas mãos do boneco, faz toda a movimentação.

Cada personagem é esculpido dentro de uma concepção simbólica de sua função no enredo. O capitão João Redondo, por exemplo, é o boneco de maior tamanho, enquanto o Benedito é o de menor estatura. Ainda há a disseminação de uma mesma forma/característica dos bonecos ligados à tradição, como os que são vistos nos bonecos/personagens de João Redondo ou Baltazar, apresentados por diferentes brincantes/escultores, que carregam particularidades em seu entalhe, pintura e adereços.

Partindo do princípio escultural da cabeça, os traços tendem a ser expressivos, caricaturais, com linhas que reforçam ou mesmo estereotipam os bonecos. As ferramentas utilizadas são rústicas, tais como faca peixeira, serrote, grossa e lixa. Esculpidos com bocarras pintadas ou com dentes sobrepostos de animais ou mesmo de outros materiais, olhos exagerados, sobrelanceiras, barba e bigodes pintados ou com colagem de diversos materiais ou apenas pintados, entre outros, sem estarem preocupados com o real. Outros são sóbrios e alguns buscam certa naturalidade e veracidade. Observa-se, então, que o conceito do belo vai ajustar-se ao universo do brincante, seja expondo traços de seu feitor, de familiares ou de pessoas de sua comunidade.

As mãos dos bonecos podem ser entalhadas ou fabricadas em outros materiais. Por vezes, são reaproveitadas, a exemplo daquelas que são usadas em bonecas de borracha. Alguns bonecos não têm as mãos, uma decisão a critério do mestre. Utiliza-se, em substituição, uma espécie de luvinha, acompanhando o formato do camisolão para vestir os dedos de seu manipulador.

A indumentária dos bonecos de luva é feita em tecido, cortada em formato de cone, um camisolão, em que a cabeça é adaptada. Na extremidade dos braços, costurados ao corpo/luva, são adaptadas as mãos. O tecido mais utilizado pela maioria dos brincantes para a con-

fecção da indumentária dos bonecos é a chita. Pode-se verificar, que o figurino e os adereços compõem o aspecto do boneco em sua “corporeidade”. Os adereços, por sua vez, dão um caráter peculiar a cada personagem, e, ligados à sua composição, complementam a forma e sua caracterização.

Alguns elementos são esculpidos, pintados, furados e outros aplicados à cabeça ou ao corpo/roupa dos bonecos, como, por exemplo, as orelhas feitas, em sua maioria, em cola tipo durepóxi. A própria maquiagem ou pintura que contorna os olhos, a boca, os brincos, os dentes e os sinais que realçam a expressão condiz com a personalidade do boneco.

As cores utilizadas nessa personificação constituem um elemento importante para sua caracterização: preto, branco, bege, rosa, entre outras, são as mais comuns para cobrir cabeças e mãos, que ainda são complementadas, por exemplo, pelo vermelho – que serve, ao mesmo tempo, para indicar a boca e a cor do batom –, e pelo rouge, para as bochechas, fazendo fluir os traços e o imaginário da plateia.

Entre outros adereços utilizados, estão os chapéus, os brincos, os colares e os vários tipos de cabelos. São usados cabelos de humanos, de nylon, de crina de cavalo ou de bode. Estes últimos costumam ser expostos ao sol, estendidos, como roupas em quaradouro, para perder o cheiro característico. Depois, são colados à cabeça

ou usados nos bigodes dos bonecos. O uso da palha e de produtos industrializados, nesses adereços, busca dar forma e expressão à matéria, caracterizando-a, assim, como uma persona.

AS PERSONAGENS E OS TIPOS SECUNDÁRIOS

O mestre brincante procura destacar traços em cada personagem, buscando, além de identificá-la, diferenciá-la das outras. As personagens são, normalmente, típicas: o patrão, o soldado, a amante, a bela, a má, o trabalhador, entre outras.

O personagem Baltazar ou Benedito representa o modelo de uma linha de bonecos populares, comuns desde a Idade Média, usados em toda a Europa para fazer crítica aos costumes, contrapor-se às injustiças, simbolizar a revolta das classes oprimidas. Origina-se dos Karagós, um dos bonecos mais antigos do mundo, principalmente entre os populares. Faz parte dele a obscenidade, a sabedoria, a devoção, a pouca-vergonha e até o sacrifício. Ele usa de toda a astúcia e inventividade para combater os demais personagens, o que é próprio, também, dos bonecos do teatro nordestino. Na maioria das brincadeiras, esse personagem aparece ora como Baltazar, talvez em alusão a Baltazar, Rei Mago, ora como Benedito, referência a São Benedito – dois personagens negros de grande popularidade.

Os tipos secundários são aqueles que representam a memória coletiva, os mitos e as credences populares, tais como a Alma, a quem o diabo persegue tenazmente, derivados do ciclo da assombração do bumba-meu-boi, por exemplo, em que a imaginação do escultor, prevendo a função do boneco na brincadeira, comanda a liberdade de intenções mais do que a formal. Vestida de branco, a cabeça muito pequena, a menor de todas, tem mãos imensas, caídas em cima do camisolão bem comprido. Apresenta-se pedindo piedade, causando forte impressão. É como se o espírito do João Redondo vagueasse através das críticas e dos costumes, por meio das personagens, fazendo a transferência das virtudes e dos vícios humanos para os bonecos, que representam tipos característicos de certas classes sociais.

AÇÕES DE SALVAGUARDA PARA O JOÃO REDONDO

O reconhecimento do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Babau, Cassimiro Coco e João Redondo como Patrimônio Cultural do Brasil, além de lhe agregar valor, aponta sua importância vital como identificador de memória e de identidade para a sociedade brasileira. Decerto, estando o bem cultural registrado como Patrimônio Cultural do Brasil, a implantação das ações propostas em seu Plano de Salvaguarda passa a ser um compro-

misso do poder público e da sociedade brasileira com esse patrimônio, por meio da revitalização dessas expressões teatrais populares praticadas com bonecos. Isso implica a permanência dos mestres bonequeiros e de suas brincadeiras no cenário cultural.

Após a conclusão do trabalho de pesquisa para o inventário e aprovação do registro, algumas reuniões aconteceram, no ano de 2015, no IPHAN, em Brasília, com coordenadores, pesquisadores, representantes de associações de teatro de bonecos do Nordeste e representantes do coletivo do bem registrado, para que elaborassem uma proposta de ação, partindo das recomendações de salvaguarda colhidas pelas equipes de pesquisas dos brincantes, dos artistas, do público e dos gestores, incluindo as que foram registradas nos Encontros que aconteceram na finalização do inventário em cada estado, a partir de 2009, como o que aconteceu no RN e foram apresentadas no dossiê de registro (IPHAN, 2014).

Visando ao alcance de um caminho possível para a sustentabilidade desse bem cultural, algumas ações foram empreendidas em benefício dos brincantes, da produção e da circulação das brincadeiras. Priorizaram-se, por exemplo, as ações direcionadas à manutenção e recuperação dos elementos que constituem o teatro de bonecos, ao acervo e à documentação. Procurou-se promover

um intercâmbio com outros bonequeiros, realizando-se encontros e festivais, objetivando a transmissão de saberes, e ainda se buscou incluir, em editais e licitações, a proposta dos jovens bonequeiros, pormenorizada no dossiê de registro (IPHAN, 2014). Mas, para o sucesso desse processo, seria fundamental a participação das instituições públicas e privadas, das diversas entidades da sociedade civil, dos pesquisadores e artistas dos municípios. Afinal, esse patrimônio pertence à comunidade e por ela deve ser cuidado.

Nesse mesmo ano de 2015, o IPHAN promoveu, em nível nacional, duas importantes ações de salvaguarda, como as cerimônias públicas para a entrega do título de Patrimônio Cultural do Brasil aos mestres bonequeiros e o lançamento do edital de Premiação Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Babau, Cassimiro Coco e João Redondo. A intenção foi reconhecer e valorizar a tradição cultural desse bem, por meio da premiação de bonequeiros/as, cuja trajetória de vida tenha contribuído de maneira significativa para a transmissão e permanência do bem cultural. Nesse edital, o Rio Grande do Norte teve a aprovação de dezessete mestres, entre os quarenta bonequeiros/as premiados e dois mestres na categoria *in memoriam*, do total de cinco premiados.

No ano de 2016, houve o lançamento do livro (impresso e digital)¹ com os mestres premiados no Edital Prêmio Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco), como uma maneira de prestigiar os mestres e noticiar suas trajetórias de vida. Posteriormente, o IPHAN, seguindo as recomendações de salvaguarda, começa a fomentar os projetos de intercâmbio entre os bonequeiros, que acontecem nos encontros de bonecos e bonequeiros do teatro de João Redondo no RN.

Vale registrar o fato de que ações de salvaguarda passaram a ser realizadas no RN antes mesmo do registro do bem cultural como patrimônio. Em setembro de 2009, durante o Encontro de Bonecos do João Redondo, realizado pelo IPHAN como parte da instrução do processo de registro, foi criada a Associação Potiguar de Teatro de Bonecos do RN (APOTB), passando a assumir papel significativo, seja na conclusão do inventário, seja na elaboração de projetos em editais para a cultura. A partir da criação dessa Associação, começam-se a promover os Encontros de Bonecos e Bonequeiros do Teatro de João Redondo no RN, como uma forma de incentivar a discussão e a reflexão da cultura popular, envolvendo representantes de instituições, pesquisadores, simpatizantes e mestres brincantes.

¹ Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/premio_teatro_de_bonecos.pdf

Os dois primeiros encontros (2011 e 2012) ocorreram em Natal, sob o patrocínio do Governo do Estado, no evento Agosto da Alegria. Cada encontro contou uma média de participação de 30 mestres e uma programação composta por palestras, oficinas, rodas de conversa, workshop, exposições, apresentações bonequeiras nos espaços do evento e em várias feiras públicas.

Em 2013 não houve o patrocínio governamental para a realização do encontro. Em contrapartida, ocorreu o lançamento de um edital de premiação para a cultura popular, intitulado Edital Deífilo Gurgel, que contemplou os mestres do Teatro de João Redondo com a aquisição de indumentária para os bonecos e de equipamentos eletrônicos, sonificação e compra de empadas. Essa demanda visava atender apelos feitos pelos mestres no encontro de 2012, além de oficinas itinerantes para a formação e multiplicação de novos brincantes e a implantação de um espaço cultural para ações do teatro de João Redondo, na Zona Rural de Itajá-RN. Esse edital contemplou um total de 21 mestres.

Nos anos seguintes, um novo cenário vai se apresentar, a partir do convite da Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Currais Novos, quando os encontros passam a ser realizados nesse município. A concordância deveu-se ao fato de essa região do Seridó ser um polo centralizador

dos mestres bonequeiros, facilitando o traslado destes para participarem dos encontros, como também a facilidade para liberações dos espaços, formação de plateia, dentre outras.

Assim, em um contexto de mobilização e perspectiva, o III Encontro (2015) acontece em Currais Novos, sob o patrocínio do IPHAN, Fundação José Augusto e Prefeitura Municipal de Currais Novos, contando com a participação de 32 mestres. Entre as principais atividades programadas, destacam-se: entrega dos certificados, pela Superintendência Estadual do IPHAN, aos mestres que participaram do inventário no RN para a candidatura como Patrimônio Cultural do Brasil; plenária com instituições culturais na Câmara Municipal; exposição “Acervos do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste”, de Izabela Brochado, com o mestre Marcos Pena, de Brasília-DF; apresentação da caixa de lambe-lambe da mestra Ângela Escudeiro, de Fortaleza-CE; apresentações noturnas na Praça Cristo Rei, em instituições públicas durante o dia; cortejo com os mestres na feira pública, com apresentações dos mestres brincantes em dupla.

O IV Encontro (2016) contou com a participação de 30 mestres. A programação apresentou uma inovação ao incluir a homenagem a um mestre, considerado pelos brincantes como uma referência. Na ocasião o homenageado foi

Severino Dantas (Mestre Bastos). Entre as atividades realizadas, houve apresentações em instituições públicas, escolas e praças; roda de prosa com o mestre e Presidente da APOTB, Heraldo Lins; apresentações, durante o dia, em instituições e, à noite, na Praça Cristo Rei; abertura da exposição “Inventividade dos Mestres no Teatro de João Redondo do RN”; visita dos mestres à Fundação Cultural José Bezerra Gomes; oficina de manipulação com o mestre Fabio Caio, do grupo Mão Molenga – PE; cortejo de encerramento, apresentações na feira pública da cidade e assembleia extraordinária da APOTB.

O V Encontro (2017) homenageou Mestre Zé Relâmpo. Durante o encontro, 30 mestres participaram das diferentes atividades programadas, como a exibição de documentário sobre a história de vida e arte do mestre homenageado no encontro anterior, Mestre Bastos; apresentações noturnas; roda de prosa com abertura de malas dos mestres convidados; folia dos brincantes na feira pública; assembleia da APOTB; entrega de livros do Prêmio Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, produzidos pelo IPHAN.

Em 2018, o VI Encontro homenageou Francisco Ângelo da Costa (Mestre Chico Daniel). Os 22 mestres participantes foram envolvidos nas atividades de abertura de malas para os mestres de outros estados presentes no evento; apresentações em instituições

públicas e privadas (durante o dia, em escola na zona rural); apresentações noturnas na Praça Tetê Salustino; barracas para venda de artigos do universo do teatro de João Redondo e de literatura de cordel; cortejo e apresentações na feira pública; plenária da APOTB–RN. Este evento contou com patrocínio do IPHAN.

Observa-se que os encontros realizados na cidade de Currais Novos a cada ano vão se colocando como parte do calendário cultural da região, e sua programação se diversifica em conteúdo e participantes envolvidos, principalmente nas atividades públicas. Nesses momentos certificamos que o teatro de João Redondo continua vivo na memória das pessoas e que a concretização desses encontros contribui para a troca de experiências e definições de estratégias de salvaguarda permanente, que possibilitam a sustentabilidade cultural, artística e profissional dos brincantes, dentro de suas próprias comunidades, tanto na formação de multiplicadores dessa arte para as gerações futuras, através de oficinas, quanto nas apresentações públicas desse teatro, resgatando esse saber-fazer.

Por outro lado, observamos que as apresentações do João Redondo agradaram grande parte do público de crianças, jovens e adultos que estiveram presentes nos diversos espaços constantes das programações pensadas para cada encontro, com a

presença de uma diversidade de mestres existentes no universo do teatro de bonecos do RN.

Para o VII Encontro (2019), a homenageada foi Maria Ieda da Silva Meireiros (Mestra Dadi), única mulher, atualmente, a fazer todas as etapas de confecção do boneco da tradição do teatro de bonecos no RN. Esse projeto manteve a importância do registro e da valorização da brincadeira, reunindo ainda mais mestres que no evento anterior, e aprofundou discussões iniciadas desde o I Encontro, nas Rodas de Conversa e que foram retomados nesse evento que aconteceu nos dias 29 a 31 de agosto de 2019. Contou com rodas de conversa com pesquisadores e intelectuais convidados, exposição de bonecos, oficina e aula-espetáculo sobre a história e linguagem do boneco e da brincadeira; apresentações em diversos locais, que reuniram diferentes saberes de mestres em espaços públicos e privados; apresentações noturnas no teatro da Praça Tetê Salustino, com intervenções entre as apresentações feitas por Duda da Boneca, com o acompanhamento de um trio de forró, com cortejos e apresentações na feira pública da cidade. Esse encontro também contou com apoio financeiro do IPHAN, sendo planejado e executado com a participação de todas as partes interessadas.

Além de ser uma grande mostra artística, esses encontros favorecem o intercâmbio entre mestres e aprendizes,

das técnicas e das tendências do tradicional para o contemporâneo, proporcionando, de forma direta, mais de trinta empregos temporários ofertados para pessoas da comunidade local, durante seu processo de execução. Sem esquecer de mencionar a realização das apresentações públicas e de oficinas formativas, a que se tem acesso gratuitamente, contribuindo, assim, para o alcance do resultado desejado, e também criando a possibilidade de fruição dos bens culturais tradicionais.

Para 2020 houve a previsão, pelo IPHAN-RN, de realização do VIII Encontro, visando à promoção, valorização e transmissão dos saberes do João Redondo, assim como garantir a mobilização social, a gestão participativa e a sustentabilidade desse patrimônio. No projeto para a realização do VIII Encontro de bonecos e bonequeiros pelo IPHAN-RN, procurou-se manter parcerias com as instituições que apoiaram os eventos anteriores, no tocante à recepção das apresentações bonequeiras durante o dia. Todavia, a programação foi dedicada, sobretudo, às atividades formativas e de circulação, visando reforçar a importância do registro e da valorização da brincadeira. Pretendeu-se reunir mestres, mestras e, pela primeira vez, aprendizes. Houve a escolha do nome do homenageado, que seria o mestre João Viana da Silva.

O evento programado para o mês de agosto contaria, ainda, com rodas de

conversa com mestres, pesquisadores e intelectuais convidados; exposição de bonecos; oficina e aula-espetáculo sobre a história e a linguagem do boneco e da brincadeira; e apresentações públicas com diferentes saberes de mestres bonequeiros. Além das apresentações do João Redondo, incluímos apresentações com mestres do Babau da Paraíba, do Cassimiro Coco do Ceará e do Mamulengo de Pernambuco, mas, diante da pandemia provocada pela Covid-19, causada pelo coronavírus, teve que ser adiada sua realização de forma presencial. Existe uma grande expectativa da comunidade bonequeira para que alternativas para sua execução sejam alcançadas, a fim de que o evento possa acontecer com uma parte de forma remota e outra presencial, provavelmente, em 2021.

Assim sendo, quando esta fase passar, almeja-se o prosseguimento desses encontros anuais, momento muito esperado pelos mestres. Também existe a torcida para que aconteçam outras formas de encontros, no decorrer de cada ano, tornando viva a continuidade da salvaguarda do teatro de João Redondo no RN. Essa continuação requer a promoção de ações urgentes de salvaguarda desse saber-fazer, visando estimular os mestres brincantes, para que tenhamos resultados concretos na sua preservação, como os que foram pensados para o Plano de Salvaguarda desse bem. Tais ações envolvem: preservação do acervo

de bonecos e da memória de vida e trabalho dos mestres com mais de sessenta anos; circulação dos espetáculos e oficinas nas capitais e municípios dos estados da região Nordeste (Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará e no Distrito Federal); consolidação do espírito de coletividade e ajuda mútua entre os bonequeiros, por meio do intercâmbio e do fortalecimento de Associações Estaduais de Teatro de Bonecos e outros mecanismos de associativismo; criação de projetos culturais, específicos para as escolas de ensino infantil, fundamental e médio, que aproximem os mestres bonequeiros e sua arte, integrando os alunos aos contextos culturais locais; como também o estabelecimento de políticas públicas de cultura para o segmento do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, na perspectiva do desenvolvimento sustentável e da economia solidária.

Além disso, o aumento da presença de pesquisadores no universo do teatro de bonecos, na realização dos encontros, comprova a riqueza e complexidade desta forma de expressão que estimula a todos para uma mobilização consciente da urgência de salvaguarda deste tesouro cultural, construído por várias gerações. Entre os mestres já falecidos, não podemos deixar de citar e homenagear: Chico Daniel, Sólon, Antonio de Babau, Ginu, Maximiano Dantas, Luiz da Serra, os Irmãos Relâmpo. E tantos outros serão homena-

geados em vida nos próximos encontros, como Dadi.

Assim, o João Redondo, como forma de expressão da cultura, apresenta elementos fundamentais para a sustentabilidade da identidade e memória dos sujeitos, desempenhando ainda um papel agregador que legitima as práticas sociais cotidianas nessas regiões. Dessa maneira, tornou-se uma referência cultural que se vem atualizando, ao longo do tempo, mas que mantém relações de tradição, pertencimento e sentidos de coletividade no universo cultural em que se desenvolve.

CONCLUSÃO

Procuramos refletir sobre a importância do João Redondo na cultura local e nacional, mas também destacamos o processo do inventário e do registro do teatro de bonecos como patrimônio cultural brasileiro, ressaltando, sobretudo, o papel que exerce na continuidade dessa cultura popular. Evidenciamos ainda o fato de que as ações de salvaguarda são imprescindíveis no conjunto desse processo de patrimonialização da cultura imaterial brasileira. Procuramos, além disso, demonstrar como essas ações são fundamentais e como agregam recursos, agentes e instituições diversas.

As diversas ações de salvaguarda realizadas em nível local impulsionaram o desenvolvimento de outras ações que,

no seu conjunto, se refletem no universo dos brincantes, a exemplo da produção de documentários e de projetos culturais diversos sobre a temática, da publicidade utilizando o trabalho dos bonequeiros, das entrevistas à imprensa (escrita e televisionada), dos trabalhos acadêmicos (monografias, dissertações, teses), da nomeação de espaços culturais, da pintura de um painel do artista plástico Flávio Freitas, a partir das personagens João Redondo e Baltazar, do brincante Chico Daniel, em exposição no Shopping Cidade Jardim (Natal – RN) e da utilização do teatro de bonecos por instituições governamentais para desenvolver trabalhos socioeducativos.

Ademais, vale lembrar o fato de que, cada vez mais, escolas, museus, eventos científicos, entre outros, vêm se interessando por introduzir apresentações do Teatro de Bonecos em seus espaços, definindo-se como formadores desse público. Tudo isso são sinais de que há uma mobilização para dar voz e vez a esses produtores, e de que, atualmente, há uma maior conscientização da importância desse teatro no Rio Grande do Norte.

Outro ponto a ser observado diz respeito aos mestres que já não brincavam há algum tempo e que estão sendo estimulados a voltar a fazê-lo. Esse é o caso do despertar de Manoel do Fole, residente no município de Cerro Corá, que resolveu refazer sua mala de bonecos e recomeçar a apresentar a brincadeira. Mas existem também casos, como o do

desabrochar do jovem mestre Emanuel Bonequeiro, residente no município de Caicó, que se decide pelo caminho do lúdico, do riso, esculpindo seus bonecos de luvas, o Ventríloquo e a boneca Maria Preta, salvaguardando o teatro de João Redondo, ao enveredar pela itinerância nas feiras públicas de vários municípios do estado.

Os exemplos são muitos. Podemos complementar com o de Raul do Mamulengo, residente no município de Natal que, mesmo tendo tido contato com o boneco na infância e tendo mais tarde aderido às apresentações bonequeiras, somente começou a confeccionar os bonecos quando recebeu um pedaço de mulungu da Calungueira Dadi e se animou para retomar a arte adormecida na infância. Também merece lembrar o caso de Josivam e Daniel, residentes no município de Itajá, filhos de Chico Daniel os quais, com afinco, vêm dando continuidade à tradição de sua família, confeccionando bonecos e fazendo apresentações após a morte do pai.

É válido registrar que o Rio Grande do Norte possui elementos estéticos básicos da tradição do teatro do João Redondo presentes, até hoje, nos trabalhos e apresentações de artistas que fazem esse teatro recentemente. Não houve, até o momento, a criação de um grupo ou trabalho, no RN, que objetivasse outras linguagens dentro do teatro de bonecos, como se vê em vários estados do

Brasil e no mundo: teatro de animação, marionetes, de sombras, negro, assim como os diversos tipos de manipulação, de histórias e de bonecos.

A investigação no inventário mostrou, também, que a interpenetração no imaginário e nas práticas do dia a dia do cidadão norte-rio-grandense, do teatro de bonecos popular, vem ganhando, de certa forma, novas reconfigurações; provavelmente, devido às novas mídias. Hoje, entrando em sites, blogs, jornais on-line, já se pode ter acesso a algumas informações sobre essas práticas e sobre seus praticantes, como ocorre no Facebook da APO-TB. E isso vai se tornando tão natural que, nesse particular momento da pandemia pela Covid-19, os mestres do teatro de bonecos do Brasil estão se encontrando em plataformas digitais, com oficinas por módulos e vídeos das brincadeiras pelo Youtube, a exemplo do mestre Heraldo Lins, residente no município de Natal. Lins utiliza esse canal para postar vídeos com seus bonecos dialogando com o dramaturgo Ariano Suassuna, ou mesmo a constante participação da comunidade bonequeira e de pesquisadores nas lives, com mestres convidados, seja no Instagram seja em grupos de WhatsApp, sendo postadas no canal Youtube para visualização posterior.

Para além das práticas, das teorias e dos discursos que problematizam o des-caso das autoridades em relação ao brin-

quedo, e embora se profetize que essas práticas estão se acabando, observam-se novas relações com esse fazer nos trabalhos dos novos bonequeiros. Esses bonequeiros chegam com novos códigos de linguagem, imprimindo força a essa forma de expressão e mostrando seu poder de atualização na maneira de se comunicar, deixando evidente a necessidade das ações de salvaguarda para dar conta dos desafios que se apresentam.

Os encontros anuais promovidos pela APOTB, como ação de salvaguarda, estão ficando mais fortalecidos com o decorrer do tempo, dando visibilidade tanto aos mestres da tradição quanto aos aprendizes que estão chegando. Além do estímulo para que os mestres

possam se encontrar como um coletivo, cria-se também a possibilidade para a participação em encontros eventuais realizados em diversos municípios.

Brincantes, aprendizes, agentes diversos, pesquisadores, produtores culturais, todos aqueles que, de uma forma ou de outra, estão envolvidos com o João Redondo e com o teatro de bonecos sabem o quanto de caminhada ainda há por fazer para atingir uma condição satisfatória em prol do movimento cultural do segmento. Contudo, não podemos deixar de destacar que os passos dados nesses últimos anos foram fundamentais para a conquista da meta de salvaguardar o teatro de João Redondo no Rio Grande do Norte.



REFERÊNCIAS

- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.
- CANELLA, Ricardo Elias Ieker Canella. *A construção da personagem no João Redondo de Chico Daniel*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2004.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC; Instituto Nacional do Livro, 1954.
- GOMES, José Bezerra. *Teatro de João Redondo*. Natal: Fundação José Augusto, 1951.
- GURGEL, Deífilo. *Espaço e tempo do folclore potiguar*. Natal: Grafpar, 1999.
- IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengos, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco*: dossiê interpretativo. Brasília: IPHAN, 2014.
- IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Prêmio Teatro de Bonecos Popular do Nordeste Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco*. Brasília: IPHAN, 2016.
- JASIELLO, Franco Maria. *Mamulengo: o teatro mais antigo do mundo*. Natal: A.S. Editores, 2003.
- MACÊDO, Zildalte Ramos de. *Teatro de João Redondo do Rio Grande do Norte: transmissão, negociação e circulação da prática e do saber*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2004.
- MACÊDO, Zildalte Ramos de. *Show de Mamulengos de Heraldo Lins: construção e transformações de um espetáculo na cultura popular*. Natal: Editora do IFRN, 2015.
- PEREIRA, Maria das Graças Cavalcanti. *Dadi e o Teatro de Bonecos: memória, brinquedo e brincadeira*. Natal: Fundação José Augusto, 2011. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Termoreferenciasalvaguardabens-registrados2015.pdf>. Acesso em: 20 set. 2020.
- PIMENTEL, Altamar de Alencar. *O mundo mágico do João Redondo*. Rio de Janeiro: MEC; Serviço Nacional do Teatro, 1971.



GESTÃO² INSTITUCIONAL



Desafios para a promoção da participação social na salvaguarda de bens registrados: um relato de experiências na Amazônia paraense

Cyro H. de Almeida Lins¹

¹ Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Atua como técnico em antropologia na área de patrimônio imaterial da Superintendência do IPHAN no Pará desde 2013, tendo assumido o cargo de Superintendente substituto entre os anos de 2016 a 2019. Contato: cyroalmeidalins@gmail.com

Resumo

A partir do relato de experiências atuando entre os anos de 2013 a 2019 na equipe técnica da Superintendência do IPHAN no Pará, discuto neste artigo alguns desafios e questões relativos à implementação da política de salvaguarda dos bens registrados no contexto da Amazônia paraense, com foco nas questões referentes às estratégias de promoção da participação social nos processos de salvaguarda do carimbó e da capoeira.

Palavras-chave: Patrimônio Cultural. Participação social. Salvaguarda. Carimbó. Capoeira.

Abstract: Based on the report of experiences working in the technical team of the IPHAN in the state of Pará, in this article I discuss some challenges and issues related to the implementation of the policy of safeguarding the intangible cultural heritage in the Amazonian context, with a focus on issues related to strategies of promoting social participation in the safeguarding processes of carimbó and capoeira.

Keywords: Cultural Heritage. Social participation, Safeguard. Carimbó. Capoeira.

Resumen: Con base en el informe de experiencias de trabajo entre los años 2013 a 2019 en el equipo técnico de la Superintendencia IPHAN en Pará, en este artículo discuto algunos desafíos y temas relacionados con la implementación de la política de salvaguardia de bienes registrados en el contexto de la Amazonía de Pará, con un enfoque en temas relacionados con estrategias para promover la participación social en los procesos de salvaguardia del carimbó y de la capoeira.

Palabras-clave: Patrimonio cultural. Participación social. Salvaguardia. Carimbó. Capoeira.



Introdução

Na Constituição Federal de 1988 foram estabelecidos marcos importantes no que se refere à ação do Estado no campo da cultura. Ao passo que foi instituído “o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional” (Art. 215, Constituição Federal de 1988) como direitos fundamentais (CUNHA FILHO, 2000), ampliou-se o campo da responsabilidade estatal no campo da preservação do patrimônio cultural, incluindo como objeto de preservação os bens culturais de natureza imaterial: “as formas de expressão, os modos de criar, fazer e viver, as criações científicas, artísticas e tecnológicas”, além de indicar diversos instrumentos de preservação: “inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação” (Art. 216, Constituição Federal de 1988). Ao mesmo tempo, o texto constitucional evoca a importância da participação social na promoção e proteção do patrimônio cultural brasileiro:

O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação (Art. 216, parágrafo 1º, Constituição Federal de 1988).

Nesse contexto, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), órgão responsável pela execução da política nacional de preservação e promoção do patrimônio cultural brasileiro desde 1937, se vê na incumbência de ampliar o escopo de sua atuação, incluindo também os bens culturais de natureza imaterial. Contudo, é somente a partir dos anos 2000 que uma política de Estado dedicada ao patrimônio imaterial é consolidada e institucionalizada, com a publicação do Decreto nº 3551/2000 que, regulamentando o disposto no parágrafo 1º do Art. 216 da Constituição Federal de 1988, estabeleceu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e criou o Programa Na-

cional do Patrimônio Imaterial (PNPI), definindo, ao mesmo tempo, um instrumento jurídico para a preservação do patrimônio imaterial – o registro – aliado aos procedimentos para a identificação desses bens, como inventários, estudos e mapeamentos, e ações de apoio e fomento (IPHAN, 2018)¹. Naquele mesmo ano, era lançada a metodologia de pesquisa utilizada pelo IPHAN para a produção de conhecimento sobre os bens culturais, que se tornaria base para os procedimentos de registro: o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). Inaugura-se assim no país uma Política de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, coordenada pelo IPHAN.

Percebemos, a partir de então, no campo das políticas públicas de preservação e valorização do patrimônio cultural, uma maior visibilidade e envolvimento de grupos e segmentos sociais historicamente excluídos, tanto dos processos decisórios quanto dos benefícios dessas políticas (MOTTA; OLIVEIRA, 2016). Cumprindo a disposição constitucional de envolver a sociedade na função de preservar e proteger o patrimônio cultural brasileiro, com o advento do Decreto nº 3551/2000, o IPHAN passa a incrementar seus instrumentos de participação social na construção e

implementação da sua política de patrimônio imaterial. Tal empreendimento vai ao encontro das recomendações de convenções da UNESCO acerca da prévia anuência e participação das comunidades nos processos de reconhecimento e salvaguarda do patrimônio imaterial (FONSECA, 2017). Ao passo que o Decreto nº 3551/2000 estabelece que as “sociedades ou associações civis” estão entre as “partes legítimas para provocar a instauração do processo de registro”, a Resolução nº 01/2006, que regulamenta os trâmites administrativos para instauração e instrução dos processos de Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, determina que entre a documentação mínima necessária deve constar “declaração formal de representante de comunidade produtora do bem ou de seus membros, expressando o interesse e anuência com a instauração do processo de registro”.

A Portaria IPHAN nº 299, de 17 de julho de 2015, que estabelece o Termo de Referência para a Salvaguarda de Bens Registrados, dá firmes passos em direção ao incremento dos mecanismos de participação na política do patrimônio imaterial, ao determinar que

para a implementação da salvaguarda do bem registrado, cabe ao IPHAN considerar a representatividade dos atores sociais diretamente envolvidos na produção e reprodução do bem cultural (detentores), assim como das instituições parceiras. É necessário que seja conformado um ambiente de discussão em prol da salva-

¹ É importante destacar que a edição do Decreto nº 3551/2000 foi a consolidação de diversos debates que já vinham sendo conduzidos no campo do patrimônio imaterial. Destaquem-se os encaminhamentos apontados na Carta de Fortaleza, a partir do Seminário Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção, em novembro de 1997.

guarda em que diferentes segmentos que compõem o universo do bem cultural estejam contemplados (IPHAN, 2015, p. 7).

Já a Portaria IPHAN nº 200, de 18 de maio de 2016, que regulamenta o PNPI, segue o mesmo caminho, determinando como um de seus princípios “a participação social dos atores que produzem, mantêm e transmitem este patrimônio nos processos de identificação, reconhecimento e apoio e fomento, como condição *sine qua non*”.

Contudo, os desafios da construção de uma participação social efetiva na gestão das políticas de patrimônio imaterial são diversos. No presente artigo discuto alguns desses desafios e problemas enfrentados na implementação da política de salvaguarda dos bens registrados, destacando questões relativas à participação dos detentores, a partir do relato de uma experiência de seis anos atuando na equipe técnica da Superintendência do IPHAN no Pará. Nesse período, estivemos a cargo da condução de processos de salvaguarda dos bens registrados no Pará, quais sejam: Círio de Nazaré, Festividades do Glorioso São Sebastião na Região do Marajó, Carimbó, Modo de Fazer Cuias do Baixo Amazonas, Roda de Capoeira e Ofício de Mestre de Capoeira e Saberes e Práticas Associados ao Modo de Fazer Bonecas Karajá/ Ritxòkò: Expressão Artística e Cosmológica do Povo Karajá.

Antes de seguir, é conveniente pontuar algumas considerações de partida. Primeiro, a respeito do que estou tomando aqui como processos de salvaguarda e/ou salvaguarda de bens registrados. Embora a Política de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial reconheça três macroprocessos que atuam conjunta e complementarmente: Identificação, Reconhecimento e Apoio e Fomento (Art. 7º, Portaria nº 200/2016), convencionou-se chamar de salvaguarda, as ações de “ampla divulgação e promoção do bem cultural registrado” (IPHAN, 2018, p. 313). Desse modo, ao me referir às ações de salvaguarda, remeto-me às ações e aos procedimentos definidos pelo Termo de Referência para a Salvaguarda de Bens Registrados, instituído pela Portaria IPHAN nº 299, de 17 de julho de 2015. Por processos de salvaguarda, refiro-me ao “cenário sociopolítico conformado por detentores, IPHAN e parceiros para a reflexão sobre os contextos nos quais os bens culturais estão inseridos com o objetivo de propor e realizar ações de salvaguarda para sua promoção e apoio à sustentabilidade cultural” (IPHAN, 2018, p. 21).

Segundo, sem me aprofundar no assunto, parto do pressuposto, apontado por Souza Lima e Castro (2015), de que a construção de políticas públicas deve ser apreendida como parte do processo de formação do Estado. Ou seja, trata-se de um processo contínuo, mutável e maleável de construção de significados

e representações estéticas, políticas, morais etc. Adotar tal perspectiva nos permite pensar as políticas públicas – e o Estado – como um campo em constantes transformações, a partir de redes, sentidos, interesses e tensões múltiplas que interagem em “jogos de poder que se estabelecem em torno do reconhecimento de um conjunto de relações sociais como matéria para intervenção governamental” (SOUZA LIMA; CASTRO, 2015, p. 36). Os apontamentos iniciais que fiz a respeito do crescente incremento dos instrumentos de participação social no campo das políticas públicas de patrimônio imaterial, a partir da nova constituinte, ilustram como os processos de definição dessas políticas estão intrinsecamente ligados ao contexto de (re)invenção de um “novo” Estado, marcado por uma reabertura democrática, após um período de vinte anos de ditadura militar.

Nesse mesmo sentido, é preciso ter em mente o quadro mais amplo de construção histórica de políticas públicas para a região amazônica. Nesse aspecto, é importante pontuar que tal quadro é caracterizado pelos diversos projetos desenvolvimentistas, levados a cabo a partir da primeira metade do século XX, pautados em matrizes discursivas que nortearam não só a concepção dessas políticas, como o imaginário relacionado à Amazônia, na esteira do que Almeida (2008) define como uma “falsa racionalidade”: o biologismo,

“que entende a questão ambiental como uma questão sem sujeito, que prioriza a descrição de ecossistemas e pretende uma forma de classificação ou ‘zoneamento’ exclusivamente por biomas”; o geografismo, matriz discursiva que tende a enfatizar fatores naturais, decorrendo daí uma “ilusão do ‘isolamento’ e das ‘grandes distâncias’, o discurso metafórico que acentua a idéia de ‘paraíso perdido’”; os dualismos, “que estabelece a oposição especulativa entre ‘natureza’ e ‘cultura’ e pretende explicar tudo, distinguindo o ‘tradicional’ do ‘moderno’” (ALMEIDA, 2008, p. 64-65).

Por fim, a respeito da noção de participação social, amplamente utilizado nas Ciências Sociais, não me deterei em suas implicações conceituais. Assumo o termo em seu sentido político, que remete ao envolvimento dos indivíduos e grupos nos processos de tomadas de decisões na elaboração, execução, controle e avaliação das políticas públicas que são tema deste artigo.

PENSAR A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO IMATERIAL NA AMAZÔNIA

A missão de preservar e proteger o patrimônio cultural não é evidente em um país de dimensões continentais como o Brasil. Gestar e gerir (SOUZA LIMA, 2002) as políticas de patrimônio no âmbito da administração pública federal tem sido uma tarefa evitada de desafios

relativos à estrutura de funcionamento do órgão atribuído dessa função - o IPHAN, como também à escassez de recursos orçamentários suficientes destinados à realização de programas e projetos. Some-se a isso a enorme dificuldade de atuar de forma integrada com outras políticas e programas que, transversalmente, podem auxiliar nos contextos de salvaguarda do patrimônio imaterial. Considerando o contexto da Amazônia, “onde o tempo em muitos lugares é outro, marcado pelos ciclos da natureza, pelas águas, viagens de barco, grandes distâncias, dificuldades de comunicação, entre outras coisas” (LIMA, 2019, p. 21), a função parece ainda mais desafiadora.

Pensar a política de salvaguarda de bens culturais imateriais é considerar que eles “são indissociáveis dos contextos sociais culturais, territoriais e, mais genericamente, ambientais em que são criados, recriados e transmitidos” (SANT’ANNA, 2016, p. 103). Quando nos referimos aos detentores² dos bens registrados no Pará, a exemplo de outros bens registrados no país, estamos falando de pessoas, grupos e segmentos localizados, muitas das vezes, fora dos

núcleos urbanos – pescadores, agricultores, ribeirinhos, indígenas, extrativistas, quilombolas etc. Decorre disso o fato de esses indivíduos e grupos estarem diretamente implicados em (e afetados por) dinâmicas territoriais e sociopolíticas características da região amazônica, que dizem respeito às disputas e conflitos referentes aos usos e interesses sobre o território (QUINTSLR; BOHRER; IRVING, 2011). Essa realidade deve ser levada em conta no âmbito da mobilização desses sujeitos e sua efetiva participação no planejamento da política de salvaguarda.

Falar da Amazônia significa abordar realidades sociais “culturalmente diversas... politicamente complexas e ambientalmente instáveis” (MESQUITA, 2017, p. 83), caracterizadas, muitas das vezes, por uma total ausência do Estado. Não raro, tal ausência acaba sendo suprida pela intervenção de agentes não governamentais de diversas naturezas – culturais, ambientais, religiosas – que atuam, em determinadas situações, como mediadores das políticas públicas, e em outras possibilitando às comunidades usufruir de benefícios que o Estado não dá conta de prover (acesso à educação, lazer, cultura, comunicação, etc.). Em algumas situações, fui surpreendido pelo fato de ter sido o único agente público do governo federal a interagir com os detentores de algumas localidades.

Outro aspecto fundamental (e talvez mais desafiador) para se pensar a

² Segundo a Portaria nº 200/2016, detentores é a “denominação dada às comunidades, grupos, segmentos e coletividades que possuem relação direta com a dinâmica da produção, reprodução de determinado bem cultural imaterial e/ou seus bens culturais associados, e para os quais o bem possui valor referencial, é parte constituinte da sua memória e identidade. Os detentores possuem conhecimentos específicos sobre esses bens culturais e são os principais responsáveis pela sua transmissão para as futuras gerações e continuidade da prática ao longo do tempo”.

respeito da salvaguarda do patrimônio imaterial na Amazônia é a dimensão do território, no seu sentido físico. Disso decorrem algumas dificuldades logísticas, ocasionando diversos desafios para a atuação institucional. Como já apontei, a política de salvaguarda estabelece a participação direta dos detentores como condição sine qua non. Essa participação exige um árduo trabalho de mobilização, realizada através do contato direto com os detentores, por meio de reuniões, seminários, rodas de conversas, oficinas etc. Pensar a salvaguarda do patrimônio imaterial na Amazônia é considerar contextos de grandes desafios e dificuldades logísticas, estruturais e sociopolíticas. É levar em conta temporalidades e espacialidades que podem ser exceções para o contexto nacional, mas que é regra se ajustarmos o foco para as realidades regionais. Como mobilizar – e manter a mobilização de – detentores no contexto descrito acima?

De modo a lançar o debate sobre essa questão, apresentarei a seguir o relato de duas experiências no trabalho de mobilização que realizei junto com as equipes do IPHAN-PA, com vistas à elaboração do plano de salvaguarda do carimbó e da capoeira. Com estes dois exemplos, pretendo ilustrar algumas questões e desafios relacionados à tarefa de promover a participação social nos processos de salvaguarda do patrimônio imaterial. Muitas destas questões são mais comuns nos contextos de atu-

ação na salvaguarda de bens registrados Brasil afora. Mas, como veremos, alguns aspectos são particulares, em virtude do contexto socioterritorial da nossa atuação.

DESAFIOS E DILEMAS DA MOBILIZAÇÃO DOS DETENTORES

O êxito da política de salvaguarda do patrimônio imaterial depende, em grande medida, da capacidade de mobilização dos grupos e segmentos de detentores e sua participação em todas as etapas do processo de reconhecimento e das ações pós-registro. Tal mobilização deve ser orientada por um processo dialógico de comunicação com os detentores envolvidos, que não se encerra com a conclusão dos procedimentos de inscrição de um determinado bem em um dos Livros de Registro. Nessa perspectiva, “a participação social é entendida como mobilização social permanente das comunidades para gestão do PCI e articulação com outras esferas sociais existentes no âmbito da condução das políticas públicas” (COSTA, 2017, p. 312).

Segundo as diretrizes estabelecidas na política de salvaguarda, uma das tarefas do IPHAN é promover um espaço para discussão, elaboração, execução e monitoramento das ações de salvaguarda, com base nas recomendações apontadas no Dossiê de Registro do bem

(IPHAN, 2018). A partir da identificação das formas de organização e definição de representatividade dos detentores, é possível conformar um coletivo deliberativo no âmbito da salvaguarda do bem, composto pelos representantes dos diferentes grupos e segmentos dos detentores, e demais instituições e entidades parceiras. Após estabelecido, a principal tarefa do coletivo deliberativo passa a ser a elaboração do plano de salvaguarda do bem³.

Realizar a mobilização dos detentores para a conformação de coletivos deliberativos da salvaguarda do carimbó e da capoeira foi o plano adotado pela Superintendência do IPHAN no Pará. Conforme veremos, embora as estratégias adotadas tenham sido semelhantes, os processos de mobilização seguiram caminhos distintos nos dois casos. Creio que, em grande parte, essa distinção se deve à natureza dos processos de reconhecimento de cada bem em questão. No caso do carimbó, o processo foi iniciado a partir da demanda dos próprios mestres e grupos,

que tiveram uma participação ativa em todas as etapas do reconhecimento. Já no caso da capoeira, trata-se de uma situação inversa, em que o IPHAN buscou mobilizar os detentores os quais, embora tivessem conhecimento a respeito do registro da Roda de Capoeira e do Ofício do Mestre de Capoeira como patrimônios culturais brasileiros, não participaram diretamente do processo de reconhecimento do bem.

“COM NOSSAS MÃOS CONQUISTAMOS, COM NOSSOS PÉS AVANÇAMOS”

A frase emblemática utilizada pelo movimento “Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro”, ou simplesmente “Campanha do Carimbó”, ilustra bem o amplo processo de participação que caracterizou o reconhecimento do bem como patrimônio cultural brasileiro. Em 2014, houve a conquista do registro, e a partir de então, os avanços no sentido de construir e implementar um plano de salvaguarda do carimbó.

Esse processo teve início em 2005, quando o IPHAN foi convidado a apresentar o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI) e o instrumento do registro do patrimônio imaterial, durante o 4º Festival de Carimbó de Santarém Novo, por solicitação da Irmandade de Carimbó de São Benedito, de Santarém Novo-PA. Encorajados pela proposta de reconhecimento do carimbó como

³ De acordo com a Portaria IPHAN nº 200/2016, Art. 13º, parágrafo 2º, “o Plano de Salvaguarda para Bens Registrados é o instrumento por meio do qual se realiza um conjunto de ações planejadas para a execução em curto, médio e longo prazo, visando à sustentabilidade dos bens culturais reconhecidos como Patrimônio Cultural do Brasil. O Plano de Salvaguarda pressupõe gestão compartilhada, instâncias formalizadas de planejamento, acompanhamento e validação das ações pactuadas e a construção da autonomia das comunidades detentoras para a gestão do seu próprio patrimônio. O Plano de Salvaguarda está normatizado em Portaria IPHAN 299/2015, que descreve também a tipologia de ações por meio da qual se realizam as atividades de apoio e fomento”.

Patrimônio Cultural do Brasil, a Irmandade, juntamente com outros grupos que participaram das discussões, organizaram-se e criaram a Campanha do Carimbó, atuando como um movimento de mobilização de mestres e grupos de carimbó, com o intuito de obter o registro junto ao IPHAN. Através de seus representantes, a Campanha fez o acompanhamento e participou de todas as etapas do Inventário do Carimbó, mobilizando os detentores, e auxiliando as equipes de pesquisa em campo. Outros autores e autoras se dedicaram a descrever e analisar este processo em pormenores (Cf. MENDES, 2015; BOGÉA, 2019), por isso, me restringirei a descrever o processo de mobilização pós-registro.

A proatividade da Campanha do Carimbó durante o processo de registro do bem foi fundamental para o seu processo de salvaguarda, no sentido de facilitar o trabalho de mobilização para elaboração do plano de salvaguarda. Por terem acompanhado as pesquisas conduzidas com o INRC, que durou cerca de nove anos, muitos dos carimbozeiros e carimbozeiras, como se autodefinem os detentores, já estavam, de certa maneira, habituados ao “campo semântico”⁴ do processo de patrimonialização. Entendiam, dominavam e acionavam

em seu favor as noções de participação, salvaguarda, inventário, identificação, registro etc.

É fundamental estabelecer as condições de participação e envolvimento das comunidades, grupos e segmentos de detentores desde a etapa preparatória de realização do inventário do bem, na medida em que

os inventários inauguram o estabelecimento de relações específicas e contínuas entre agências governamentais e “com unidades culturais”; e eles fornecem as evidências e os argumentos que legitimam os processos jurídico-administrativos de listagem e classificação de certos itens culturais como pertencentes ao patrimônio (ARANTES, 2009, p. 179).

O carimbó foi inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão em setembro de 2014. Poucos meses depois da inscrição, os representantes da Campanha do Carimbó já procuravam o IPHAN para dar início ao processo de salvaguarda. Foi assim que, em janeiro de 2015, foi realizada uma reunião em Belém, por solicitação da Campanha, para planejar os próximos passos após o reconhecimento. Na ocasião, a Campanha apresentou como proposta prioritária a articulação de um coletivo deliberativo da salvaguarda do carimbó, com representantes que deveriam ser indicados pelas próprias comunidades. Para tanto, foi proposta a realização de encontros municipais para discutir com os detentores as propostas de salvaguarda, bem como eleger seus representan-

⁴ Utilizo a expressão “campo semântico”, de forma livre, fazendo um paralelo com a categoria de “campo semântico da etnicidade”, categoria analítica elaborada por Carlos Guilherme do Valle (1993), “para destacar a elaboração cultural que se configura por meio de processos interétnicos” (VALLE, 2011, p. 49).

tes para o coletivo que se pretendia conformar. Segundo a proposta, os encontros municipais culminariam com a realização de um congresso estadual do carimbó, em que se definiria a composição do coletivo deliberativo da salvaguarda do carimbó, e se determinariam as ações que integrariam o plano de salvaguarda do bem.

A tarefa era deveras desafiadora, consistia em mobilizar centenas de mestres e grupos de carimbó pertencentes às diversas regiões contempladas pelo INRC. Trata-se de um universo de mais de 150 localidades em cerca de 45 municípios distribuídos nas regiões do Marajó, Salgado Paraense, Cameté e entorno, e metropolitana de Belém. Na época, a Superintendência do IPHAN-PA contava com somente dois técnicos e uma bolsista do mestrado profissional na equipe de patrimônio imaterial, o que tornava a missão ainda mais árdua.

Naquela ocasião, o IPHAN não dispunha de recursos financeiros para promover os encontros municipais, tampouco para custear o pretendido congresso estadual do carimbó. Foi aí que a proatividade dos detentores reunidos na Campanha do Carimbó teve um grande diferencial. Temendo perder a oportunidade e a articulação construída em torno do processo de registro, a Campanha propôs organizar os encontros por conta própria, solicitando do IPHAN a disponibilização de um técnico para acompanhar os eventos e

prestar informações e esclarecimentos sobre as possibilidades da política de salvaguarda dos bens registrados, para que assim as diretrizes de ações pudessem ser construídas com os detentores em cada encontro.

Assim foi feito, e entre os meses de abril e maio de 2015, foram realizados 28 encontros municipais do carimbó, reunindo representantes de mais de 100 grupos, distribuídos em mais de 30 municípios, incluindo a localidade de Alter do Chão, município de Santarém, que não havia sido contemplada nas pesquisas do inventário, visto que à época de sua realização, não existiam grupos de carimbó ativos na região.

Cada encontro municipal contava com a minha presença enquanto técnico do IPHAN, juntamente com um articulador da Campanha e uma equipe voluntária de registro audiovisual⁵. Os participantes eram representantes dos grupos do município onde ocorria o evento, previamente mobilizados pela Campanha. Em algumas ocasiões, um encontro reunia representantes de grupos de até três municípios de uma mesma região. Sob a coordenação da Campanha, cada município estabeleceu uma comissão de organização dos encontros, responsável por providenciar um local apropriado para a realização do evento, a infraestrutura necessária,

⁵ Lorena Mendes, que na ocasião era discente do Mestrado Profissional do IPHAN, também acompanhou alguns dos encontros, contribuindo na organização e na relatoria dos eventos.

a alimentação dos participantes, bem como a mobilização dos grupos locais. O deslocamento até o local do evento, geralmente uma escola ou centro comunitário, ficava a cargo de cada grupo. Em alguns poucos casos, houve um apoio mais ou menos efetivo do poder público municipal, contribuindo com a disponibilização de infraestrutura e alimentação e, eventualmente, no transporte dos participantes.

Cerca de 150 integrantes de grupos foram eleitos como representantes de seus municípios e localidades para participar do congresso estadual do carimbó. Além disso, em cada encontro municipal foram realizados diagnósticos participativos, com vistas a identificar os principais problemas e apontar as soluções, que constituiriam as ações para compor o plano de salvaguarda do carimbó. Estas ações foram discutidas a partir de cinco eixos, estabelecidos conjuntamente entre IPHAN e Campanha: Apoio aos grupos, comunidades e organizações do Carimbó; Pesquisa, Documentação e Memória do Carimbó; Reprodução e Transmissão às novas gerações; Proteção, Promoção e Difusão do Carimbó e Carimbó na Política Cultural Municipal, Estadual e Federal.

O I Congresso Estadual do Carimbó aconteceu em junho de 2014, com a participação de cerca de duzentas pessoas, entre delegados eleitos nos encontros municipais, convidados e observado-

res. Durante três dias foram debatidas as ações de salvaguarda propostas pelos detentores, e definidas aquelas que comporiam o plano de salvaguarda do carimbó, além de ter sido feita a escolha dos representantes das comunidades para compor o Comitê Gestor da Salvaguarda do Carimbó (CGS Carimbó), cuja composição inicial contou com 22 participantes, representando 18 municípios de 4 regiões do estado. O Congresso foi inteiramente custeado com recursos advindos de apoio de parceiros mobilizados pela Campanha do Carimbó, como o Ministério da Pesca e Aquicultura, algumas prefeituras, e o Ministério da Cultura, que há poucos dias da realização do Congresso disponibilizou recursos para custear parte da infraestrutura do evento, atendendo a uma solicitação da Campanha.

Os frutos desse processo de mobilização e construção do plano de salvaguarda seriam tema para um artigo específico, e não entrarei em detalhes aqui. Nessa oportunidade, destaco que, a partir do I Congresso Estadual do Carimbó, se estabeleceu uma interlocução mais intensa entre o IPHAN e os detentores. O CGS Carimbó foi instituído, e passou a participar ativamente no planejamento e execução de diversas ações de salvaguarda, além de atuar como interlocutor principal da política ante as gestões municipais e os órgãos estaduais de cultura. As principais atribuições do CGS Carimbó eram elabo-

rar o Plano de Salvaguarda do Carimbó, mobilizar os detentores para garantir sua participação na elaboração do Plano, e acompanhar, monitorar e avaliar a sua execução. No primeiro ano de sua atuação, concluiu a elaboração e aprovação do regimento interno, e avançou no planejamento e execução de ações de salvaguarda. Entre as ações de salvaguardas planejadas no âmbito do CGS Carimbó, podemos destacar: a realização de evento para entrega do título de Patrimônio Cultural do Brasil a mestres e mestras de carimbó, em novembro de 2015, com a participação de cerca de 90 mestres e mestras de diferentes regiões do estado; o edital de premiação “Carimbó nosso patrimônio”, que premiou 25 mestres e grupos; a realização do II Congresso Estadual do Carimbó, com recursos do IPHAN, através de termo de colaboração com uma entidade representativa do carimbó. Além dessas ações, destaca-se o evento anual de comemoração do registro promovido pela Campanha do Carimbó e CGS Carimbó, intitulado “Carimbó do Meu Brasil”, que realiza mostras, oficinas e debates sobre a salvaguarda do bem, sempre no mês de setembro, em alusão à data do registro (11/09/2014). A elaboração do Plano de Salvaguarda do Carimbó foi concluída em 2018, e até a conclusão deste artigo, encontrava-se em processo de editoração para publicação.

Vale destacar que o processo aqui descrito não foi (nem é) isento de per-

calços e dificuldades. Conflitos referentes à legitimidade de representantes, ou questionamentos referentes à sua falta de atuação são recorrentes. Há de se considerar também a dificuldade que muitos membros do CGS Carimbó ainda têm de cumprir o seu papel de mediadores na gestão da política de salvaguarda em suas regiões. Tarefa que não é evidente, pois consiste em manter uma constante comunicação e consulta às comunidades representadas, o que requer dedicação de tempo e recursos para deslocamento, comunicação etc. As condições de acesso limitado a meios de transporte e comunicação nas quais algumas comunidades vivem, uma realidade de grande parte dos detentores de bens culturais na região amazônica, dificultam ainda mais a tarefa.

Procurei, então, com este relato demonstrar que, a exemplo da salvaguarda do Samba de Roda relatado por Sant’Anna (2016), “uma base social comprometida” (p. 113) foi fundamental, no caso do carimbó, para superar alguns obstáculos operacionais, como a escassez de recursos orçamentários e humanos do IPHAN que, sem o empenho dos próprios detentores, não se teria conseguido realizar uma mobilização com resultados tão consistentes em um intervalo de tempo tão curto. É importante notar que nesse processo os detentores foram os principais protagonistas, cabendo ao IPHAN somente o papel de mediação.

QUEM É VOCÊ QUE VEM DE LÁ?

A mobilização dos detentores da capoeira, apesar de seguir uma trajetória semelhante à do carimbó, teve dinâmicas bem distintas no que diz respeito ao comprometimento e à proatividade dos capoeiristas. Em uma comparação rápida entre os casos, acredito que tal distinção se deve, sobretudo, ao nível de mobilização e envolvimento dos detentores nos momentos que antecederam o registro dos bens, como também às dinâmicas de sociabilidade características de cada bem.

O registro da capoeira trouxe algumas novidades do ponto de vista da execução da política de reconhecimento do patrimônio imaterial brasileiro. O que nos referimos aqui somente como “capoeira”, trata-se de dois bens patrimonializados: o Ofício dos Mestres de Capoeira, inscrito no Livro de Registro dos Saberes, e a Roda de Capoeira, inscrita no Livro de Registro das Formas de Expressão. Outra novidade refere-se à abrangência dos registros, que ocorreu pela primeira vez em âmbito nacional. Além disso, como bem aponta Marília Amaral (2019, p. 8),

outras situações inéditas consistem na inserção inicial da salvaguarda da capoeira em um programa governamental nacional, liderado pelo Ministério da Cultura, e na extensa dimensão não só nacional, mas também internacional da manifesta-

ção cultural, sendo praticada em vários países, de diferentes continentes.

O reconhecimento ocorreu em 2008, sendo que a Roda de Capoeira também foi inscrita pela UNESCO na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, em 2014. As pesquisas que embasaram o reconhecimento ocorreram entre os anos de 2006 e 2007, sendo delimitado como campo os estados da Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco.

Os relatos sobre os antecedentes do registro costumam remeter ao ano de 2004, quando o então Ministro da Cultura, Gilberto Gil lançou a proposta durante um evento realizado na sede da Organização das Nações Unidas (ONU), conforme relatado a seguir:

Em 2004, em um evento na sede das Organizações das Nações Unidas (ONU), em Genebra, por ocasião de um ano da morte do diplomata brasileiro Sérgio Vieira de Mello e outras 22 pessoas, em atentado à sede da ONU em Bagdá, Iraque, o então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, levou consigo uma comitiva de 15 capoeiristas e propôs a realização de uma roda de capoeira como forma de celebrar a paz mundial e estabelecer o diálogo entre diferentes povos. Nessa ocasião, o Ministro sugeriu aos capoeiristas o engajamento para a candidatura da Roda de Capoeira à Patrimônio da Humanidade, tendo em vista a consideração de que os significados, representações e valores da Capoeira são um legado para a Humanidade e mereciam esse reconhecimento mundial (IPHAN, 2017. p. 9)

Ante o exposto, a impressão que se tem é que o registro da capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil seguiu, de certa forma, um caminho inverso daquele do carimbó. A motivação parece ter partido muito mais do Ministro da Cultura do que dos próprios capoeiristas, já com vistas à candidatura a Patrimônio da Humanidade. Disso decorre uma diferença significativa nos processos de construção de anuência e participação nos processos de registro⁶.

O fato de as pesquisas terem sido realizadas somente nos estados da Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco não deixou de influenciar as dinâmicas de mobilização dos detentores após o registro. Por um lado, os capoeiristas dos outros estados não tiveram a oportunidade de participar ativamente do processo de reconhecimento. Por outro, em alguns contextos, criou-se uma celeuma entre IPHAN e capoeiristas, pelo fato de o seu estado não ter sido contemplado nas pesquisas para o registro. Apesar de todas as ressalvas e justificativas, o critério utilizado para justificar a delimitação do campo de pesquisa do INRC da capoeira também não repercutiu muito bem entre os capoeiristas. A alegação de

que os estados escolhidos eram “locais históricos mais importantes da capoeira” (IPHAN, 2014, p. 14) gerou diversas polêmicas e questionamentos entre os capoeiristas⁷.

De partida, percebemos que a relativa ausência de participação e envolvimento dos capoeiristas paraenses no processo de registro foi um dos fatores que acabaram por influenciar as dinâmicas de mobilização dos mesmos em torno da salvaguarda do bem. Se este foi fator decisivo, não foi exclusivo e, talvez, nem seja o mais determinante. Considero-o apenas como parte das condições iniciais, dos antecedentes, do processo de mobilização dos detentores e articulação do coletivo deliberativo da salvaguarda da capoeira no Pará, e que influenciaram fortemente em sua dinâmica.

Marília Amaral (2019) apresenta reflexões interessantes a respeito das diferentes estratégias adotadas e dilemas enfrentados pelo IPHAN nos processos de salvaguarda da capoeira nos estados. Ela aponta que diversos fatores podem influenciar nas condições de estabelecimento de diálogo com/entre detentores, tais como “questões territoriais, orçamentárias, de classe social, de gênero, relacionadas à historicidade da

⁶ É importante esclarecer que tal impressão parte de uma leitura institucional do processo de reconhecimento da capoeira. Marília Amaral (2019) aponta em seu estudo acerca dos “Sentidos e relações em torno de práticas de salvaguarda da capoeira” diferentes versões (complementares) sobre os antecedentes do registro da capoeira, apontando mobilizações prévias de políticos e dos próprios detentores, que, se não determinaram, influenciaram fortemente o envolvimento mais proativo do MinC.

⁷ Este tema é recorrentemente mencionado por capoeiristas em reuniões e eventos sobre a salvaguarda do bem. No Pará, uma das ações que figuram no plano de salvaguarda da capoeira é a realização e publicação de pesquisas e estudos sobre a história da capoeira no Pará, no sentido de complementar os estudos realizados para o registro do bem.

capoeira na região, à interação ou não entre modalidades, associações e grupos produtores da prática cultura, etc” (AMARAL, 2019, p. 75). Quem tem algum tipo de vivência na/com a capoeira percebe que se trata de um campo por vezes fragmentado, com constantes disputas e conflitos em torno da legitimação e do reconhecimento de mestres e afirmação de estilos e modalidades, o que pode dificultar as ações do Estado, que atua muitas vezes a partir de lógicas homogeneizantes das realidades sociais do objeto de intervenção.

Se, por um lado, a capoeira paraense não foi contemplada no processo de registro do bem, por outro, notamos o envolvimento de mestres do estado em algumas ações pós-registro. Cerca de dez mestres foram convidados a representar o Pará nos Encontros Pró-Capoeira, e dois foram contemplados no Prêmio Viva Meu Mestre. Ambas as ações foram promovidas pelo então Ministério da Cultura, no âmbito do Programa de Salvaguarda e Incentivo à Capoeira (Pró-Capoeira). Além disso, há registros de algumas reuniões realizadas entre capoeiristas e técnicos do IPHAN-PA, ainda em 2011, que planejavam a realização de mapeamentos e cadastros de mestres e capoeiristas do estado. No entanto, percebe-se uma descontinuidade dessas ações, em virtude da rotatividade ou mesmo da ausência de técnicos da área de patrimônio imaterial na Superintendência do IPHAN no Pará.

Estávamos cientes de que, no âmbito da salvaguarda da capoeira, mesmo com o envolvimento inicial de alguns mestres, não poderíamos contar com a mesma amplitude de envolvimento da base social que havia entre os detentores do carimbó, por isso adotamos uma estratégia diferente. A equipe de patrimônio imaterial do IPHAN-PA entendeu que era preciso realizar uma mobilização mais ampla dos capoeiristas, de modo a conformar um grupo de trabalho inicial que pudesse compartilhar com o IPHAN a tarefa.

Desse modo, o IPHAN-PA promoveu, em novembro de 2013, o I Encontro para a Salvaguarda da Capoeira do Pará, com a participação de mestres e capoeiristas de Belém e Região Metropolitana, além de algumas instituições e entidades consideradas potenciais parceiras, como as Secretarias de Estado de Justiça e Direitos Humanos (SEJUDH-PA), de Cultura (SECULT-PA) e de Educação do Pará (SEDUC-PA) e a Fundação Cultural do Pará (FCP). É importante enfatizar que esta não havia sido a primeira tentativa de mobilização de capoeiristas promovida pelo IPHAN-PA. Como já relatado, em anos anteriores já haviam sido realizados alguns mapeamentos e reuniões, que não tiveram continuidade, sobretudo em virtude da frequente mudança de técnicos, um problema recorrente no IPHAN, consequência da quantidade insu-

ficiente de corpo técnico para atuar na área de patrimônio imaterial nas superintendências. Embora pontual, e restritas a um grupo de mestres, as ações que haviam sido realizadas nos anos anteriores foram fundamentais, uma vez que já havia um levantamento inicial de mestres e grupos que poderiam ser contactados. A mobilização não foi iniciada do zero, e contou com a participação ativa dos mestres que se envolveram nas ações iniciais pós-registro.

A partir do Encontro realizado em 2013, articulamos o Grupo de Trabalho Interinstitucional da Salvaguarda da Capoeira do Pará (GT Capoeira-PA), que iniciou seus trabalhos em 2014, contando com a participação de mestres e representantes de grupos de capoeira da Região Metropolitana de Belém, da SEJUDH-PA e SEDUC-PA. Ao longo de praticamente um ano, os trabalhos do GT Capoeira-PA avançaram timidamente. As reuniões tinham pouca adesão, retardando o planejamento da atuação do GT, que tinha como principal tarefa elaborar, juntamente com o IPHAN, estratégias de mobilização da capoeira em todo o estado, com vistas à elaboração do plano de salvaguarda do bem.

Mesmo com todas as dificuldades, foi possível, ainda em 2014, elaborar uma estratégia, semelhante àquela proposta pelos carimbozeiros, de articulação de um coletivo deliberativo da

salvaguarda da capoeira, com representantes indicados a partir de encontros regionalizados. Desse modo, o GT Capoeira-PA concluiu os trabalhos de 2014 com o planejamento dos Encontros Regionais para a Salvaguarda da Capoeira do Pará. Foram planejados encontros que contemplassem cinco diferentes Regiões de Integração do Estado do Pará⁸, reunindo diversos municípios de cada região. Também foi elaborado o projeto executivo dos encontros, possibilitando solicitar recursos orçamentários do IPHAN, para sua realização em 2015.

Desse modo, em 2015, foi aprovado um recurso da ordem de 150 mil reais para a realização dos encontros, destinados à contratação de empresa de organização de eventos, para providenciar toda a estrutura dos eventos, além de auxiliar em toda logística de mobilização, inscrição, credenciamento de participantes, etc. Contudo, em virtude de contingenciamentos orçamentários naquele ano, os recursos somente foram liberados no final do ano, nos obrigando a adiar os encontros para 2016. Sem dúvida, o atraso na disponibilização dos recursos contribuiu para dificultar ain-

⁸ As Regiões de Integração do Estado do Pará passam a ser adotadas a partir de 2008 como divisão socioespacial administrativa oficial do estado. O Decreto nº 1066/2008, em seu art. 1º estabelece o objetivo da regionalização: “definir regiões que possam representar espaços com semelhanças de ocupação, de nível social e de dinamismo econômico e cujos municípios mantenham integração entre si, quer física quer economicamente, com a finalidade de definir espaços que possam se integrar de forma a serem participantes do processo de diminuição das desigualdades regionais”.

da mais a manutenção da já frágil mobilização dos capoeiristas.

Contornadas as dificuldades, os encontros foram realizados em abril de 2016, na cidade de Castanhal, incluindo 17 municípios da Região Guamá; em Cametá, reunindo outros 14 municípios da Região Rio Tocantins; em Salvaterra, aglutinando 4 municípios da Região Marajó (região dos campos); em Capanema, com 15 municípios da Região Rio Caeté e em Belém, reunindo grupos oriundos de 5 municípios da Região Metropolitana. Foram contemplados grupos de capoeira de 52 municípios, representados por cerca de 150 capoeiristas.

O desafio da mobilização da capoeira se mostrou bem maior, em decorrência da amplitude territorial de sua ocorrência. Estima-se que existam grupos de capoeira em praticamente todos os 144 municípios do Pará. A primeira etapa dos encontros contemplou somente 5 das 12 Regiões de Integração do Estado do Pará. Na Região Marajó, em virtude da grande dimensão do território, as distâncias entre as cidades e as dificuldades logísticas de deslocamento entre elas, somente 4 dos 16 municípios que integram a região foram contemplados. Uma segunda etapa de encontros ainda havia sido prevista, envolvendo as Regiões de Integração Baixo Amazonas, Tapajós e outra parte da Região Marajó, mas que só veio a ser reali-

zada em 2018, abrangendo somente a Região do Baixo Amazonas e parte da Região Tapajós. Para todo o processo de mobilização, foi fundamental a colaboração dos capoeiristas, no acionamento de sua ampla rede de contatos, com capilaridade em praticamente todo o território paraense.

A primeira etapa dos Encontros Regionais resultou na formação do Comitê Gestor da Salvaguarda da Capoeira do Pará (CGS Capoeira), composto por dezoito membros oriundos das regiões nas quais ocorreram os eventos, e na elaboração das primeiras diretrizes e ações para compor o plano de salvaguarda do bem, a partir de discussões dos eixos temáticos elaborados no âmbito do Programa Pró-Capoeira⁹. As tarefas do CGS Capoeira, semelhante às do carimbó, são a de elaborar o Plano de Salvaguarda do bem, acompanhar, monitorar e avaliar sua execução, e mobilizar, juntamente com o IPHAN, os detentores, para garantir sua participação na elaboração do Plano.

Assim como o GT, o CGS Capoeira avançou timidamente em suas funções

⁹ O Programa de Salvaguarda e Incentivo à Capoeira (Pró-Capoeira) foi criado em 2009 pelo Ministério da Cultura. Em 2010 foram realizados diversos encontros Pró-Capoeira, reunindo mestres, capoeiristas e pesquisadores de todos os estados, com o objetivo de realizar um diagnóstico e propor ações, a partir da discussão dos seguintes eixos temáticos: Capoeira e políticas de financiamento; Capoeira, profissão, organização social e internacionalização; Capoeira e educação; Capoeira, esporte e lazer; Capoeira e políticas de desenvolvimento sustentável; Capoeira, identidade e diversidade.

ao longo dos primeiros anos de atuação. Foram necessários quase dois anos para a conclusão do regimento interno e do planejamento da segunda etapa de mobilizações, que resultaria na realização do encontro da Região Baixo Amazonas. Ocorre que a grande quantidade de demandas e o número reduzido do corpo técnico na área de patrimônio imaterial da Superintendência do IPHAN-PA contribuíram para essa morosidade¹⁰, além do pouco envolvimento da maioria do capoeiristas que, diferente do carimbó, não tinha uma base de mobilização sólida visando à salvaguarda da capoeira de acordo com os preceitos da salvaguarda.

Mesmo com todas as dificuldades mencionadas acima, o CGS Capoeira, juntamente com o IPHAN, conseguiu implementar algumas ações de salvaguarda, como a criação de uma página da salvaguarda da capoeira do Pará na rede social Facebook, importante para difusão de ações e informações; as chamadas de apoio logístico para eventos de salvaguarda da capoeira; um curso de capacitação em elaboração e gestão de projetos culturais (juntamente com o CGS Carimbó, e com a participação de detentores das Festividades do Glorioso São Sebastião no Marajó); o projeto “Era eu, era meu mestre: memó-

rias da capoeira do Pará”, entre outras. Em 2017, o CGS Capoeira concluiu o planejamento e o projeto executivo do Encontro para a Salvaguarda da Capoeira das Regiões de Integração do Baixo Amazonas, Tapajós e Marajó. Contudo, os recursos aprovados pelo IPHAN somente possibilitaram realizar um encontro, no município de Santarém, integrando grupos oriundos de cidades da região do Baixo Amazonas e parte da região Tapajós.

O Encontro para a Salvaguarda da Capoeira do Baixo Amazonas aconteceu em setembro de 2018, com a participação de 73 capoeiristas oriundos de 13 municípios, e contou com o apoio fundamental do Programa de Extensão Patrimônio Cultural na Amazônia (Pepca), da Universidade Federal do Oeste do Pará (Ufopa). Considerando que já havia um conjunto de propostas e diretrizes de ações de salvaguarda elaborado a partir da primeira etapa de encontros, e que estas em grande parte contemplavam a capoeira de todo o estado, decidiu-se adotar uma outra metodologia no encontro do Baixo Amazonas.

Ao invés de se debater e propor ações em cada eixo, partiu-se das propostas já elaboradas na primeira etapa, que foram discutidas, organizadas e complementadas pelos capoeiristas da região, de modo a contemplar suas necessidades. Dessa forma, o Encontro para a Salvaguarda da Capoeira do Baixo Amazonas

¹⁰ A partir de 2015, com a transferência de uma colega para outra superintendência, eu era o único técnico da área a atuar com os processos relativos ao patrimônio imaterial no IPHAN-PA.

teve como resultados a organização e validação das ações do Plano de Salvaguarda da Capoeira do Pará e na criação do Grupo de Trabalho da Salvaguarda da Capoeira do Baixo Amazonas, com representantes indicados para compor o CGS Capoeira.

Com a realização do encontro do Baixo Amazonas, as mobilizações alcançaram capoeiristas de 75 municípios do estado. Diante disso, o CGS Capoeira compreendeu que seria possível concluir uma primeira versão do Plano de Salvaguarda, que deveria passar por revisões, conforme novas regiões fossem sendo integradas no processo de salvaguarda. Desse modo, o Plano de Salvaguarda da Capoeira do Pará foi finalizado e encontrava-se em processo de editoração para a publicação até a conclusão deste artigo.

Em geral, os capoeiristas já possuem uma ampla experiência na produção de eventos independentes, como campeonatos, batizados, trocas de cordas, seminários etc. Os grupos costumam manter um calendário de eventos anuais, promovendo intercâmbios com capoeiristas de outros estados, articulando e mobilizando constantemente uma ampla rede de contatos e parceiros. Acessar esta rede foi fundamental para o processo de mobilização para a salvaguarda da capoeira no Pará. Apesar das diversas tentativas de mapeamento ou cadastro de grupos e mestres empreendidas

pelo IPHAN-PA, não teríamos condições de alcançar a amplitude que conseguimos por meio das redes de contatos dos próprios capoeiristas. De todo modo, o IPHAN precisou desempenhar um papel mais ativo nas funções de mobilizar e de motivar os capoeiristas para a participação no processo de salvaguarda.

A partir de 2019, com a integração de representantes da capoeira da região do Baixo Amazonas, os capoeiristas passaram a atuar de forma mais proativa no âmbito do processo de salvaguarda. O reforço da equipe do IPHAN-PA, com a contratação de uma consultora para atuar no acompanhamento das ações de salvaguarda, também propiciou um grande avanço. A edição do Plano de Salvaguarda da Capoeira do Pará foi finalizada, num esforço conjunto dos capoeiristas e equipe técnica do IPHAN-PA. Além disso, ações de salvaguarda de iniciativa própria dos membros do coletivo passaram a ser mais frequentes, como a realização de oficinas, rodas de conversa sobre ancestralidade e políticas públicas no campo da cultura, intercâmbios privilegiando mestres e capoeiristas envolvidos nos processos de salvaguarda em seus estados, ganharam cada vez mais espaço nos eventos promovidos pelos capoeiras do Pará. Os próximos passos definidos pelo coletivo de salvaguarda da capoeira do Pará envolvem o lançamento e

a publicização do Plano de Salvaguarda, além da realização de seminários e encontro, com vistas à renovação dos representantes do coletivo e à interiorização das ações¹¹.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do relato de algumas experiências, brevemente apresentado aqui, busquei revelar um panorama geral do contexto e dos desafios enfrentados pela atuação institucional na busca de implementar uma política de salvaguarda efetivamente participativa e democrática, em meio a um cenário eivado de entraves logísticos e operacionais. Optei pela apresentação das experiências com o carimbó e a capoeira, por serem processos de salvaguarda, a priori, semelhantes, mas que, como busquei demonstrar, impuseram desafios e questões distintas concernentes às estratégias de mobilização.

As complexidades regionais concernentes à estrutura de transportes, comunicações e prestação de serviços impõe um desafio inicial à atuação. Embora a regionalização administrativa adotada pelo estado do Pará facilite pensar estrategicamente o desenvolvi-

mento das ações e programas, as distâncias entre as cidades, o tempo demandado para os deslocamentos, a dificuldade de comunicação e de oferta de alguns tipos de serviços, ainda tendem a dificultar o planejamento das ações. O apoio, envolvimento e comprometimento dos detentores, e a grande capacidade de mobilização de suas redes de contatos, colaboradores e parceiros são fundamentais para vencer esses obstáculos. De outro modo, algumas reuniões e encontros teriam sido inviabilizados, não fosse a contribuição de parceiros, acionados pelo IPHAN ou pelos próprios detentores. Isso torna evidente a necessidade de se aprofundar cada vez mais no empenho de integrar parceiros, programas e políticas públicas de diferentes órgãos, que afetam direta ou indiretamente os bens culturais imateriais. Nesse aspecto, talvez o desafio maior seja o de integrar efetivamente estados e municípios na tarefa da preservação do patrimônio cultural brasileiro. A falta de estrutura e políticas específicas para este fim é notória, sobretudo no âmbito dos municípios.

Os processos de salvaguarda da capoeira e do carimbó aqui relatados foram, em grande medida, inspirados por exemplos de processos conduzidos em outras superintendências, como do Tambor de Crioula no Maranhão, do Samba de Roda na Bahia e da Capoeira no Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco

¹¹ A maioria das iniciativas previstas para o ano de 2020 tiveram que ser suspensas, em virtude do contexto de pandemia do novo coronavírus (Covid-19). Ainda assim, o coletivo de salvaguarda da capoeira permaneceu ativo, promovendo debates online (lives), e articulando os detentores em torno das discussões a respeito da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc (Lei nº 14017/2020).

e Minas Gerais¹². O modelo de organização proposto pelos detentores do carimbó buscou, em grande medida, replicar aquele implementado pelos detentores do samba de roda, com quem mantém constante comunicação e algumas ações de intercâmbio¹³. Além disso, esses processos se desenvolveram em um contexto de notáveis avanços na estruturação da política institucional de salvaguarda promovida pelo Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), que vem estabelecendo e aperfeiçoando diretrizes claras e detalhadas para a sua implementação.

Foi possível perceber, a partir das experiências, que as dinâmicas de sociabilidade próprias de cada bem cultural dão o tom dos processos de mobilização e do nível de comprometimento e participação. O campo da capoeira é caracterizado por constantes disputas e conflitos em torno de estilos e da legitimação dos mestres, além de uma constante desconfiança perante a atuação estatal, talvez fruto de um legado histórico pautado na criminalização e perseguição. O carimbó não está isen-

to deste tipo de questões, e compartilha o mesmo histórico da capoeira (LEAL, 2008). Talvez o que os carimbozeiros e carimbozeiras tenham conseguido com mais êxito foi suspender temporariamente as disputas e conflitos em prol de uma causa comum.

Por fim, embora não tenha explorado este aspecto, é importante pontuar ainda os desafios e dilemas impostos pelas conjunturas políticas. Em 2016 o país viveu um contexto de grande instabilidade institucional, que culminou no impeachment de uma presidente eleita democraticamente. A gestão que se instalou posteriormente promoveu uma reforma ministerial que extinguiu, temporariamente, o Ministério da Cultura (MinC), que logo foi recriado, a partir de fortes pressões sociais. A extinção temporária do MinC, diante de todo o conturbado contexto político, não deixou de afetar o desenvolvimento dos processos de salvaguarda que haviam sido iniciados à época. Situação que tem se agravado com a gestão atual, que promoveu a extinção definitiva do MinC, transformando-o em Secretaria Especial, que, desde sua criação, foi alocada em dois Ministérios diferentes, e já contou com cinco gestores distintos. Outra medida afetou diretamente a mobilização e participação social na salvaguarda de bens registrados: a edição do Decreto nº 9759/2019, que extinguiu os colegiados da adminis-

¹² Sou imensamente grato às contribuições das colegas Izaurina Nunes (IPHAN-MA), Mônica da Costa (IPHAN-RJ), Maria Paula Adinolfi (IPHAN-BA) e Vanilza Rodrigues (IPHAN-MG) e do colega George Bessoni (IPHAN-PE).

¹³ Em 2015 um coletivo de mestres de Carimbó participou do 8º Encontro de Mestres e Mestras do Samba de Roda, promovido pela Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA). Em anos anteriores, grupos de Carimbó do Pará já haviam participado de outros eventos promovidos pela ASSEBA, como a II Mostra do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, em 2012.

tração pública federal – entre eles, os coletivos deliberativos da salvaguarda – estabelecendo novas “diretrizes, regras e limitações” para a sua (re) criação. Ainda que aponte a possibilidade de recriação dos colegiados, as novas regras estabelecidas pelo Decreto praticamente inviabilizam a existência de alguns coletivos de salvaguarda.

Os processos de salvaguarda aqui relatados demonstraram a variabilidade de questões e situações com as quais nos defrontamos na busca pela garantia da participação social na construção das políticas patrimoniais. Os conflitos e outras questões relativas à construção e legitimação da representatividade no âmbito da salvaguarda do carimbó, a atuação dos parceiros institucionais,

também são temas pertinentes que, entre outros, necessitam de um debate específico mais aprofundado.

Foi interessante notar, ao longo da minha atuação junto aos grupos envolvidos, que os coletivos deliberativos se constituem enquanto importante espaço para assegurar a participação social nos processos de salvaguarda. Mas também, na medida em que propiciam um ambiente de discussão de ferramentas de atuação no campo das políticas públicas, acabaram se constituindo como importantes espaços de formação de agentes locais para a gestão de políticas patrimoniais, um passo fundamental em direção à autonomia dos detentores na preservação do seu patrimônio cultural.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alfredo Wagner B. de. *Antropologia dos Archivos da Amazônia*. Rio de Janeiro: Casa 8, 2008.

AMARAL, Marília. *Sentidos e relações em torno de práticas de salvaguarda da capoeira*. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – IPHAN, Rio de Janeiro, 2019.

ARANTES, Antônio A. *Sobre inventários e outros instrumentos de salvaguarda do patrimônio cultural intangível: ensaio de antropologia pública*. Anuário Antropológico, v. 2007-8, p. 173-222, 2009.

BOGÉA, Eliana Benassuly. *O Carimbó é do carimbó: culturas, saberes e política*. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br:8080/jspui/handle/2011/12367>. Acesso em: 1º jul. 2020.

COSTA, Rodrigo Vieira. *O registro do patrimônio cultural imaterial como mecanismo de reconhecimento de direitos intelectuais coletivos de povos e comunidades tradicionais: os efeitos do instrumento sob a ótica dos direitos culturais*. Tese (Doutorado em Direito) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Direitos culturais como direitos fundamentais no ordenamento jurídico brasileiro*. Brasília: Brasília Jurídica, 2000.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *A Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial no IPHAN: Antecedentes, Realizações e Desafios*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, n. 35, p. 157-169, 2017.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Dossiê das Festividades de São Sebastião na Mesorregião do Marajó*. Belém: IPHAN, 2010. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossiê_S_SEBASTIÃO.pdf. Acesso em: 25 jun. 2020.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Dossiê Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira*. Brasília: IPHAN, 2014.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Termo de Referência para a Salvaguarda de Bens Registrados. *Boletim Administrativo Eletrônico do IPHAN*, Brasília-DF, v. 1, n. 1093, p. 6-28, jul. 2015. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Termo_referencia_salvaguarda_bens_registrados_2015.pdf. Acesso em: 1º jul. 2020.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Salvaguarda da Roda de Capoeira e do Ofício dos Mestres de Capoeira: apoio e fomento*. Série Patrimônio Cultural Imaterial: para saber mais, Brasília-DF, v. 3, n. 1, 2017.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Saberes, fazeres, gingas e celebrações: ações para a salvaguarda de bens registrados como Patrimônio Cultural do BRASIL, 2002-2018*. Brasília: IPHAN, 2018.

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. *A política da capoeiragem: a história social da capoeira e do boi-bumbá no Pará republicano (1888-1906)*. Salvador: EDUFBA, 2008.

LIMA, Maria Dorotéia de. Introdução. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 37, p. 21-30, 2018.

MENDES, Lorena Alves. “Nós Queremos”: o Carimbó e sua campanha pelo título de Patrimônio Cultural Brasileiro. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – IPHAN, Rio de Janeiro, 2015.

MESQUITA, Fernando José Lima de. *Arquitetura vernacular ribeirinha, patrimônio cultural nas Amazônias: o caso de Afuá-PA*. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) - IPHAN, Rio de Janeiro, 2017.

MOTTA, Antônio; OLIVEIRA, Luiz. Cultura nas malhas da política: patrimônio, museus e o direito à diferença. *Revista Antropológicas*, v. 26, n. 2, maio 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/view/23971>. Acesso em: 25 jun. 2020.

QUINTSLR, Suyá; BOHRER, Cláudio Belmonte de Athayde; IRVING, Marta de Azevedo. Políticas Públicas para a Amazônia: práticas e representações em disputa. *RDE-Revista de Desenvolvimento Econômico*, v. 13, n. 23, 2011. Disponível em: <https://revistas.unifacs.br/index.php/rde/article/view/1295/1236>. Acesso em: 26 set. 2019.

SANT’ANNA, Márcia. A noção de sustentabilidade no âmbito da política de Salvaguarda do patrimônio cultural imaterial do Brasil. *Aurora 463 – Revista da Semana do Patrimônio Cultural de Pernambuco*, Recife, Fundarpe, n. 1, v. 1, 2016.

SOUZA LIMA, Antonio Carlos de. Sobre gestar e gerir a desigualdade: pontos de investigação e diálogo. In: SOUZA LIMA, Antonio Carlos de (Ed.). *Gestar e Gerir: estudos para uma antropologia da administração pública no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 11-22.

VALLE, Carlos Guilherme Octaviano do. Entre Índios Tremembé e trabalhadores rurais: historicidade, mobilização política e identidades plurais no Ceará. *Raízes, Dossiê: Povos e Comunidades Tradicionais* (Org. de Carlos Guilherme Octaviano do Valle, Rodrigo de Azeredo Grünewald), v. 22, n. 1, p. 45-75, 2011.



Representação feminina e salvaguarda do Mamulengo no Distrito Federal: aspectos de uma política pública em construção

Ana Carolina Lessa Dantas¹

Vinicius Prado Januzzi²

¹ Analista de Patrimônio Cultural na Superintendência do IPHAN no Distrito Federal e mestranda em Direito na Universidade de Brasília (UnB). Tem experiência com estudos de gênero e com direitos sexuais e reprodutivos. Contato: anacarolinaldantas@gmail.com

² Antropólogo na Superintendência do IPHAN no Distrito Federal e doutorando em Antropologia Social na Universidade de Brasília (UnB). Tem experiência nas áreas de antropologia urbana e em estudos urbanos de Brasília. Recentemente, também em conjunto com Ana Carolina Lessa Dantas, publicou artigo sobre articulações possíveis entre patrimônio e cidade, a partir de outra experiência de trabalho no IPHAN (JANUZZI; DANTAS, 2020). Contato: vpjanuzzi@gmail.com

Resumo

O objetivo deste artigo é debater aspectos da política de salvaguarda do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN) no âmbito da Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) no Distrito Federal, a partir de observações etnográficas realizadas durante o último ano de trabalho conjunto entre IPHAN e comunidade detentora no território distrital. Propomos analisar as recentes movimentações da salvaguarda local tendo como recorte situações em que a discussão sobre representação feminina se tornou tema nas esferas coletivas de debate da manifestação cultural. Entende-se que as discussões realizadas estão relacionadas a aspectos históricos da manifestação, a trajetórias coletivas e individuais de seus detentores e a mudanças institucionais recentemente vividas pelo IPHAN.

Palavras-chave: Patrimônio imaterial. Salvaguarda. Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN). Mamulengo. Representação Feminina.

Abstract: In this paper, we aim to discuss aspects of safeguard policies regarding Teatro de Bonecos Popular do Nordeste Federal District, as it is promoted by the Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). For this purpose, we use ethnographic observations made along a year of joint work between IPHAN and cultural holders. We propose to analyze the recent movements of the local safeguard. The object of study is composed of local debates on female representation. This issue has become a theme in collective spheres of cultural manifestation debates. It is understood that the discussions are related to historical aspects of the manifestation, the collective and individual trajectories of its holders and the institutional changes recently experienced by IPHAN.

Keywords: Intangible heritage. Safeguard. Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN). Mamulengo. Female Representation.

Resumen: El propósito de este artículo es discutir aspectos de la política de salvaguardia del Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN) en el ámbito de la Superintendencia del Instituto Nacional de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN) en el Distrito Federal Brasileño, a partir de las observaciones etnográficas realizadas durante el último año de trabajo conjunto entre IPHAN y la comunidad portadora en el territorio distrital. Proponemos analizar los movimientos recientes de la salvaguardia local teniendo en cuenta situaciones en las que la discusión sobre la representación femenina se ha convertido en un tema en los ámbitos colectivos de debate de la manifestación cultural. Se entiende que las discusiones mantenidas están relacionadas con aspectos históricos de la manifestación cultural, con las trayectorias colectivas e individuales de sus portadores y con los cambios institucionales vividos recientemente por el IPHAN.

Palabras-clave: Patrimonio inmaterial. Salvaguardia. Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN). Mamulengo. Representación femenina.

Introdução

No dia 05 de março de 2015, o Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) decidiu, por unanimidade, conceder o título de Patrimônio Cultural do Brasil ao Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Babau, João Redondo, Cassimiro Coco.

Iniciada em 2007, a pesquisa que embasou o dossiê de registro³ foi realizada em quatro estados nordestinos – Ceará, Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte – e no Distrito Federal (DF). Em cada um desses lugares, foram identifica-

das variações⁴ de uma manifestação cultural “genuinamente brasileira” (IPHAN, 2015), caracterizada, em geral, por um artista em sua tolda, manipulando bonecos feitos de madeira, com acompanhamento musical. Entre os muitos componentes da manifestação, destacam-se a reverência, a sátira, a ligação forte com a comunidade e, quase sempre, seu caráter de resistência. O boneco inverte, muitas vezes, as relações hegemônicas de poder do mundo de fora da empanada⁵. Na vida imaginada (e, por que não, desejada) através do boneco, não há vez para os opressores do cotidiano: o vencido supera o vencedor.

³ O registro de bens imateriais foi instituído pelo Decreto nº 3551/2000, após anos de debate no campo do patrimônio e de disputas em torno de ampliação de seu escopo, historicamente voltado aos bens de pedra e cal. Uma das etapas do registro é a construção de dossiê, em que devem constar o processo histórico da prática cultural, suas características, as variações, quem são seus praticantes e sugestões de salvaguarda. O dossiê é elaborado por instituição de pesquisa contratada pelo IPHAN e é o principal subsídio para avaliação do Conselho Consultivo do IPHAN, a quem cabe confirmar (ou não) o bem como Patrimônio Cultural registrado pela autarquia.

⁴ As denominações seguem aproximadamente a seguinte distribuição regional: Cassimiro Coco (Piauí e em algumas regiões do Ceará e do Maranhão); João Redondo (Rio Grande do Norte); Babau (Paraíba); Mané Gostoso (Bahia). Mamulengo (Pernambuco e Distrito Federal). No caso do DF, a denominação *mamulengo* é referência do trabalho artístico local, em que pese o fato de os bonequeiros e as bonequeiras locais reconhecerem que o aprendizado de suas brincadeiras tenha sido feito com mestres de vários estados do Nordeste.

⁵ Também chamada de *tolda*, a empanada é uma estrutura vazada de madeira, alumínio ou PVC, coberta por tecidos coloridos. Além de servir de palco aos bonecos, ela encobre o bonequeiro e cria uma divisão entre este e o público.

O objetivo deste texto é debater aspectos do processo de salvaguarda do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN) no Distrito Federal, a partir de observações etnográficas realizadas durante o último ano (2019-2020) de trabalho conjunto entre IPHAN e comunidade detentora no território distrital. Tomando em consideração os aspectos de resistência e de crítica do TBPN, procuramos, no limite de nossas observações, articular algumas dimensões sobressalentes nesse processo: a construção conjunta de uma política pública de preservação e fomento da manifestação artística, em paralelo com processos de questionamento coletivo de detentores sobre quais devem e podem ser os caminhos do mamulengo no Distrito Federal. Um desses questionamentos, trazido aqui, relaciona-se a desigualdades e diferenças de gênero nos projetos e campos de possibilidades (VELHO, 2005) de bonequeiras e bonequeiros.

Dividimos nossa discussão em quatro partes. Na primeira, destacamos recentes mudanças institucionais vividas pelo Instituto, ao nosso ver decisivas, no caso da salvaguarda local, na configuração das relações entre Estado e detentores. Na segunda, trazemos alguns eventos simbolicamente relevantes em que, de algum modo, foram trabalhadas questões transversais de representatividade feminina, de políticas públicas e de sustentabilidade econômica

das práticas culturais de bonequeiros e bonequeiras. Esses eventos, tais como os denominamos, são mais bem compreendidos se consideradas determinadas circunstâncias históricas da formação e da transmissão do TPBN no DF. Em seguida, procuramos articular os debates anteriores, relacionando as dimensões históricas e sincrônicas da salvaguarda local. Nas considerações finais, sintetizamos brevemente algumas possibilidades de reflexão e de direcionamentos da política de salvaguarda no Distrito Federal.

A MUDANÇA INSTITUCIONAL

Em 5 de maio de 2015, dois meses após a aprovação do registro, pelo IPHAN, do TBPN como Patrimônio Cultural do Brasil, foi realizada, com participação da Superintendência do IPHAN no DF, a primeira ação de salvaguarda do bem cultural⁶. Na ocasião, participaram, além de técnicos da autarquia, bonequeiros identificados no dossiê de registro e pesquisadores que contribuiriam ou participaram ativamente da investigação do mamulengo local, cuja última parte foi conduzida por docentes da Universidade de Brasília (UnB).

O propósito da atividade foi es-

⁶ Ao longo do texto, ao nos referirmos ao Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN), utilizamos como sinônimos as expressões bem cultural, arte e manifestação cultural. Esse uso comum, sem oposições ou contrastes acentuados entre elas, é o uso que, em geral, os brincantes fizeram quando do convívio conosco nas ações de salvaguarda. Optamos por segui-lo no momento da escrita.

cutar as demandas específicas do DF na salvaguarda e tentar construir um canal permanente de diálogo entre IPHAN e comunidade detentora. As demandas foram coletadas, o debate foi realizado, mas não houve mais nenhuma movimentação significativa no ano de 2015, nem nos três anos subsequentes. Consideramos, como hipóteses, que essa descontinuidade tenha ocorrida por duas razões. A primeira, em virtude da grande heterogeneidade de posições assumidas durante esse evento de salvaguarda, aparentemente inconciliáveis naquele momento. A segunda, muito mais marcante, de ordem do próprio IPHAN e da Superintendência no DF: com poucos recursos (humanos, financeiros, etc.) para dedicar-se à salvaguarda, política que, sabemos, exige ações de curto, médio e longo prazo, e com poucas mobilizações feitas até então, a aproximação entre parceiros, autarquia e comunidade detentora foi esporádica. O envolvimento contínuo, tão caro à boa condução da política, não teve como ser cumprido devidamente⁷.

⁷ As ações desenvolvidas de salvaguarda eram apoiadas pelo IPHAN, com nenhum ou muito pouco recurso financeiro a elas direcionado. Foi o caso, por exemplo, da ação Saberes Mestres da Capital, arquitetada por capoeiristas do Distrito Federal, para a qual o IPHAN contribuiu com materiais de divulgação e com a participação episódica em algumas das atividades. Muito embora a ação ainda exista e seja exemplo de salvaguarda promovida pela comunidade detentora, até aquele momento o IPHAN dificilmente chegava às comunidades ou participava com elas do processo de salvaguarda, sendo, no mais das vezes, apenas demandado e chamado a ser parte de um outro projeto.

À época, a política de salvaguarda do IPHAN tinha como elementos estruturantes os comitês gestores de salvaguarda de cada bem registrado, os quais eram compostos por servidores do órgão e por detentores escolhidos pela comunidade como seus interlocutores. Os comitês gestores eram constituídos por meio de portaria própria, e tinham como função, para além de elaborar o plano de salvaguarda⁸ do bem, acompanhar os processos de debate, articulação e execução da política de salvaguarda.

Em abril de 2019, contudo, esta forma de organização sofreu um abalo paradigmático em razão da publicação do Decreto nº 9.759 do Governo Federal, que extinguiu os colegiados da administração pública federal, aí incluídos os conselhos e comitês. Uma vez em vigor, não mais seria possível formalizar a estrutura participativa dos comitês gestores dentro do ambiente institucional, comprometendo, em tese, a capacidade do IPHAN de acompanhar os processos de salvaguarda.

No final do mesmo mês, o IPHAN publicou a Portaria nº 99, nomeando 280 candidatos aprovados em concurso nacional realizado no fim de 2018. O certame anterior havia sido em 2009,

⁸ O Plano de Salvaguarda é um dos elementos da política de salvaguarda do IPHAN. Seu objetivo é delinear e consolidar planejamento de ações de curto, médio e longo prazo, direcionadas à preservação, ao apoio, ao fomento e à promoção de determinado bem registrado pelo IPHAN. Sua construção deve ser feita em diálogo entre comunidade detentora, parceiros (institucionais ou não) e IPHAN.

para apenas 187 vagas, entre as de nível superior e médio. A política de salvaguarda do IPHAN, após uma série de desafios históricos (IPHAN, 2017), passou a se desenvolver, ao menos na situação do Distrito Federal, em novas circunstâncias. Para além do acréscimo de força de trabalho na dimensão material do patrimônio cultural, a Superintendência pode agora contar com equipe exclusivamente dedicada ao desenho, ao planejamento, ao acompanhamento e à avaliação de ações relacionadas ao patrimônio imaterial e à educação patrimonial.

Foi em meio a esse cenário de mudanças consideráveis que foram retomadas as atividades de salvaguarda do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste no âmbito da Superintendência do Distrito Federal.

○ MAMULENGO EM PAUTA

Para o ano de 2019, na expectativa de receber novos servidores, a Superintendência havia planejado a realização de um Plano de Ação (PA)⁹ relacionado à salvaguarda do TBPN. Cumprida essa expectativa e aprovado o PA pela Diretoria Colegiada do IPHAN, a equipe da Superintendência teria disponíveis cerca de 20 mil reais para promover ação que abrangesse o maior número possí-

vel de detentores dispostos a dialogar com a autarquia, quatro anos decorridos do último encontro entre Estado e comunidade detentora. Os desafios, como se supunha, seriam imensos.

A política de salvaguarda, como definidas pelas Portarias IPHAN 299/2015 e 200/2016, é assentada sobre os princípios da participação social, da descentralização e da socialização dos instrumentos de salvaguarda e da intersectorialidade. Esses princípios não apenas devem garantir a devida escuta de detentores e de detentoras no processo de construção de ações de salvaguarda; devem fomentar que os grupos para os quais o patrimônio é uma referência sejam voz ativa na construção de políticas públicas. Mais, aliás, do que princípios éticos, são também modos *eficientes* de ação coletiva.

Desde a primeira reunião de planejamento da ação de salvaguarda, foram convidados alguns dos oito bonequeiros listados no dossiê, bem como as pesquisadoras responsáveis por sua construção. Os diálogos iniciais mostraram para a equipe do IPHAN que o universo mapeado até 2014 tinha se transformado e seria necessário, em primeiro lugar, conhecer quem eram os detentores locais. Chegou-se ao consenso, ainda, de que para a ação de salvaguarda em desenvolvimento não bastava o diálogo entre comunidade detentora e IPHAN. Órgãos do Governo do Distrito Federal precisariam estar juntos à mesa. Mestres

⁹ Em termos sucintos, um Plano de Ação elenca as ações, as metodologias, os participantes e os recursos (financeiros, logísticos, humanos, etc.) a serem utilizados nas ações de proteção ao patrimônio executadas pelo IPHAN.

e referências de outros estados também poderiam contribuir com alternativas e experiências do que fazer e de como fazer para preservar o TBPN. Embora todos esses elementos estivessem presentes na política de salvaguarda tal como a conhecemos, não fomos nós os técnicos que as apresentaram, mas a comunidade detentora enquanto protagonista da manifestação cultural.

Nas reuniões preparatórias da Oficina de Salvaguarda do TBPN no DF, como ficou intitulada a ação planejada para agosto de 2019, decidiu-se que seria realizado um evento de aproximação entre IPHAN¹⁰, parceiros e detentores, a Pré-Oficina. A mediação dessa interação seria feita pela construção de um mapa local da manifestação cultural (Figura 1). Em dois dias de evento, feitos com roteiro similar, todos os bonequeiros participaram da conversa, em grupos separados aleatoriamente por data, a depender da disponibilidade. A ideia da atividade era, a partir de perguntas relacionadas à salvaguarda (quem faz, como faz, onde faz), preencher o mapa do Distrito Federal com informações relacionadas a apresentações e ao universo mais amplo do TBPN (com quem trabalha, quanto ganha, quem poderia estar envolvido). Mesmo que o evento

possa merecer uma análise particular, voltamos nossa atenção ao debate ocorrido no primeiro dia, puxado por uma das brincantes – também pesquisadora – presentes.

A bonequeira chamou a atenção, ao destacar a trajetória de outra companheira de mamulengo, para a pouca presença feminina entre os brincantes locais. Para ela, isso afetava tanto os enredos tratados nas apresentações, marcados por certa objetificação da mulher, quanto o aprendizado futuro de outras mulheres que pudessem se interessar pela arte. Entre razões que poderiam ser elencadas para essa estrutura desigual, afirmou que a arte mamulengueira, desde o início, foi feita, em geral, por homens e para homens; no DF, a história não seria diferente.

A reação, de início, foi de anuência. Todos os presentes, a maioria homens, concordaram com o ponto. Entretanto, passou-se a discutir em que medida isso era *responsabilidade* dos bonequeiros locais e em que medida a estrutura social sexista e patriarcal, “como todo mundo sabe como é”¹¹, seria bem maior do que a capacidade individual de a ela se opor. Alguns citaram, nesse momento, casos em que o trabalho conjunto entre mu-

¹⁰ A Pré-Oficina foi mediada por representante da Coordenação-Geral de Promoção e Sustentabilidade do Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI/IPHAN). A participação da CGPS/DPI foi fundamental para a boa condução das atividades e para mediação entre os pontos de vista apresentados na ocasião.

¹¹ Essa foi a expressão utilizada no momento. Salientamos que preferimos deixar anônimas, ao longo do texto, tanto essa como outras opiniões defendidas em ações de salvaguarda. Sabendo que esse anonimato é relativo, compreendemos que não individualizar as posições tomadas leva a discussão ao nível da dimensão coletiva da problemática.

nequeiras concordaram que a questão, como foi chamada, não seria resolvida ali. Ainda pontuaram que isso deveria se tornar objeto de discussão coletiva constante: “não é possível fingir que não há um elefante na sala”, exemplificou uma das participantes.

Embora composto por brincantes diferentes, o segundo dia de Pré-oficina também foi marcado pela discussão acerca da presença de mulheres no mamulengo. Nesta ocasião, a conversa teve início a partir do depoimento pessoal de uma bonequeira do grupo Vereda dos Mamulengos, formado originalmente por duas mulheres, e cujos enredos procuram desgarrar-se do padrão machista e violento – para utilizarmos dos termos mencionados na ocasião – das tramas tradicionais¹². Em seu relato, a brincante afirmou que seu boneco não poderia ser desassociado de sua trajetória pessoal de luta feminista, e que jamais se permitiria trabalhar com narrativas que normalizam a violência contra a mulher ou que a colocam em posição de passividade.

Partindo desta provocação, os presentes passaram a discutir outra questão recorrente no mamulengo do Distrito Federal, a saber, a manutenção da tradicionalidade em oposição às adaptações e às inovações temáticas e estilísti-

cas. Vários bonequeiros demonstraram apreensão quanto ao que se denominou *pedagogização do mamulengo* ou *mamulengo politicamente correto*. Ainda que o debate tenha se mostrado dividido, parece consensual a análise de que esse fenômeno decorreria especialmente do fato de que grande parte das brincadeiras no DF acontece em ambientes infantis/escolares. Este reconhecimento não implicou, contudo, a resolução da tensão, que se manifestou – e continua a se manifestar – em outras ocasiões.

É o caso da I Oficina de Salvaguarda do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste no Distrito Federal, realizada pela Superintendência do IPHAN/DF e pela Associação Candanga de Teatro de Bonecos. O evento teve espaço nos dias 22 e 23 de agosto de 2019, na sede do IPHAN em Brasília. Estiveram presentes, ao longo dos dois dias, todos os grupos e brincantes mapeados na Pré-oficina, além de convidados de João Pessoa/PB, de Glória do Goitá/PE e de Curitiba/PR.

As atividades da Oficina foram divididas, basicamente, em três eixos: estado atual do TBPN no Brasil e no DF; ações necessárias de salvaguarda para o futuro; e homenagens a mestres da arte, locais e de outros estados. No primeiro dia, por exemplo, houve apresentação de Mestre Zé de Vina, de Glória do Goitá/PE, bonequeiro do grupo Mamulengo Riso do Povo, considerado por muitos como referência para suas

¹² A subversão dos enredos tradicionais do mamulengo por grupos de mulheres brincantes não é característico apenas do Distrito Federal. Benatti (2017) registrou processo semelhante no mamulengo pernambucano de Glória do Goitá.

brincadeiras e como exemplo de vida. Foram entregues aos bonequeiros detentores, ainda, certidões¹³ do bem cultural registrado. Ainda que argumentássemos que, sob o ponto de vista legal, isso não representaria nenhuma garantia, o documento foi praticamente exigido no intervalo entre a Pré-Oficina e a Oficina: “é um pedaço de papel que pode fazer a diferença”, disse-nos um dos bonequeiros. Os outros eixos foram extensões minuciosas das conversas da Pré-Oficina.

A programação também contemplou quatro mesas expositivas, com a participação de oito palestrantes – dentre os quais cinco eram mulheres, cabe ressaltar. Ao final de cada mesa, abriu-se espaço para perguntas e considerações. Em todas as ocasiões, este momento foi apropriado pelos brincantes para debate e compartilhamento de aflições pessoais. Uma das questões destacadas foi a dificuldade em se sustentar economicamente com as brincadeiras. Muitos mencionaram que não trabalham exclusivamente “com o boneco” e que precisam se desdobrar em muitas direções para que continuem a brincar. “É muito amor ao boneco que mantém a brincadeira”, resumiu um dos brincantes.

Um dos diagnósticos que permite

compreender essa situação é que, no Distrito Federal, as apresentações recebem pouco apoio do Poder Público e ainda não são bem conhecidas em suas comunidades detentoras, algo característico dos grupos nordestinos de meados do século passado (IPHAN, 2014a, 2014b). O apoio do governo local e a possibilidade de se apresentar em outros locais que não escolas e instituições públicas foram algumas das soluções consideradas viáveis.

No segundo dia, pela manhã, a conversa sobre a participação da mulher no mamulengo voltou a emergir a partir das contribuições de outra integrante do Vereda dos Mamulengos. Além dos temas já levantados na Pré-oficina, foi inserida na roda a dificuldade de conciliar a vida doméstica e, em especial, a maternidade, com as atividades e demandas do boneco. No depoimento da brincante, foi ressaltada, por exemplo, a perda de respeito entre seus iguais em razão do afastamento imposto pelo puerpério.

No período vespertino, a proposta foi debater com mais detalhes ações de salvaguarda e, inclusive, dar passos mais concretos em direção a um Plano, como previsto na legislação. Para pensar essas ações de preservação, promoção e fomento, a dinâmica proposta foi a seguinte: bonequeiros e bonequeiras foram divididos em três grupos, cada qual desses acompanhado por um técnico do IPHAN e de parceiros do GDF. Nesses

¹³ Após a validação da titulação do bem cultural pelo Conselho Consultivo do IPHAN, o Departamento de Patrimônio Imaterial confecciona uma Certidão que contém informações gerais sobre o processo administrativo, assim como justificativa e descrição dos elementos que levaram ao registro. Esse foi o documento distribuído para os detentores na ocasião.

grupos, foram discutidas três questões relacionadas à salvaguarda: o que fazer, como fazer e com quem fazer. As proposições, colocadas em cartazes, foram posteriormente compartilhadas entre todos. Destacaram-se algumas: inserção do mamulengo nos circuitos e agendas culturais do DF; descentralizar as brincadeiras, priorizando apresentações fora do Plano Piloto; realização de encontro anual para celebração do Dia do Mamulengo (5 de março, data do registro).

Em nenhum deles, entretanto, constou formalmente nos cartazes a problemática do gênero. Em um dos grupos, no qual um dos autores esteve presente, uma bonequeira manifestou que o “mamulengo precisaria realizar esse debate” e confrontar “velhos medos”, algo que a brincadeira faz por essência. Argumentou que seu grupo é também marcadamente feminista, com subversão dos papéis tradicionais das personagens femininas, mas que isso deveria ser marca não apenas de um ou outro conjunto e que o trabalho conjunto entre bonequeiros e bonequeiras deveria se refletir em oportunidades equânimes na distribuição de apresentações pelo DF. No momento, os membros do grupo manifestaram apreço pela proposta, sem aderir a ela completamente. Um deles perguntou se essa era algo a ser colocado como elemento da salvaguarda e, mesmo que o fosse, se seria suficiente para ser uma pauta para aquele momento.

Ao final da Oficina, os bonequeiros presentes definiram que, em reuniões com o IPHAN e em assuntos institucionais de salvaguarda, seriam representados por um grupo menor de detentores, o qual contaria também com a presença de pesquisadoras e oficineiras. Cabe mencionar, aqui, que parece unânime entre os brincantes a compreensão de que os profissionais “de suporte” (artesãos, costureiros, músicos, entre outros) são parte do TBPN e, portanto, igualmente interessados em sua salvaguarda.

A partir de setembro de 2019, em decorrência da Oficina, passaram a acontecer reuniões mensais de salvaguarda com o grupo de representantes definidos em agosto. Nesses encontros, apesar da presença frequentemente equilibrada entre participantes homens e mulheres, as pautas de gênero não voltaram a aparecer.

Ainda em 2019, fomos convidados a participar do Seminário Território, História e Democracia: a cultura popular através dos bonecos, nos dias 13 e 14 de novembro, no Laboratório de Teatro de Formas Animadas (LATA) da Universidade de Brasília. Muito embora a fala do IPHAN tenha acontecido no segundo dia de evento, interessa-nos, aqui, explorar a discussão decorrente da mesa O Boneco na Atualidade – os desafios de viver e fazer cultura popular, que ocorreu na tarde do dia 13.

Ainda que a programação previsse um modelo de mesa expositiva, os participantes optaram por se organizar

em roda, conduzida pelos bonequeiros palestrantes. A princípio, os debates giraram em torno de inovações técnicas nas apresentações de teatro de bonecos – não limitado ao mamulengo –, mas logo migraram para as inovações temáticas e seus inevitáveis choques com a tradição.

Instigada por uma bonequeira, a roda passou a discutir a pertinência de encenar fielmente os enredos tradicionais que reproduziriam estereótipos sexistas, racistas ou lgbtfóbicos. Nesse momento, um dos integrantes questionou se determinados elementos da narrativa – como, por exemplo, a passagem em que Benedito *rouba* um beijo de Rosinha¹⁴ – seriam de fato uma reprodução do machismo ou se, tão somente, representariam uma experiência da época dos mestres. Em resposta, foi chamada a atenção para o fato de que os mestres e os brincantes mais jovens podem, eles mesmos, ser machistas, de modo a acreditar que aquilo que encenam é *natural*.

Um par de detentores pareceu tomar essa colocação como enfrentamento pessoal, afirmando que este tipo de assertiva (“bonequeiros carregam traços machistas”) não deveria ser generalizada. Assim como as pesquisadoras do LATA, fizemos comentários que ressal-

tavam o elemento estrutural da crítica da brincante, e a maior parte dos presentes – bonequeiros e estudantes do curso de Artes Cênicas da UnB – aparentou subscrever. O clima de tensão, contudo, persistiu, e um dos detentores chegou a se retirar da sala onde acontecia o evento.

A despeito desse conflito, as discussões seguiram pelo resto da tarde. A partir de seus relatos pessoais, alguns bonequeiros falaram sobre como se viram reproduzindo atitudes discriminatórias e compartilharam estratégias para contornar os obstáculos impostos pelos preconceitos diversos.

É partindo deste cenário, marcado por estes episódios paradigmáticos, que buscamos desenvolver algumas considerações a respeito da temática da representação feminina na salvaguarda do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste no Distrito Federal.

QUEM FAZ O BONECO?

Em 2014, o dossiê de registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste mapeou 97 mestres, mestras e grupos fazedores da brincadeira nos territórios pesquisados. Entre esses 97, somente 6 são de grupos com presença feminina (exclusiva ou não) – um percentual de 6,18%¹⁵. Desses 6 grupos, à época (IPHAN, 2014a), 3 são do Rio Grande

¹⁴ Benedito e Rosinha são personagens tradicionais do TBPN, aparecendo em boa parte das apresentações feitas no país. O principal antagonista de Benedito, um peão, é João Redondo, que figura, em geral, como latifundiário ou ligado a grupos dominantes.

¹⁵ Os dados foram produzidos com base na organização das informações disponibilizada pelo dossiê (IPHAN, 2014a).

do Norte e o restante do Distrito Federal, da Paraíba e de Pernambuco, com 1 grupo cada. O percentual máximo, em nível estadual, é o potiguar, com 13,63% – no total de 39 grupos mapeados localmente.

O dossiê classificou, ainda, os bonequeiros entrevistados e pesquisados em dois grupos. Na categoria 1, estão os mestres e brincantes que aprenderam seu ofício por vínculos de parentesco, de amizade ou de intimidade, na circunscrição de uma comunidade ou a ela ligado por esses vínculos. O aprendizado se deu, no mais das vezes, na infância, pela observação direta e pelo convívio intenso. Na categoria 2, temos os brincantes cujo aprendizado não foi necessariamente feito dentro de uma determinada comunidade, nem pelo convívio familiar ou íntimo com outro mestre. É o caso dos brincantes do DF, cuja expressão artística foi moldada em vida adulta, após viagens ao Nordeste ou em situações de contato com oficinas e apresentações do TBPN. Dos 97 bonequeiros e grupos, 70 estão na primeira categoria (72,16%) e 24 na segunda (24,74%) – os outros 3 correspondem a mestres e grupos não classificados (3,1% do total, todos na Paraíba).

É factível supor que esse número (97) não alcançasse, no momento da pesquisa, o universo de todos os bonequeiros brasileiros (em território nacional ou não). Ainda mais factível

é a suposição de que essa amostra não contemple todos os bonequeiros que já praticaram, por maior ou menor tempo, essa arte. Em se tratando, outrossim, da realidade conhecida do TBPN, mediada pelas dificuldades inerentes a uma pesquisa deste vulto, as informações nos permitem indicar algumas questões e hipóteses.

A mais marcante delas é que o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste é uma manifestação cultural predominantemente masculina. Se o é hoje, foi ainda mais no passado, como registram o dossiê, as pesquisas sobre o tema (RIBEIRO, 2016; BENATTI, 2017, 2018; BENATTI; BROCHADO, 2017, 2018) e o próprio Prêmio do TBPN, promovido pela IPHAN em 2016 a partir de edital lançado em 2015. O objetivo da iniciativa foi reconhecer o trabalho de mestres dessa arte e de retribuí-los financeiramente pelo legado construído regional e nacionalmente. Uma das demandas da comunidade detentora foi de que o Prêmio fosse direcionado aos mestres idosos. “Assim, dentre os critérios de participação os candidatos deveriam ter acima de 55 anos de idade e no mínimo 20 anos de brincadeira. Como resultado, 78% dos premiados têm 60 anos ou mais”, diz o relatório da ação (IPHAN, 2016). Apenas uma mulher, a Mestra Dadi, Maria Ieda da Silva Medeiros, do Rio Grande do Norte, foi premiada.

Em princípio, assim, é possível notar uma correlação entre a variável geracional e a participação – ou, antes, o reconhecimento – da mulher no mamulengo. Se, por um lado, o prestígio dos mestres tem razão de ser no contexto próprio das manifestações populares, tal prestígio pode se confundir com hierarquia no que diz respeito ao domínio de “verdades” sobre o bem. Como sabemos, porém, a definição de tais “verdades” – relativas ao que seriam os elementos essenciais, puros, da brincadeira – não está descolada do universo relacional do próprio brincante, que define e reinventa o universo de seu trabalho enquanto brinca.

A ausência de mestras mulheres implica um campo de referências formado a partir da perspectiva masculina acerca do que pode ser, ou do que deveria ser, o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. Não se trata, por óbvio, de negar o processo histórico da manifestação, alegando uma coisa que, em última instância, é inverídica. Trata-se, contudo, de apontar que as mulheres, ao que tudo indica, estiveram menos presentes na face pública dessa arte e, na maior parte das vezes, desempenharam as funções de esposas, filhas e aparentadas. O trabalho que fizeram foi frequentemente invi-

sibilizado, relegado à esfera privada¹⁶, em algumas situações apenas dentro da tolda, de onde não eram vistas em ação (BENATTI, 2017). Isto é, sob outras formas, menos visíveis, estiveram com o TBPN em sua formação e em sua transmissão como bem cultural, exercendo papéis relacionados à produção dos espetáculos e à fabricação dos bonecos.

É de se cogitar que esse trabalho invisibilizado, um dos alicerces do trabalho publicamente exposto, seja realçado com mais intensidade hoje, seja pela proeminência acadêmica do gênero como marcador social, em geral, seja pela maior presença de mulheres bonequeiras e pesquisadoras no âmbito do mamulengo.

É nessa configuração que o debate sobre a representação feminina no TBPN¹⁷ tem ganhado espaço em circuitos acadêmicos (RIBEIRO, 2016; BENATTI; BROCHADO, 2017). Ao entrevistar mulheres fazedoras da brincadeira em Pernambuco, Benatti (2017, 2018) destaca que o aspecto representativo na brincadeira vem se tornando

¹⁶ Em sua obra de referência acerca da divisão de espaços públicos e privados enquanto marcadores sociais do gênero, Okin (2008) utiliza-se da seguinte comparação: “A privacidade seria uma espécie de ‘bastidor’, onde o ator social poderia colocar e tirar suas máscaras” (p. 325). Porém, questiona a autora, se a domesticidade, espaço da privacidade, é também o espaço socialmente delegado às mulheres, onde estas poderiam encontrar seu bastidor?

¹⁷ Fenômeno semelhante tem sido notado no universo de outros bens registrados, vide Queiroz (2006) e Silva; Marin (2017).

mais constante, inclusive, nos enredos sob as empanadas.

É improvisando com o dia a dia, que já é uma... [risos] a vida é uma piada! Então, assim, a Catirina entra dizendo que teve cento e... [ela para e reformula] o Bel, que faz o Caroca, diz que a esposa teve cento e dezesseis meninos, que faz cem anos que tomou um banho. Então, assim, coisas populares e do dia a dia faz graça também. Não é pegar a mulher e dizer que ela não presta, [que] mulher nasceu para isso, dizer que só aprende apanhando, como tem [na] passagem do Goiaba com a Carolina, que é a do rela-bucho (LIMA, apud BENATTI, 2017, p. 78).

Vê-se que a questão, levantada tanto por Edjane Lima, no trecho acima, quanto pelas integrantes do Vereda dos Mamulengos, não diz respeito somente ao reconhecimento da presença física da mulher na brincadeira. Antes, o desafio apresentado por estas bonequeiras é direcionado ao que se convencionou, ao longo dos anos, como estrutura narrativa do TBPN, em seus personagens, enredos e chistes.

Como vimos a partir das experiências no DF, esta proposta de mudança trazida pelas brincantes pode ser recebida como um conflito com a tradição, embate que ameaçaria a essência provocativa (lida, neste contexto, como politicamente incorreta) do mamulengo tal qual repassada pelos mestres.

Acreditamos que esse conflito coloca em perspectiva diferentes posições para a salvaguarda do bem

cultural. De um lado, uma noção que apregoa a necessidade maior de fomentar a arte nas suas raízes mais conhecidas, historicamente consolidadas, cuja manutenção estaria ameaçada pelo esquecimento dos antigos mestres e pela falta de apoio público à preservação do patrimônio imaterial. De outro, uma proposta que entende a tradição como ponto de referência, sem que isso implique admitir outros debates que até pouco tempo eram vistos como menos fundamentais.

Mais afeita a essa segunda perspectiva, Alcure (2010) nos alerta para o risco de compreender as manifestações da cultura popular como fenômenos homogêneos, desvinculados da dinâmica processual própria das artes e dos saberes humanos. Sendo o brincante e seu brinquedo seres relacionais e posicionados em seu tempo, seria impossível destacar a criação artística da densa e complexa rede social em que se insere.

Isto nos permite refletir se afirmações de identidade dentro da brincadeira (como a mencionada negação a representar passagens de violência contra a mulher) seriam não um rompimento com a tradicionalidade, mas, ao contrário, sua própria afirmação enquanto arte dinâmica, contestadora e múltipla. Como coloca o mestre Chico Simões,

cada um que recebe uma herança, tem a obrigação de transmitir. E ele não pode passar a herança do mesmo modo que re-

cebeu. Tudo que é vivo está em constante modificação. Se ele passar igual, se repetir o que o mestre faz, a herança morre. A mudança é uma necessidade e cada um faz essa atualização (SIMÕES, 2019, p. 480).

Pelo que pudemos perceber nos eventos dos quais participamos, mesmo entre os que defendem que há aspectos para os quais a salvaguarda deve se dirigir prioritariamente, parece se argumentar que não há oposição absoluta ao debate sobre representação feminina no mamulengo. Embora nunca tenha sido expressamente formulado nestes termos em campo, julgamos que esse conflito está alicerçado em tensão hierárquica que assume feições no tempo – “esse debate é importante, mas não agora” – e no espaço – “esse tema deve ser resolvido internamente, não em público”. Em outros termos, uma tensão em relação ao *que fazer*, *quando fazer* e *onde fazer*, e que evidencia não apenas a existência de uma hierarquia entre pautas, como a compreensão de que as demandas podem também ser estruturadas a partir da dicotomia público/privado que marcou, durante anos, a participação das mulheres no espaço social (OKIN, 2008).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Esse pedaço de papel pode fazer a diferença”. Como relatamos antes, essa frase foi o que nos disse um bonequeiro, na ocasião da Oficina de Salvaguarda do Teatro de Bonecos Popular no Nordeste no DF, em 2019. A fala se

referia à certidão entregue aos bonequeiros e às bonequeiras. Embora não “abra portas” do ponto de vista legal, algo que argumentamos rotineiramente para a comunidade detentora, nem seja um documento concedido pelo IPHAN como comprovação individual de pertencimento àquela prática, isso importava de menos.

Julgamos que aí reside um aspecto importante a levarmos em conta quanto tratamos da salvaguarda e da vida institucional diária com qualquer manifestação artística. Em se tratando de um valor cultural, poderia ser óbvio, afinal de contas, é a premissa do que fazemos como IPHAN. Entretanto, devemos, sempre e mais uma vez, atentar para esse fato inquestionável: o simbólico importa, o simbólico modula nossas ações, nossos prazos, nossos objetivos. Modula tudo o que fazemos e queremos fazer.

O boneco, em seu riso e em seu escaño, encarna o simbolismo de diversas formas, dentro e fora da empanada. Tudo é brincadeira, mas nada o é completamente. Daí a necessidade de repensar, corriqueira e incansavelmente, os saberes e os fazeres do mamulengo, apontada por bonequeiros e bonequeiras.

Ainda que sequer tenhamos certeza de nosso lugar nesta reflexão, não compreendemos a discussão aqui proposta como banal. A representação e a participação ativa de mulheres, no Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, como

em outros campos, podem ser fortes catalisadores de mudança e de abertura para novas perspectivas, sem que isso implique na negação do passado.

Como colocado no primeiro dia de Pré-oficina, a renovação não se restringe aos enredos, mas permite que o campo se abra a novas brincantes e aprendizes, que poderão encontrar nas bonequeiras de hoje uma fonte de interesse e uma referência. Neste processo, reinventam-se também as verdades do mamulengo, agora sob diferentes olhares.

Colocar essas novas trajetórias em pauta certamente é um desafio para alguns aspectos da tradição – marcada, até aqui, por pouca participação feminina tanto como brincantes quanto como personagens protagonistas em enredos. Entretanto, segundo o que nos foi possível perceber nas circunstâncias da salvaguarda do mamulengo no DF, é certamente um desafio “que pode fazer a diferença”.

Dito isso, é cabível avaliar qual a margem de ação do IPHAN e de seus técnicos – consideradas as mudanças institucionais recentes – em questões dessa natureza e dessa monta, pergunta com a qual nos deparamos ao longo do último ano e que é a razão de ser desta discussão proposta. A participação de servidores do IPHAN, decerto, parece ter produzido efeitos na comunicação, na formulação e na definição de problemáticas coletivas do bem cultural, ainda que não seja possível mensurar nem a escala nem a profundidade desses

efeitos. Fomos mobilizados, não raro, a opinar, a discorrer sobre determinadas questões, desde nossas trajetórias particulares, posturas de trabalho e pelo que a instituição “poderia fazer” nessas situações. De maneiras mais ou menos acentuadas, é possível afirmar que a entrada em cena de novos atores abriu margens para caminhos que, de diferentes formas, estavam sendo trilhados entre os brincantes.

Sabedores de que a política de salvaguarda é construída de modo compartilhado e participativo e de que a decisão, em *primeira instância*, sobre o que deve ser feito está com a comunidade detentora, há mesmo margem para opinar em algum sentido no debate sobre representação feminina? Embora haja determinações e princípios legais pelos quais guiamos nossa ação, atualizados, reformados e reinterpretados na prática, há algo que dizem para essas circunstâncias? Escutar e acatar apenas o que diz respeito a nós, mormente relacionado ao que podemos financiar no escopo da lei, é o que precisamos, devemos fazer? Acatar ou tentar propor alternativas? Silenciar-se pela decisão majoritária ou argumentar sobre alguns dos “riscos” dela? São perguntas para as quais não necessariamente temos respostas prontas, nem conclusões óbvias; cujas soluções aparentemente definitivas podem, com o tempo, simplesmente caducar; cujos fundamentos, por natureza, mobilizam afetos, expectativas, limites e horizontes.

REFERÊNCIAS

ALCURE, Adriana Schneider. O mamulengo em múltiplos sentidos. *Móin-Móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, v. 1, n. 7, p. 188-207, 2010.

BENATTI, Barbara Duarte. Mamulengo – tem mulher na brincadeira e como fica o preconceito?. *Lamparina: Revista de Ensino do Teatro*, v. 3, p. 113-133, 2018.

BENATTI, Barbara Duarte. Mulheres & O mamulengo – um estudo de caso em Glória do Goitá. *Urdimento*, v. 2, n. 32, p. 183-196, set. 2018.

BENATTI, Barbara Duarte. *Mulheres mamulengueiras*: um estudo de caso em Glória do Goitá (PE). Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

BENATTI, Barbara Duarte; BROCHADO, Izabela Costa. Gênero feminino no Mamulengo: um estudo de caso na cidade de Glória de Goitá/PE. *Revista Rascunhos: caminhos da pesquisa em artes cênicas*, Uberlândia, v. 4, n. 3, p. 150-169, jul.-dez, 2017.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste*. Dossiê Interpretativo. Brasília: IPHAN, 2014a. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/dossie_teatros_bonecos.pdf. Acesso em: 08 maio 2020.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Parecer Técnico do Departamento de Patrimônio Imaterial*. Brasília: IPHAN, 2014b. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Teatro_de_bonecos_parecer_DPI.pdf. Acesso em: 08 maio 2020.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Parecer do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural*. Relator Conselheiro Luiz Viana Queiroz. Brasília: IPHAN, 2015. Disponível: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Banco_de_Pareceres_Registro_Teatro_de_Bonecos.pdf. Acesso em: 08 maio 2020.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Prêmio do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste*. Brasília: IPHAN, 2016. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Premio_Teatro_de_Bonecos.pdf. Acesso em: 11 maio 2020.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *II Carta de Fortaleza. Fortaleza*: IPHAN, 2017. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta_de_Fortaleza_II_formatada.pdf. Acesso em: 14 maio 2020.

JANUZZI, Vinicius Prado; DANTAS, Ana Carolina Lessa. Quem faz o patrimônio? Considerações sobre os Inventários Participativos em Ceilândia – Distrito Federal. *Revista Com Censo: Estudos Educacionais do Distrito Federal*, Brasília, v. 7, n. 1, p. 113-120, mar. 2020.

OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 305-332, maio/ago. 2008.

QUEIROZ, Doralice Alves de. *Mulheres cordelistas: percepções do universo feminino na Literatura de Cordel*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

RIBEIRO, Kaise Helena Teixeira. O Mamulengo em Brasília – O caso de um estudo de caso. *Móin-Móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, v. 1, n. 15, p. 84-98, 2016.

SILVA, Maycol Douglas Lima; MARIN, Andreia Aparecida. O feminino em manifestações populares: relações de poder na cultura e na expressão do Carimbó paraense. *Ártemis*, v. 24, n. 1, p. 167-178, jul-dez 2017.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

The background is a solid orange color with a repeating pattern of white silhouettes. The icons include a guitar, a bell, a person in a dynamic pose, a group of people, a person with a mask, and a geometric pattern. The text is centered in white.

GESTÃO² TRANSVERSAL



Cultura e Natureza na Roda de Capoeira: breve análise das experiências vivenciadas na construção do Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia

Andressa Marques Siqueira¹

¹ Andressa Siqueira (Mestra Dedê) é Mestra de Capoeira Angola formada pelo Mestre Pé de Chumbo, da Academia João Pequeno de Pastinha – CECA, responsável pelo núcleo dessa escola na cidade de São Paulo. Doutora em Ciência Ambiental pela Universidade de São Paulo (USP) e pesquisadora dos temas que relacionam cultura e natureza. Acompanhou parte dos eventos de elaboração do Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia, em especial na região da Costa do Descobrimento. Esteve presente no Seminário Estadual, quando foi finalizado o referido plano. Atua junto ao Conselho Gestor da Capoeira na Bahia, na discussão e construção de ações voltadas à sustentabilidade do bem cultural, principalmente na relação deste com a temática ambiental. Contato: siqueira.andressa@hotmail.com

Resumo

O artigo discorre sobre a relação cultura e natureza na salvaguarda da Roda de Capoeira como patrimônio cultural imaterial, a partir da vivência da autora na elaboração do Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia. Aborda a relação da capoeira com a temática ambiental, identifica que o tema foi visualizado e considerado pelo IPHAN e detentores como relevante para a salvaguarda do bem cultural, e apresenta breve análise da abordagem feita. Por fim, aponta a articulação entre os setores responsáveis pela gestão da cultura e ambiente como um desafio ainda a ser enfrentado.

Palavras-chave: Capoeira. Salvaguarda. Patrimônio cultural. Natureza.

Abstract: This article approaches the relationship between culture and nature in safeguarding the Roda de Capoeira as intangible cultural heritage, based on the author's experience in preparing the capoeira safeguard plan in Bahia. It addresses the relationship between capoeira and the environmental thematic, identifies that the theme was viewed and considered by IPHAN and holders as relevant for safeguarding the cultural heritage, and presents a brief analysis of the approach taken. Finally, the article cites the articulation between the sectors responsible for the management of culture and the environment as a challenge yet to be faced.

Keywords: Capoeira. Safeguard. Cultural heritage. Nature.

Resumen: El artículo analiza la relación entre cultura y naturaleza en la salvaguardia de la Roda de Capoeira como patrimonio cultural inmaterial, a partir de la experiencia de la autora en la elaboración del Plan de Salvaguardia de Capoeira en Bahía. Aborda la relación entre la Capoeira y el tema ambiental, identifica que el tema fue visto y considerado por IPHAN y sus portadores como relevante para salvaguardar el bien cultural, y presenta un breve análisis del enfoque adoptado. Finalmente, señala la articulación entre los sectores responsables de la gestión de la cultura y el medio ambiente como un desafío aún por enfrentar.

Palabras-clave: Capoeira. Salvaguardia. Patrimonio cultural. Naturaleza.

Introdução

O presente texto parte da vivência da autora no acompanhamento da construção do Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia. Vivência decorrente não só da sua condição de mestra de capoeira, mas também de pesquisadora em Ciência Ambiental que, no período de 2015 a 2019, investigou a salvaguarda da Roda de Capoeira e do Samba de Roda do Recôncavo Baiano em sua relação com o uso de bens naturais.

Embasado na experiência vivida e na pesquisa de doutorado da autora, este artigo foca a relação cultura e natureza na salvaguarda da Roda de Capoeira e apresenta uma análise crítica sobre a abordagem da temática ambiental na construção do Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia. Inicialmente, expõe a relação da capoeira com a temática ambiental. Aborda a pesquisa realizada para o inventário da Roda de Capoeira e destaca que identificou e qualificou essa relação na medida em que citou a importância dos

bens naturais na produção dos instrumentos utilizados na Roda de Capoeira, em especial do berimbau. Também avalia que a temática foi contemplada nas recomendações de salvaguarda frente à identificação de um problema ambiental (escassez da biriba) relacionado à prática cultural.

Em seguida, apresenta breve histórico da construção do Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia. Destaca sua metodologia participativa e a abordagem da temática ambiental. Aponta os espaços destinados às discussões relacionadas a essa temática, bem como as diretrizes definidas, principalmente em relação à sustentabilidade da produção do berimbau. Por fim, o artigo tece uma análise crítica da abordagem realizada e avalia até que ponto a temática ambiental foi trabalhada de forma efetiva para promoção da sustentabilidade na produção do berimbau, instrumento essencial à prática cultural e, portanto, essencial à salvaguarda da Roda de Capoeira.

A TEMÁTICA AMBIENTAL NA RODA DE CAPOEIRA

A capoeira pode ser definida como uma manifestação cultural de características múltiplas, sendo ao mesmo tempo luta, dança e jogo. É praticada por diversos grupos sociais variando a prática em três estilos: Angola, Regional e Contemporânea. Está presente em todo o Brasil e nos cinco continentes, podendo ser observada em mais de 150 países (IPHAN, 2014).

Em razão da sua multidimensionalidade, o elemento Roda de Capoeira foi escolhido para que a manifestação fosse “ativada”² como patrimônio cultural imaterial, pois é integrador de todos seus componentes, uma vez que combina música, luta/jogo e dança e carrega uma série de significados simbólicos e mítico-religiosos. Essa “ativação” foi efetivada no ano de 2008, quando a Roda de Capoeira e o Ofício de Mestre de Capoeira foram registrados como Patrimônio Cultural do Brasil, título outorgado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), e também no ano de 2014, quando a expressão foi reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela Unesco.

Apesar de registrada como patrimônio cultural imaterial, a Roda de

Capoeira não se encerra na imaterialidade, conjuga elementos diversos nas esferas intangíveis e tangíveis, e emerge de interações múltiplas e complexas desses elementos. Assim, deve ser reconhecida e gerida em sua totalidade, como um tema “híbrido”, complexo, transversal, que perpassa diversas áreas do conhecimento. É nesse aspecto que se avalia a relação da Roda de Capoeira com sua base material e com a temática ambiental.

Um olhar sobre a base material de sustentação da Roda de Capoeira como patrimônio cultural revela que ela é composta por instrumentos musicais utilizados no ritual e que são considerados essenciais à prática da expressão cultural, conforme cita o Dossiê de Registro quando afirma que “é preciso admitir que a roda de capoeira, como hoje a conhecemos, perde o sentido sem a utilização do elemento música e dos objetos musicais que a constituem” (IPHAN, 2014, p.103).

Esses objetos musicais consistem nos instrumentos: berimbau, atabaque, pandeiro, reco-reco e agogô. Desses, pandeiro, reco-reco e agogô podem ser encontrados em versões de plástico ou metal, mas com exceção do agogô de metal, são utilizadas prioritariamente versões feitas desses instrumentos feitas de madeira ou outros bens naturais. Pode-se afirmar então que todos os instrumentos utilizados na Roda de Capoeira têm relação com o uso de bens naturais

² A ativação patrimonial consiste na ação do Estado em elevar determinadas expressões culturais à condição de patrimônio cultural (PRATS, 2006).

por serem fabricados com a utilização de madeiras³, frutos⁴, ou bambu⁵. Portanto, sua base material é dependente do uso dessas matérias-primas, que são encontradas no meio ambiente e estão diretamente relacionados à salvaguarda da expressão cultural como patrimônio.

Posta a direta relação entre o uso de bens naturais e a salvaguarda da Roda de Capoeira, há necessidade de se avaliar em que medida esses bens foram considerados nos estudos realizados para o inventário da expressão cultural, em relação a sua disponibilidade e garantia de acesso e uso. Essa consideração se fundamenta no Decreto 3.551/2000 que ressalta que a instrução do processo de registro “constará de descrição pormenorizada do bem a ser registrado, acompanhada da documentação correspondente, e deverá mencionar todos os elementos que lhe sejam culturalmente relevantes” (BRASIL, 2000). Portanto, se a base material é essencial à sua prática, o documento deve abordá-la, inclusive no que se refere à relação dessa base material com o uso de bens naturais.

A análise do “Inventário para registro e salvaguarda da Capoeira como patrimônio cultural do Brasil” (IPHAN,

³ São utilizadas madeiras para a verga do berimbau, corpo do atabaque e aro do pandeiro.

⁴ São utilizados frutos como a cabaça e o ouriço de castanha do Brasil. A primeira é utilizada com caixa de ressonância do berimbau e também na fabricação de reco-reco. A segunda é utilizada na fabricação de agogô.

⁵ Utilizado na fabricação de reco-reco.

2007) permite observar que os instrumentos utilizados na Roda de Capoeira foram abordados no Capítulo 5 do referido documento, ainda que brevemente, apenas com uma descrição da sua relação com o bem imaterial, e numa caracterização que não se acerca do acesso aos materiais utilizados em sua manufatura. Dentre os instrumentos citados, o documento destacou o berimbau e apontou a biriba (*Eschweilera ovata* (Cambess.) Miers) como bem natural utilizado na produção dele, além da palha de vime e da semente “lágrima de nossa senhora”, utilizados na confecção do caxixi, chovalho anexo ao berimbau. Com isso, o berimbau surge no inventário como o maior ponto da intersecção da natureza com a cultura nas questões relativas à capoeira e sua conservação como patrimônio “ativado”.

Um olhar sobre o histórico de elaboração do inventário permite observar que esse tema foi contemplado no documento porque foi posto nas discussões pré-inventário, realizadas nos encontros “Capoeira como Patrimônio Imaterial do Brasil”⁶. Nesses encontros, o berimbau teve destaque e, mais particularmente, sua sustentabilidade na salvaguarda da Roda de Capoeira, uma vez que o “plano de manejo da biriba” foi apontado como ponto de atenção para a salvaguarda da expressão cultural.

⁶ Os encontros “Capoeira como Patrimônio Imaterial do Brasil” são descritos no Dossiê de Registro (IPHAN, 2014).

A preocupação com a conservação da biriba, bem natural tradicionalmente utilizado na manufatura do berimbau, permite afirmar que esses encontros revelaram que o público participante teve a percepção da relação cultura e natureza, mais especificamente entre conservação do bem cultural imaterial e uso de bens naturais necessários à manutenção da sua base material. Além disso, esses encontros levantaram um problema ambiental relacionado à proteção cultural, que não foi detalhado no evento, mas foi considerado no *Inventário para o Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil* (IPHAN, 2007).

Ao longo do inventário propriamente dito, o IPHAN enfatizou a produção do berimbau e citou o extrativismo como forma de obtenção da biriba e outros bens naturais. No que se refere especificamente ao berimbau e à biriba, o documento aborda o problema de acesso ao bem natural e afirma que “infelizmente, a biriba está cada vez mais escassa devido à intensa exploração dessa árvore para comercialização de berimbaus” (IPHAN, 2007, p. 83), fazendo assim uma associação entre a escassez e a exploração da espécie para confecção e comercialização do berimbau.

Desta maneira, o documento coloca a prática cultural como responsável por um problema ambiental que, por sua vez, se apresenta como uma ameaça à conservação do patrimônio cultu-

ral, pois sem a presença do berimbau, a Roda de Capoeira como patrimônio cultural imaterial “ativado” perde sua característica. O IPHAN deixa isso bem claro quando cita que “a presença dos berimbaus é essencial para que determinado evento seja concebido como uma roda de capoeira” (IPHAN, 2007, p. 104).

E sem a presença da biriba, a produção de berimbaus também segue sob ameaça, pois o inventário ressalta a importância da biriba como bem natural tradicional para confecção do berimbau, quando apresenta que a “parte mais importante do berimbau utilizado nas rodas de capoeira é a vara ou verga da árvore conhecida como biriba (*Eschweilera ovata* (Cambess.) Miers), comumente encontrada ao longo da Mata Atlântica do Estado da Bahia” (IPHAN, 2007, p. 82).

Está posta a relação cultura e natureza como essencial à salvaguarda da Roda de Capoeira como patrimônio cultural, mas apesar das afirmativas de que a biriba se encontra escassa e, mais ainda, de que essa escassez tem direta relação com a produção de berimbaus, o que se observa é que no documento não há referências de estudos técnicos que indiquem essa escassez e nem mesmo a direta relação entre escassez e superexploração resultante da produção de berimbau. Aparentemente, ao longo do desenvolvimento do inventário também não foram realizados

estudos nesse sentido, uma vez que na equipe não havia nenhum profissional da área ambiental, embora haja a menção de que para o desenvolvimento dos estudos “foram constituídas equipes de perfil multidisciplinar na Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco. Um grupo de profissionais que contemplava as áreas da antropologia, história, psicologia, educação física e artes cênicas” (IPHAN, 2007, p. 9).

Mesmo sem dados técnicos e estudos específicos, a escassez da biriba foi considerada uma realidade no inventário por ter sido apresentada pelos detentores nos encontros pré-inventário, uma vez que essas pessoas é que estão diretamente envolvidas com a prática cotidiana da expressão cultural, conhecendo as ameaças às quais o bem pode estar exposto. Essa consideração é importante e de grande relevância porque expõe a relação entre a problemática ambiental em torno biriba (escassez da espécie) e a conservação da Roda de Capoeira como patrimônio cultural imaterial. Como solução, o inventário recomendou como medida de salvaguarda o “plano de manejo da biriba e outros recursos” justificando a existência de um comércio de nível internacional de bens materiais relacionados à capoeira, em particular do berimbau, o que ampliaria a produção do instrumento e a exploração da biriba, promovendo sua escassez.

Com o foco na escassez da biriba, o próprio inventário apresenta outras espécies a serem utilizadas na produção do berimbau: matá-matá branco (*Gustavia* spp), pau d’arco (*Tabebuia* spp), pau pombo (*Tapirira* spp), açoita-cavalo (*Luehea* spp), itauba preta (*Mezilarus* spp), guairuba (não identificada), pitomba (*Talisia* spp), tatajuba (*Maclura tinctoria* (L.) D.Don ex Steud.), marupá (*Simarouba amara* Aubl.), tauari (*Couratari* spp) e morototó (*Schefflera* spp). Todavia, destaca que esses gêneros e espécies também estão em risco de extinção, o que reitera a preocupação com a sustentabilidade da produção do instrumento.

Essa ampliação na citação de outros bens naturais, além da biriba, infere que mesmo não havendo estudos técnicos e específicos em relação à produção do berimbau, no inventário houve um levantamento prévio de bens naturais alternativos à confecção do instrumento. No entanto, o documento ressalta que esses bens naturais também se encontram em risco, o que segue em ameaça à produção do berimbau.

As recomendações de salvaguarda contidas no Inventário para o Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil (IPHAN, 2007) abarcaram a temática ambiental, mesmo que de forma superficial e em referência apenas à produção do berimbau, e representam a linha condutora da construção do Plano de Salvaguarda na Bahia.

Uma análise sobre a abordagem da temática ambiental na salvaguarda da expressão cultural demanda, além da análise do inventário aqui realizada, a avaliação do Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia. Essa análise é aqui apresentada tendo como base a elaboração do Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia, que foi acompanhado de perto pela autora em sua condição de capoeirista e pesquisadora.

O PLANO DE SALVAGUARDA DA CAPOEIRA NA BAHIA E A TEMÁTICA AMBIENTAL

Finalizado o inventário e efetivado o registro da Roda de Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil, tem início a demanda de elaboração do Plano de Salvaguarda da Capoeira, uma vez que o inventário apresenta apenas recomendações de salvaguarda que necessitam ser avaliadas e detalhadas em ações.

Antes de abordar o Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia, a ser aqui analisado, é importante citar que houve uma iniciativa de construção de um plano de salvaguarda para capoeira como um todo, em nível nacional. E essa construção buscou alinhamento com a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (UNESCO, 2003), quando preconiza que o plano de salvaguarda deve ser elaborado em conjunto com os detentores culturais, para que as ações definidas sejam debatidas e discu-

tidas com a comunidade detentora.

O princípio de construção do plano em nível nacional pôde ser observado no ano de 2009, com a criação do Grupo de Trabalho Pró-Capoeira (GTPC)⁷, responsável por viabilizar a elaboração do programa de salvaguarda, por meio da organização de encontros e debates com a sociedade civil. Esse grupo realizou, no início do ano de 2010, o Cadastro Nacional da Capoeira, feito em plataforma virtual, com a intenção de construir uma base de dados sobre os sujeitos da capoeira. Essa base auxiliaria na estruturação do Programa Nacional de Salvaguarda e Incentivo à Capoeira (Pró-Capoeira). Esse programa previa encontros com a comunidade detentora para formular a política de salvaguarda.

Os encontros foram realizados nas cidades de Recife, Brasília e Rio de Janeiro. Nesses encontros, os participantes se dividiram em grupos de trabalho para discussões acerca da salvaguarda. Esses grupos trabalharam os temas: 1) Capoeira e Educação; 2) Capoeira e Políticas de Desenvolvimento Sustentável; 3) Capoeira e Políticas de Fomento; 4) Capoeira, Identidades e Diversidade; e 5) Capoeira, Profissio-

⁷ Grupo estabelecido pelo antigo Ministério da Cultura e coordenado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Era composto por representantes da Fundação Cultural Palmares, Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural, Secretaria de Políticas Culturais do Ministério da Cultura. A Portaria que instituiu o GTPC expirou em 13 de dezembro de 2012 e, com isso, o Grupo de Trabalho foi extinto.

nalização, Organização Social e Internacionalização. Como resultados dos encontros, foram identificadas propostas para todos os temas, que, em muitos casos, apontavam divergências políticas (GASPAR, 2012), dificultando a concepção de um plano de salvaguarda unitário para a capoeira.

Após as ações executadas no ano de 2010, que além do Pró-Capoeira também incluíram o prêmio “Viva meu Mestre”, lançado pelo IPHAN, o projeto de salvaguarda ficou dormente. Apenas em 2012 o IPHAN descentralizou as ações de salvaguarda e as superintendências regionais da instituição ficaram responsáveis pela elaboração e execução de ações locais com os capoeiristas, uma vez que a capoeira está presente em todo o país e tem suas particularidades em cada região.

No estado da Bahia, a elaboração do Plano de Salvaguarda se realizou por meio das discussões com capoeiristas geradas no Ciclo de Seminários “Salve a Capoeira: Construção do Plano de Salvaguarda e do Conselho Gestor da Capoeira na Bahia”, promovido pelo IPHAN e ocorrido entre os anos de 2013 e 2016. Parte dos Seminários “Salve a Capoeira” foi acompanhado pela autora. Esses seminários surgiram como desdobramentos das experiências da instituição com os capoeiristas, oriundas do processo de “ativação” patrimonial (IPHAN, 2018) e da construção inicial do plano de salvaguarda

em nível nacional. Tiveram início em 2013, com um evento piloto realizado no município de Santo Amaro (estado da Bahia), intitulado “Pluralidade no Universo da Capoeira na construção do Plano de Salvaguarda”. A partir daí, foram realizados o primeiro e o segundo ciclos de seminários, respectivamente nos períodos de 2013-2014 e 2014-2015.

Esses ciclos tiveram como base os “territórios de identidade” definidos a partir de critérios socioeconômicos e de identidade cultural, classificação da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SECULT) já utilizada na estrutura organizativa das políticas culturais do estado. Exceção foi a criação do grupo identitário “Capoeira Angola”, composto por praticantes dessa vertente, oriundos de diversos “territórios de identidade”, que demandaram um debate em separado.

Além da divisão por “territórios de identidade”, os ciclos contaram com Grupos de Trabalho (GTs) dentro de cada território, seguindo o modelo inicial de elaboração do plano em nível nacional. Esses grupos discutiram temas relacionados à salvaguarda: 1) Identidade e diversidade; 2) Educação, Esporte e Lazer; 3) Profissionalização e Regulamentação; 4) Fomento, Sustentabilidade e Internacionalização.

Após essa fase, foi realizado, em 2016, o Seminário Estadual para conclusão do Plano de Salvaguarda e formação do Conselho Gestor. Nele foram reunidos os representantes dos dez Gru-

pos de Trabalho formados em cada Território ou Macroterritório. O seminário ocorreu em 2 dias, sendo o primeiro dedicado à elaboração e aprovação da versão final do Plano, e o segundo dedicado à escolha e cerimônia de posse dos representantes do Conselho Gestor (IPHAN, 2018).

A análise do processo construtivo do Plano de Salvaguarda na Bahia demonstra seu caráter participativo e a abertura constante de espaço de protagonismo aos detentores na definição, debate e discussão das ações de salvaguarda. Consiste em um documento que expressa um trabalho em andamento, uma vez que cabe aos Grupos de Trabalho (GTs) e ao Conselho Gestor realizar a análise da totalidade das propostas e estabelecer estratégias de implantação das ações, por meio de articulações institucionais.

A análise da versão final do plano permite observar que houve a definição de diretrizes, ações e metas a serem realizadas, inclusive com a indicação de sua governabilidade quando são apresentadas listagens de atores responsáveis e parcerias a serem efetivadas. Foram pensadas ações para execução no prazo de 10 anos, período no qual os patrimônios culturais imateriais precisavam ser revalidados, tendo como eixos temáticos aqueles definidos para os Grupos de Trabalho (GTs).

No que se refere à salvaguarda da capoeira em relação à temática ambiental

e ao uso de bens naturais, tema de análise do artigo, observa-se que, dentre os direcionamentos apresentados no histórico da elaboração do plano, o tema “manejo de recursos naturais” se apresenta como uma das linhas de ação destinada à conservação do bem imaterial. Isso indica que a relação entre materialidade e imaterialidade foi percebida pelo IPHAN-Bahia e pela comunidade detentora, bem como a relação entre a materialidade e o meio ambiente, uma vez que a base material da capoeira demanda a apropriação de bens naturais.

A temática ambiental posta em discussão na construção do Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia foi inicialmente a recomendação de salvaguarda “plano de manejo da biriba e outros recursos” contida no inventário, que foi debatida no âmbito do grupo de trabalho (GT) intitulado “Fomento, sustentabilidade e internacionalização”.

A observação participante da autora, que esteve presente no Seminário Estadual “Salve a Capoeira” e em eventos prévios, permite afirmar que a composição desse grupo de trabalho prejudicou, em parte, os debates sobre o uso de bens naturais porque temas como “fomento” e “internacionalização”, que foram trabalhados em conjunto, se tornaram mais atrativos e “interessantes” aos detentores, por serem geradores diretos de recursos financeiros. Em adição, o tema “sustentabilidade” se voltou para outros aspectos além do ambiental, o

que diluiu a discussão em torno da base material e do uso de bens naturais na confecção dos instrumentos, pois abordou aspectos amplos da sustentabilidade da capoeira, como aqueles referentes à transmissão de conhecimentos da expressão cultural. Em particular sobre o berimbau, principal elo entre cultura e natureza na salvaguarda da Roda de Capoeira, além dos bens naturais e seus usos, no que tange à “sustentabilidade” foram também discutidos elementos relacionados à transmissão de saberes e processos de confecção do instrumento.

A análise específica sobre a temática ambiental no Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia, em particular sobre o uso e acesso aos bens naturais fundamentais para a prática da expressão cultural, permite a observação da ampliação na diretriz geral de salvaguarda. Inicialmente ela foi posta no inventário como “plano de manejo da biriba e outros recursos” e definida no plano de salvaguarda como “desenvolver um plano de manejo para os recursos naturais utilizados na fabricação de instrumentos da roda de capoeira, que contemple a realização de pesquisas, mapeamentos, diagnósticos, estudos, sistemas coletivos de replantio e extrativismo sustentável”.

Essa ampliação da diretriz extrapola a questão do berimbau e da biriba, destacada no inventário, e ainda detalha a forma de se elaborar um “plano de manejo de recursos naturais”, pois

cita como direcionamentos à realização de pesquisas o replantio e o extrativismo sustentável. Também indica que a escassez da biriba seguiu como um fato para o IPHAN-Bahia e detentores culturais, bem como o processo de extrativismo seguiu como principal meio na obtenção da espécie. Em adição, ressaltou a necessidade da realização de pesquisas, estudos e diagnósticos, demonstrando que a falta de estudos técnicos sobre o tema na fase do inventário foi observada e apontada como algo a ser resolvido.

No que diz respeito às ações, foi estabelecido um total de dez ações a serem efetivadas, contemplando a definição dos atores e instituições a serem envolvidos (IPHAN, 2018). São elas:

- Fomentar, com apoio jurídico, projetos que promovam oficinas de confecção de instrumentos utilizados na Roda de Capoeira (garantindo a difusão da cultura empreendedora da capoeira e a geração de renda);
- Criar áreas de preservação com plantio de mudas das espécies vegetais utilizadas na confecção dos instrumentos da Roda de Capoeira, principalmente da biriba, com regras para o uso sustentável e para fornecimento às regiões menos favoráveis a este cultivo;
- Estimular o diálogo e a integração com as ações da Secretaria

- de Meio Ambiente;
- Realizar mapeamentos, estudos, pesquisas e criar sistemas de informações sobre a diversidade de matérias-primas (além da biriba, outras madeiras/cabaças) que possam ser utilizadas na fabricação dos instrumentos da capoeira, bem como técnicas de manutenção de cultivo e aproveitamento, extração controlada e sustentável, incluindo o mapeamento de iniciativas já existentes no Brasil;
 - Elaborar uma certificação “verde” direcionada para a extração controlada e fiscalizada da biriba em determinadas regiões, realizada através de técnicas específicas de manejo/plantio e por pessoas credenciadas para tanto;
 - Incentivar a formação prática de capoeirista em manejo sustentável de recursos naturais, através de vivências em iniciativas de agricultura familiar apoiadas pelo governo da Bahia;
 - Capacitar capoeiristas em manejo sustentável dos recursos naturais utilizados na fabricação de instrumentos da Roda da Capoeira, permitindo o acesso em áreas protegidas e criando unidades de conservação no Estado da Bahia;
 - Incluir a categoria específica de capoeirista ou artista/artesão popular nas políticas para obtenção de financiamentos habitacionais e de propriedades produtivas;
 - Criar um banco de distribuição de sementes e mudas, principalmente de cabaças e biribas, que possa ser compartilhado com capoeiristas e também com pequenos agricultores familiares interessados, incluindo capacitações e apoio técnico especializado para os processos de cultivo, plantio e extração;
 - Fomentar o comércio de produtos e instrumentos utilizados nos treinos e nas rodas de Capoeira na Bahia, construídos pelos artesãos e próprios capoeiristas, pautados no modelo de economia solidária;
 - Estimular a aquisição de instrumentos e demais recursos relativos à Roda de Capoeira diretamente das mãos de artesãos capoeiristas, inscritos em cadastro realizado pelo Conselho Gestor da Salvaguarda, disponibilizado através de catálogo online produzido pelo governo do Estado e atualizado semestralmente.
- Essas ações foram qualificadas também de acordo com sua prioridade de efetivação e 50% delas foram consideradas de alta prioridade, para serem

executadas em um período de 6 meses a 2 anos. Isso demonstra certa urgência no tratamento do tema, principalmente na questão do uso de bens naturais relacionados à prática cultural. No entanto, apesar da prioridade, nenhuma ação foi executada até o presente momento.

Apenas no ano de 2018, e em decorrência da condição de capoeirista e pesquisadora da temática, fui convidada pelo IPHAN e pelo Conselho Gestor da Salvaguarda da Bahia para apresentar direcionamentos referentes ao tema. Na oportunidade foi posta a importância de ampliação do conhecimento sobre o uso de bens naturais na confecção do berimbau, no que se refere à qualificação das espécies e quantificação de uso, e também sobre a identificação dos atores sociais envolvidos com a cadeia produtiva do instrumento, que não se compõe apenas de capoeiristas. Frente a essas necessidades, definiu-se que cada território deveria identificar junto aos capoeiristas da sua região os artesãos, extrativistas, e as principais espécies utilizadas na confecção do berimbau, uma vez que isso é variável perante as diversidades sociais e ambientais presentes no estado da Bahia.

No que se refere às parcerias a serem efetivadas, três ações (30%) não tiveram definições: elaboração de certificado verde para biriba; inclusão dos capoeiristas na categoria de artista ou artesão popular para obtenção de financiamento destinado à aquisição

de propriedades produtivas; e cadastro de capoeiristas artesãos para venda de instrumentos. Nas sete demais ações (70%) foram citadas 22 instituições a serem envolvidas como responsáveis ou parceiras, com destaque para: Instituto do Patrimônio Histórico e artístico Nacional (IPHAN), Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais (IBAMA), Instituto de Meio Ambiente e Recursos Hídricos da Bahia (INEMA), Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa) e Universidades.

Essas citações demonstram que diversas ações definidas para salvaguarda do bem imaterial, no âmbito da sua relação com a temática ambiental, demandam a articulação entre instituições das áreas de cultura e meio ambiente. No entanto, com exceção do IPHAN, nenhuma outra instituição citada estava presente para firmar sua parceria na execução de qualquer uma das ações propostas.

Vale ressaltar também que nas discussões sobre o tema não havia profissional da área ambiental que pudesse auxiliar na definição das ações, direcionando sobre a viabilidade técnica das propostas. Assim, as ações propostas podem ser tecnicamente ou legalmente inviáveis, e as parcerias pretendidas podem não ser efetivadas, o que demandará redirecionamentos ou impossibilitará a efetivação dos direcionamentos definidos pelos detentores já como emergenciais.

A elaboração e as definições do Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia demonstram que a relação da expressão cultural com temática ambiental foi observada pelos detentores e pelo IPHAN. Esses apontamentos alertam para o fato de a salvaguarda da capoeira demandar parcerias entre as instituições de gestão da cultura, em especial do patrimônio cultural, e aquelas de gestão da natureza, indicando que a salvaguarda da expressão cultural precisa ser pensada para além do intangível e dos aspectos culturais. Necessita abordar materialidade, disponibilidade de bens naturais, uso sustentável desses bens, e conservação de conjuntos bioculturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises realizadas permitiram observar que a temática ambiental e sua relação com a salvaguarda da Roda de Capoeira foi visualizada e considerada pelo IPHAN e detentores culturais, tanto na elaboração do inventário quanto na construção do Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia.

Em particular, foi destacada a importância da materialidade da capoeira como suporte do intangível, expressa principalmente pelos instrumentos musicais, e a relação dessa materialidade com o uso de bens naturais. Nessa temática, o instrumento berimbau e a sustentabilidade de sua produção se-

guem em evidência, considerando o uso de biriba (*Eschweilera ovata* (Cambess.) Miers) como espécie de destaque e os direcionamentos voltados aos processos de extrativismo e produção desse bem natural.

Essa preocupação com a sustentabilidade do berimbau e o acesso à biriba como espécie de grande relevância foram colocados ainda na fase pré-inventário pelos detentores culturais e perdurou ao longo de todo o processo construtivo do Plano de Salvaguarda da Capoeira para o estado da Bahia. Tal fato demonstra a importância da temática na salvaguarda da capoeira.

No entanto, os direcionamentos de salvaguarda da expressão cultural voltados a esse aspecto revelam como a temática ambiental foi abordada de forma superficial em todas as etapas. Sendo assim, ainda é necessária a ampliação dos estudos e discussões sobre os saberes e fazeres relacionados à produção do berimbau nos aspectos sociais, econômicos e ambientais para garantia da manutenção da base material de suporte do intangível e consequente salvaguarda da Roda de Capoeira com patrimônio “ativado”.

Isso só pode ser realizado mediante articulações entre os campos da cultura e natureza no desenho de ações de salvaguarda, o que ainda não foi efetivado. A falta de articulação com os órgãos ambientais faz com que a conservação da base material de suporte

da Roda de Capoeira ainda não esteja garantida nas ações de salvaguarda do bem imaterial, nem mesmo a garantia de acesso e uso dos bens naturais, em especial da biriba.

Essa articulação representa um desafio à conservação do bem cultural, considerando que no Brasil o IPHAN, órgão de gestão dos patrimônios culturais, reconhece a materialidade dos bens culturais intangíveis como importante para salvaguarda. Reconhece também a relação dessa materialidade com a temática ambiental, como no caso da capoeira, mas não efetiva a proteção do conjunto biocultural.

Essa falta de efetividade se deve ao fato de que o órgão não atua no campo socioambiental e não apresenta estrutura para efetivação de parcerias com os órgãos ambientais, seja na execução dos inventários, nos quais os problemas necessitam ser claramente apontados, seja na elaboração e implantação dos planos de salvaguarda, que direcionam as ações destinadas à proteção do bem. Por outro lado, os órgãos ambientais responsáveis pela proteção e gestão no uso dos bens naturais não operam no âmbito do patrimônio cultural. Para esses órgãos, a condição de “patrimônio cultural” ainda não é argumento para a

garantia de acesso e apropriação de bens naturais, já que não há normativas nesse sentido.

Desta forma, o uso cultural da natureza com vistas à salvaguarda dos patrimônios culturais fica ausente das normativas de gestão cultural e ambiental porque os órgãos responsáveis ainda atuam sob a fundamentação de separação entre cultura e natureza, o que representa um risco à salvaguarda desses bens. No caso da salvaguarda da Roda de Capoeira, se faz necessário articular políticas culturais e ambientais e pensar em normativas que abordem esses dois aspectos não só para a salvaguarda da expressão como patrimônio cultural imaterial, mas também para conservação e uso sustentável dos bens naturais, e efetivação de uma proteção integrada da cultura e do ambiente.

Essa tarefa cabe ao Estado, pois a “ativação” patrimonial é uma decisão política, mesmo se tratando dos patrimônios culturais imateriais que demandam anuência dos detentores. Se o Estado “ativa” um bem cultural como patrimônio, passa a ser responsável por sua proteção integral, o que inclui a necessidade de atenção a todos os setores envolvidos com a complexa proteção desses bens culturais.

REFERÊNCIAS

BRASIL. *Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000*. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm. Acesso em: 7 ago. 2020.

GASPAR, Fabio. *Na roda dos direitos: o agendamento público da capoeira (2003-2010)*. Dissertação (Mestrado em Política Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Dossiê Inventário para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil*. Brasília: IPHAN, 2007.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Dossiê IPHAN 12 – Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira*. Brasília: IPHAN, 2014.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia*. Salvador: IPHAN-BA, 2018. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/planosalvaguardacapoeirabahia.pdf>. Acesso em: 7 ago. 2020.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Relatório do Seminário Estadual Salve a Capoeira*. Salvador: IPHAN-BA, 2018.

PRATS, Llorenç. La mercantilización del patrimonio: entre la economía turística y las representaciones identitarias. *Boletim del Instituto Andaluz del Patrimônio Histórico*, n. 58, p. 72-80, 2006.

SIQUEIRA, Andressa Marques. *A conservação do Patrimônio Cultural Imaterial em sua relação com os usos dos bens naturais: uma análise a partir das experiências de salvaguarda da Roda de Capoeira e do Samba de Roda*. Tese (Doutorado em Ciência Ambiental) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. *Recomendação de Paris – Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, de 17 de outubro de 2003*. Paris, 2003. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2020.



Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis/Goiás: salvaguarda

*Aline Santana Lôbo*¹

*João Guilherme da Trindade Curado*²

*Tereza Caroline Lôbo*³

¹Aline Santana Lôbo é mestra em Ciências Sociais e Humanidades: Territórios e Expressões Culturais no Cerrado, pela Universidade Estadual de Goiás (2017). É professora da Secretaria de Educação do Estado de Goiás. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Ensino-Aprendizagem; atua principalmente nos seguintes temas: Pirenópolis, Folias, Música e Cultura Popular. Contato: alinesantanalobo@gmail.com

²João Guilherme da Trindade Curado é historiador, mestre e doutor em Geografia. Pesquisador pirenopolino de manifestações da cultura ligadas ao catolicismo popular. Integrante da equipe de pesquisa do registro da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis e do Coletivo de Salvaguarda da Celebração em questão. Contato: joaojgguilherme@gmail.com

³Tereza Caroline Lôbo é licenciada em Ciências Sociais, mestra e doutora em Geografia. Pesquisadora pirenopolina de cultura e festas populares. Integrante da equipe de pesquisa do registro da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis e do Coletivo de Salvaguarda da Celebração em questão. Contato: terezacarolinelobo@gmail.com

Resumo

A Festa do Divino Espírito Santo realizada em Pirenópolis-Goiás tem origem ibérica e foi ao longo do tempo de sua realização inserindo novos elementos e aglutinando inúmeras outras variadas manifestações da cultura popular e continua, ainda hoje, mantendo grande importância, representatividade e propiciando dinâmica ímpar por entre gerações de pirenopolinos que a comemora a cada Pentecostes. Tais peculiaridades contribuíram para que a Festa do Divino, como é mais conhecida, fosse objeto de registro no Livro das Celebrações, após a realização do inventário e, em decorrência disto, a constituição do coletivo de salvaguarda local. Os três processos serão abordados no texto a partir das relações com os referenciais e a política institucional voltados ao patrimônio cultural imaterial. Apresentaremos também algumas ações desenvolvidas no município que visaram a valorização do bem registrado em 13 de maio de 2010.

Palavras-chave: Festa do Divino. Salvaguarda. Pirenópolis.

Abstract: The Divine Holy Spirit Feast held in Pirenópolis-Goiás has an Iberian origin and was, over the course of its performance, inserting new elements and agglutinating numerous other manifestations of popular culture and continues, even today, maintaining great importance, representativeness, and providing unique dynamics between generations of people from Pirenópolis that commemorates it every Pentecost. Such peculiarities contributed to the Holy Divine Spirit Feast as it is better known to be registered in the Book of Celebrations, after the Inventory and the subsequent constitution of the local safeguard collective, which will be approached by the relations with references and institutional policies aimed at intangible cultural heritage. We will also address some actions developed in the municipality that aimed at valuing the festivity registered on May 13, 2010.

Keywords: Holy Divine Spirit Feast. Safeguard. Pirenópolis.

Resumen: La Fiesta del Divino Espirito Santo celebrada en Pirenópolis-Goiás tiene un origen ibérico y, a lo largo de su tiempo, introdujo nuevos elementos y reunió numerosas otras variadas manifestaciones de la cultura popular y continúa, aún hoy, manteniendo gran importancia, representatividad y dotando de dinámicas únicas entre generaciones de pirenopolinos que la celebran en cada Pentecostés. Tales peculiaridades contribuyeron a que la Fiesta del Divino, como es más conocida, se tenga registrado en el Libro de las Celebraciones, luego de la finalización del Inventario y la posterior constitución del colectivo de salvaguardia local, que serán abordados en el texto a partir de las relaciones con los referentes y políticas institucionales orientadas al patrimonio cultural inmaterial. También presentaremos algunas acciones desarrolladas en el municipio que tuvieron como objetivo la valorización del bien cultural registrado el 13 de mayo de 2010.

Palabras-clave: Fiesta del Divino. Salvaguardia. Pirenópolis.

Introdução

A Festa do Divino Espírito Santo da cidade de Pirenópolis, Goiás, foi registrada no Livro das Celebrações em 13 de maio de 2010, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Constituindo-se como Patrimônio Cultural do Brasil, o registro prevê a realização de ações de salvaguarda que visam à manutenção do bem, uma vez que

a Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis é uma das principais manifestações de devoção religiosa popular do Brasil. [...] A celebração articula o passado ao presente, envolvendo permanentemente toda a cidade e determinando os padrões de sociabilidade local. A cidade faz a festa e a festa faz a cidade. Por meio dela, marca-se o tempo, reproduzem-se estruturas sociais e conformam-se identidades coletivas e individuais (IPHAN, 2017, p. 13).

Por aglutinar várias temporalidades, espacialidades e sociabilidades, a Festa do Divino em Pirenópolis, celebração constituída por um grande número de festejos que remontam às memórias coletivas do passado que se ressignificam

no presente, transmite, assim, os conhecimentos dos detentores dos bens intangíveis às novas gerações. Tais fatos levam em consideração que para a realização da Festa, alguns “saberes e fazeres” são fundamentais, por isso, a valorização e o reconhecimento de cada elemento são indispensáveis para a sustentabilidade da mesma.

Antes do reconhecimento da Festa do Divino, Pirenópolis contava com experiências anteriores voltadas às questões patrimoniais de natureza material. Veremos isso em breve histórico que contextualiza a presença institucional de preservação no município goiano, mesclado com aspectos que se relacionam com a Festa do Divino.

A Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, inscrita no Livro de Tombo Histórico, sob o nº 165, folha 27, em 3 de julho de 1941, e Processo nº 241-T (JAYME; JAIME, 2002), foi uma das primeiras edificações da antiga Meia Ponte no início do século XVIII e direcionadora da ocupação de um dos primeiros

núcleos auríferos do que viria a ser território goiano. A Igreja Matriz foi e ainda é a delimitadora de importantes centralidades ligadas às práticas religiosas e festivas do calendário local, como a maioria das procissões da Semana Santa que circulam pelas ruas próximas, tendo quase sempre o ponto de chegada no monumento (CURADO, 2006). Também o Reinado de Nossa Senhora do Rosário e o Juizado de São Benedito foram incorporados na Festa do Divino, pelo menos desde o início do século XX, e possuem missas celebradas, atualmente, na Matriz (LÔBO, 2006).

Um segundo bem tombado no município de Pirenópolis foi a Casa da Fazenda Babilônia, que “foi inscrita no Livro de Tombo das Belas-Artes, sob o número 480, na folha 87, em 26 de abril de 1965” (OLIVEIRA, 2010, p. 394). No passado, a propriedade rural foi importante, também, ao ser destacada pelo viajante francês Auguste de Saint-Hilaire como uma das mais admiráveis e dinâmicas propriedades rurais do Brasil (SAINT-HILAIRE, 1975). Talvez as primeiras menções aos festejos ao Divino Espírito Santo em Goiás tenham sido feitas por Auguste de Saint-Hilaire em 1819, logo após participação mencionada pelo viajante francês em uma Festa de Pentecostes em Santa Luzia (atual Luziânia). A partir daquele ano, talvez devido à relevância destacada pelo francês, iniciaram-se os registros sobre a Festa do Divino Espírito Santo em Pi-

renópolis. O Imperador foi então o coronel Joaquim da Costa Teixeira, genro do proprietário do Engenho, o comendador Joaquim Alves de Oliveira, que seria o condutor das Festas nos anos de 1823 e 1830. A festa permaneceu na mesma família no ano seguinte, com o padre Manuel Amâncio da Luz, enteado de Joaquim Alves, que já havia realizado a Festa em 1826. O padre Manuel inseriu vários elementos simbólicos e manifestações culturais em homenagem ao Divino, como a Coroa e Cetro, a distribuição de Verônicas e a primeira Cavalhada (JAYME, 1971).

As relações do antigo Engenho de São Joaquim com a Festa do Divino permaneceram com a família de Joaquim Alves e se intensificaram quando a propriedade foi adquirida, por compra, pelo padre Simeão Estilista Lopes Zedes, Imperador em 1878. Mantendo a tradição festiva, dois dos nove filhos do padre (JAYME, 1973), também foram Imperadores: Absalão Gonçalves Lopes (1912) e Sansão Mamedes Lopes (1920 e 1939), sendo eles responsáveis pela 18ª e 21ª Cavalhada. Sansão não promoveu a encenação desta que hoje é uma das principais referências culturais da Festa do Divino em Pirenópolis. Ainda conforme Oliveira (2010, p. 394), Absalão foi o herdeiro da Babilônia e a passou a seu filho Antônio Mendonça Lopes, o Nicão, quando a fazenda foi visitada pelo então diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, o

qual informou a Nicão que “havia sido determinada a inscrição da casa e das dependências da referida propriedade, nos livros de tombo do patrimônio. O proprietário confirma o recebimento” (OLIVEIRA, 2010, p. 394). Continua a autora: “e o diretor escreve de próprio punho a confirmação do ato – ‘não tendo o proprietário oferecido impugnação ao tombamento dentro do prazo legal, inscreva-se no Livro de Tombo das Belas-Artes’”.

Posteriormente, a Fazenda Babilônia, por herança, chega às mãos de Telma Lopes, uma personalidade à frente de seu tempo e que foi uma das primeiras mulheres a sair mascarada durante os festejos do Divino. Em seguida casou-se com Antônio Roberto Machado, o Toninho da Babilônia, que passou a integrar o elenco das Cavalhadas em 1984, elevado a Rei dos Mouros em 1995 (ÉPOCA, 2015) e participou das encenações até o ano de 2016, renunciando ao cargo no ano seguinte. Na Babilônia, os 32 anos de Cavalhadas de Toninho são lembrados em uma sala-museu com diversas indumentárias usadas por ele ao longo das mais de três décadas em que foi cavaleiro.

A partir de 1985, foram iniciados os estudos que culminaram com o tombamento do Conjunto Arquitetônico, Urbanístico, Paisagístico e Histórico de Pirenópolis, em janeiro de 1990, regulamentado pela Portaria nº 02, de 1º de junho de 1995 (IPHAN, 1996). O Bo-

letim nº 44 SPHAN/Pró-Memória traz na capa a seguinte informação: “no dia 1.º de dezembro, o Conselho Consultivo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, reunido no Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, aprovou o tombamento das cidades de Pirenópolis (GO) e Antônio Prado (RS)” (SPHAN, 1988). O Boletim, além do histórico urbanístico e arquitetônico, traz no final, descrição da Festa do Divino, qualificando-a como “a mais rica demonstração do folclore do Centro-Oeste” e encerra afirmando que “toda a comunidade participa dos preparativos, criando um clima de euforia que a todos contagia” (p. 4). O destaque dispensado à Festa do Divino seria uma diretriz para a futura política que entrava em vigor a partir daquele ano, contemplada, especialmente, pelos artigos 215 e 216 da Carta Magna (1988).

A menção aos bens tombados se faz necessária para ampliar a compreensão das relações e dinâmicas entre as materialidades e as imaterialidades da Festa, como mencionado acima, com a descrição da Fazenda Babilônia. Na cidade, a Igreja Matriz é o espaço das celebrações religiosas, do sorteio do Imperador; em seu adro acontecem tocatas da Banda Phoenix e da Banda de Couro, levantamento de mastro e queima da fogueira, além de apresentações de vários grupos folclóricos, aglutinando a comunidade e atraindo atenção dos visitantes. O Centro Histórico é contemplado pelas alvo-

radas, cortejos, trânsito dos cavaleiros e dos mascarados, deslocamento do desfile de abertura das Cavalhadas e abriga ainda os movimentos festivos do Reinado e do Juizado e outras manifestações que ligam o passado ao presente através das intensas participações e envolvimento com a Festa, os “enlaces geográficos de um mundo festivo”, como bem definiu Maia (2002).

PIRENÓPOLIS E A FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO

Para que o inventário obtivesse sucesso, foi necessário o apoio da comunidade local, tanto na anterior preservação e perpetuação dos festejos ao Divino como na colaboração para a realização da pesquisa, o que ocorreu satisfatoriamente. Isso porque a Festa possui significados diversos que merecem ser considerados, como os que apresentamos a seguir.

A Festa do Divino Espírito Santo é, na concepção dos pirenopolinos, um bem cultural de valor singular, é um testemunho da sua existência enquanto ser presente no mundo. A celebração propicia uma compreensão de mundo ao articular sujeitos, temporalidades e espaço. Assim, a sociedade local, tanto rural quanto urbana, rica ou pobre, devoto ou não devoto, nas diferentes faixas etárias, acaba se envolvendo direta ou indiretamente nos rituais da Festa. Ao remontar o passado do lugar, articula-o com o presente estruturando uma

tradição secular; e ao fundir espaços privados e públicos, transforma-os em espaços coletivos festivos, expondo toda sua pompa e reafirmando publicamente as estruturas sociais e as identidades individuais e coletivas. Desse modo, o festejo se perpetua pautado na fé à terceira pessoa da Santíssima Trindade e na tradição do lugar, que, por meio de sua dinâmica, mantém as identidades e as representações, tão caras na compreensão de uma sociedade.

Ao ser inscrita no Livro de Registro das Celebrações em 13 de maio de 2010 e ser reconhecida como Patrimônio Cultural do Brasil, a Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, em Goiás, dá um passo basilar para sua inserção nas políticas públicas de patrimonialização. Contudo, essa valorização do patrimônio imaterial frente à dinâmica da contemporaneidade impõe o desafio da permanência do passado, da valorização da memória e da tradição que conecta as gerações. Apesar da complexidade da Festa suas redes de articulações estão garantidas, porquanto

a salvaguarda não tem foco no risco de desaparecimento, pois os mecanismos de transmissão e o engajamento de sua comunidade são fortes e garantem sua continuidade. O desafio é garantir a vitalidade e atualidade da Festa, mantendo seu vínculo e sentido para a comunidade local, mesmo com sua abrangência ampliada (DOSSIÊ IPHAN, 2017, p. 11).

Esta constatação, logo no início do Dossiê Festa do Divino Espírito Santo

de Pirenópolis – Goiás (IPHAN, 2017), fruto do processo de inventariação e documentação para a instrução do bem como Patrimônio Cultural do Brasil, é apresentada no processo de pesquisa para o reconhecimento como patrimônio nacional. Ela sinaliza para a importância da implantação de um projeto eficaz de salvaguarda que, através de um diálogo com os atores, proporcione um alinhamento com as políticas públicas voltadas para a continuidade histórica do bem e sua relevância local e nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira.

Ao traçar a participação das festas populares no processo de construção simbólica dos territórios, como expressão das identidades e constituinte das memórias do povo, Almeida (2018) nos brinda com uma síntese ao afirmar que

a festa testemunha as crenças coletivas, as representações do sagrado, próprias de uma comunidade ou da maioria de seus membros. A festa possui, de fato, a capacidade de produzir símbolos territoriais, em que o uso social se prolonga além de seu acontecimento. Esse simbolismo festivo identifica e qualifica os lugares, os sítios, os monumentos, as paisagens e os lugares ordinários, como uma fazenda, um povoado, uma capela (p. 57).

Concomitante com isso, parte-se do pressuposto maussiano para compreender os fundamentos da solidariedade e da reciprocidade estruturantes nas manifestações das festas populares, que abarca a complexidade das sociabilida-

des e o simbolismo destas celebrações no compartilhamento de valores. Nesse sentido, a festa pode ser entendida como um “fenômeno social total” por ser capaz de expressar, de uma só vez,

as mais diversas instituições: religiosas, jurídicas e morais – estas sendo políticas e familiares ao mesmo tempo –; econômicas – estas supondo formas particulares da produção e do consumo, ou melhor, do fornecimento e da distribuição –; sem contar os fenômenos estéticos em que resultam esses fatos e os fenômenos morfológicos que essas instituições manifestam (MAUSS, 2003, p. 187).

A Festa do Divino de Pirenópolis, enquanto bem intangível, mereceu atenção especial do IPHAN, que, em 2010, a registrou como bem de natureza imaterial, representativo da diversidade cultural do Brasil. Historicamente, a Festa já carregava um valor patrimonial coroado pelos próprios moradores e estudiosos locais da cultura. Em seus estudos sobre a origem e composição da história pirenopolina, Jarbas Jayme esboça os valores da cultura: “Pirenópolis, entre as cidades goianas, uma das que possuem maior acervo de tradições, manifestadas em seus costumes e, principalmente, nas festas cristãs” (JAYME, 1971, p. 610). Dentre essas festas, a do Divino Espírito Santo é a que a população celebra “com grande pompa, aquela festa cristã, que ali foi introduzida, na segunda metade do século XVIII” (JAYME, 1971, p. 610).

A inscrição no Livro das Celebrações destacou o que já havia sido estu-

dado por antropólogos, historiadores e geógrafos, ou seja, seu grande número de eventos. As “festas dentro da Festa” (BRANDÃO, 1978; SILVA, 2001) foram descritas, esmiuçadas e compartilhadas. A pesquisa de Carlos Rodrigues Brandão se destaca por estabelecer relações entre os rituais estruturantes das celebrações que compõem a Festa do Divino e a sociedade pirenopolina, propondo e aprofundando análise social e simbólica da sociedade. Assim, Brandão, ao observar a variedade de festejos dentro da Festa e sua manutenção dentro da tradição, relata que

nos festejos do Divino Espírito Santo, em Pirenópolis, onde encontrei Cavalhadas de Cristãos e Mouros que descrevo aqui, há uma série de “eventos de festa” típicos em meio rural: Folias, Reinados, Cavalhadas, Pastorinhas, Danças de Tapuios, Congos. São folguedos folclóricos repetidos ano após ano, com pequenas variações feitas ao longo de muitos deles, mas conservando-se finalmente como um acontecimento que se repete sob os olhos de velhos que os praticaram e viram um sem número de vezes (BRANDÃO, 1974, p. 19).

Por sua vez, Silva, décadas depois, em uma rica pesquisa histórica, buscou “decifrar tantos eventos e personagens da festa do Divino Espírito Santo, criados e recriados nas histórias contadas e escritas sobre a cidade” (SILVA, 2001, p. 15). No relato acerca da composição da Festa em Pirenópolis, a autora esclarece que ela se estruturou “a partir de uma diversidade de personagens, símbolos

e eventos que, dinamizados pela sociedade local, adquiriram inúmeros significados” (Ibid., p. 31). Concluiu então que esta Festa

dinamizou-se e organizou um conjunto de eventos, personagens, símbolos e cores que, juntos, acabaram constituindo a sua identidade. Entre eles, podemos citar as várias procissões, a queima de fogos, os mastros, as cerimônias com a bandeira do Divino, as danças, as peças e autos teatrais, as bandas, as folias, os reinados, os mascarados e as cavalhadas, além da simbologia em torno do imperador do Divino, símbolo cultural que caracteriza essas festas em todos os lugares onde é praticada. Todos esses elementos articularam-se na festa do Divino, recriando a herança cultural ibérica herdada da colonização, e proporcionando aos grupos locais possibilidades de participar da promoção e realização desses festejos e, assim, dinamizar o catolicismo popular (Ibid., p. 215).

O momento de pertencimento coletivo proporcionado pela Festa do Divino Espírito Santo em Pirenópolis sempre esteve presente na história do lugar. Esse momento integra o patrimônio material e o imaterial herdados do passado e criados no cotidiano, forma as identidades e possibilita as ações dos mais diferentes agentes sociais. Além disso, serve de manifestação das memórias individuais e coletivas que, materializadas, são transmitidas às gerações e constituem a dinâmica cultural da sociedade. A totalidade das relações engendradas pela Festa possibilita afirmar que

tanto no passado colonial de nossa história quanto nos dias de hoje, de tal modo a festa invade a vida que, de repente, parece que tudo é ela — mesmo quando há “crise”, ou por causa dela — ou, então, parece que em tudo o que existe há sempre uma dimensão da vida que pode ser vivida como festa (BRANDÃO, 2009, p. 127-128).

Em Pirenópolis, a Festa do Divino é delimitadora de tempo e de gerações, que, por meio de devoção ou mesmo tradição, lutam para manter viva e dinâmica a maior representatividade cultural local, mesmo diante de algumas inevitáveis transformações ou de tentativas de interferências. Por isso, como consequência do registro, a política de salvaguarda recomenda a constituição de um coletivo de salvaguarda local, que deve, em função das demandas apresentadas por ocasião do registro, buscar resolver ou minimizar os impactos ou ações que possam gerar algum tipo de risco ou dificuldades para a perpetuação da Celebração.

SALVAGUARDA: AÇÕES DIVERSAS

A proteção e garantia da perpetuação da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis como Patrimônio Cultural do Brasil, segunda Celebração a receber esse título no país, dependem da atuação e envolvimento ativo de seus participantes e também de apoios outros, institucionalizados ou não.

Ainda é necessário que haja discursos materializados por diversas vias, seja documentário, produção acadêmica, vivências educacionais e inúmeras outras possibilidades de articulações e de diálogos, em especial com integrantes do coletivo local de salvaguarda. Algumas das iniciativas desenvolvidas são os objetos os quais trataremos a partir daqui, considerando o intervalo temporal que constitui a primeira década do registro da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis (2010-2020) e que demonstra a diversidade cultural que abrange as manifestações e bens que constituem ou dão suporte à manutenção dessa Celebração.

O Coletivo Deliberativo para Salvaguarda da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, foi constituído logo em seguida ao registro da Festa, contando com a participação da Superintendência do IPHAN em Goiás e de representantes de várias instituições locais, como a Academia Pirenopolina de Letras, Artes e Música (APLAM), Associação dos Cavaleiros, Associação dos Imperadores do Divino, Associação para Preservação dos Mascarados, Banda Phoenix, Comissão Pirenopolina de Folclore, Coral Nossa Senhora do Rosário, Irmandade do Santíssimo Sacramento, Paróquia Nossa Senhora do Rosário, Paróquia Santa Bárbara, Pastoral da Comunicação, Secretaria Municipal de Cultura, Secretaria Municipal de Educação e também pessoas ligadas ao

Artesanato, Cavalhadinha Mirim, Folia do Divino e do Reinado e Juizado. O interessante é que as instituições nomearam pessoas que realmente são envolvidas e participativas nas manifestações da celebração, o que tem facilitado sobremaneira a condução dos trabalhos e diretrizes de salvaguarda.

A Festa sempre contou com seus “gestores nativos”, pessoas que assumiam responsabilidades na realização das demandas festivas e eram localmente reconhecidos como os responsáveis pela organização geral da manifestação. A título de exemplos, citamos personalidades que são referências no último meio século nos festejos do Divino em Pirenópolis: Jackson Basílio de Oliveira, que conduzia o Reinado de Nossa Senhora do Rosário e o Juizado de São Benedito; João Lopes da Silva, o Joãozico Lopes, responsável pelas Cavalhadas; Otávio Francisco de Moraes, o Seu Otávio, alferes da Folia do Divino e que também foi Imperador em 1987; o casal de violinistas Ita e Alaor, com As Pastorinhas; e Pompeu Cristóvão de Pina, que se ocupava da direção geral da Festa, além de atuar em vários momentos e ter sido Imperador nos anos de 1952 e 2014.

Com o tempo, grande parte desses protagonismos foi sendo transferido para o poder público e as instituições, principalmente a Igreja. Daí surgiram as constantes interferências dessa nos rituais e a dependência cada vez maior

de financiamento público estadual e municipal –, o que abalou significativamente as ações dos outrora guardiões. E então, mesmo com respaldo da comunidade, tais lideranças passaram a não mais conseguir manter a hierarquia anterior. O Coletivo de Salvaguarda, ao contar com representantes de várias instituições, traz um novo método de organização da Festa, desfocando dos indivíduos e centrando-se nas instituições e nos novos envolvidos nas articulações – como a rede de educação e os vários grupos dentro da Igreja (Pastoral da Comunicação, por exemplo). Entende-se que assim, valorizando os grupos que detêm conhecimentos, saberes e prática dos fazeres, será capaz de vencer os grandes desafios da modernidade para a manutenção da tradição secular.

O poder estadual de Goiás promoveu, ao longo da década, várias ações em relação à Festa do Divino de Pirenópolis. Em destaque, citamos sua inserção no Calendário Cívico Cultural do Estado de Goiás, por meio da Lei nº 17.258, de 25 de janeiro de 2011 (GOIÁS, 2011, p. 4); e a contratação de show com um renomado padre-cantor, para a Festa de 2011, conforme publicou o Diário Oficial de Goiás (GOIÁS, 2011a, p. 1), ação que não se alinha às manifestações festivas ou às ações de salvaguarda mas que acabou atraindo muitas pessoas para a Festa. A divulgação de manifestações que ocorrem durante a Festa do Divino também foi contem-

plada pelo governo estadual, como a aquisição de 2 mil exemplares do livro *As Pastorinhas de Pirenópolis*, para distribuição nas Bibliotecas Públicas Estaduais (GOIÁS, 2014, p. 9). A manifestação “As Pastorinhas” integra o conjunto de eventos da Festa do Divino e ocorre em Pirenópolis desde 1920, sendo que o elenco da apresentação é constituído por quase trinta adolescentes, quatro crianças, dois adultos, além de uma orquestra. As apresentações atraem grande público a cada ano, pois as gerações se encontram no palco ou na plateia, uma vez que é muito comum a tradição familiar de ali se apresentar.

O apoio do estado com contrapartida da prefeitura de Pirenópolis para a Festa do ano de 2015 (GOIÁS, 2015, p. 8) repetiu-se em 2017, porém, dessa vez, esse apoio destinou-se ao “Circuito das Cavalhadas” (GOIÁS, 2017, p. 45). No ano seguinte, o governo do estado autorizou transferência de recursos destinados ao Projeto 200ª Cavalhadas e Festa do Divino Espírito Santo da Cidade de Pirenópolis (GOIÁS, 2018, p. 4). É notório o erro crasso na indicação da edição 200ª, uma vez que as Cavalhadas não ocorreram em todas as edições de que se tem documentação sobre a Festa.

Atualmente cabe à municipalidade toda a logística de preparação dos espaços festivos, incluindo apoio na casa do Imperador, nas estradas das fazendas em que ocorrem os Pousos de Folia, nas

ruas e no Cavalhódromo. Contudo, para além da estrutura logística dos espaços de realização da Festa, imprescindíveis para sua efetivação, a salvaguarda de um bem tão complexo, dinâmico e secular precisa ir além e alcançar a preservação dos valores simbólicos, dos signos culturais, do intangível, exigindo o conhecimento dos aspectos que são estruturantes na realização dos rituais e na identificação e reconhecimento por parte da comunidade.

Um dos festejos destacados por seu forte apelo na manutenção da Festa do Divino são As Cavalhadinhas, evento infantil que reproduz a Festa com riqueza de detalhes. Sua contribuição advém do fato de envolver as crianças não só como atores (cavaleiros, mascarados, pastorinhas, entre outros), mas também como organizadores, o que propicia uma vivência rica no sentido de compreender as tradições ainda na infância. Estas tiveram início na Vila Matutina, na década de 1980, realizada sempre no final de semana de Corpus Christi e se estenderam para outros bairros, como a Cavalhadinha do Centro, que, em 2020, realizaria sua 24ª edição e, desde 2016, a Cavalhadinha do Bonfim, que acontece no maior bairro da cidade.

A incorporação de projetos educativos ligados aos festejos do Divino Espírito Santo vinculados ao ensino formal da Educação Básica reforça o sentido da produção imaterial e a reprodução dos saberes contidos nas celebrações. Os

discursos de valorização e perpetuação das atividades festivas são materializados em projetos anuais vinculados às redes estadual e municipal de Educação. O envolvimento de professores e alunos com as temáticas da Festa do Divino possibilita o conhecimento e o reconhecimento das tradições e traz, para o cotidiano escolar, o aprendizado das festas e da cultura local.

A música está presente em todos os rituais da Festa do Divino e é um elemento estruturante e aglutinador de pessoas. Conhecer as músicas da Festa, tocar algum instrumento, aprender os cânticos das missas são ações relevantes para manutenção dos festejos. Em 2014, O Grupo EnCanto, vinculado à Secretaria Estadual de Educação por meio do Núcleo de Pesquisa Ciranda da Arte, desenvolveu no Colégio Estadual Comendador Christóvam de Oliveira e na Escola Estadual Comendador Joaquim Alves, performance, estudo e pesquisa, de forma colaborativa e solidária, vivenciando no meio escolar, em teatros e junto à comunidade os princípios da música através do viés da cultura popular. Deste encontro resultaram diversas experiências, espetáculos, interações, parcerias e materiais pedagógicos que buscam valorizar a cultura.

A Secretaria Municipal da Educação promoveu, em 2018, o Projeto de Musicalização nas escolas municipais. A premissa era apresentar aos estudantes a diversidade musical da cultura local,

como as músicas sacras, as serestas, as músicas da Banda de Couro, da centenária Banda Phoenix, da Congada, Contradança, as modinhas, os cantos de Folia e os cantos de trabalho que se estenderam ao longo das gerações. As ações foram desenvolvidas no decorrer de um semestre, culminando com apresentação no Cine Pireneus, por ocasião do encerramento do ano letivo. Os objetivos foram iniciar musicalmente as crianças e inseri-las no contexto musical festivo pirenopolino, para que elas, no futuro, conhecendo as Bandas e o Coral, possam deles participar, ou mesmo desenvolver outras aptidões musicais. Algumas crianças do projeto participaram do Coral da Missa do Juizado de São Benedito no ano seguinte.

A Escola e Banda de Música Phoenix passou por várias mudanças ao longo da década em análise. Primeiramente foi a troca de Maestro ocorrida em 2010, depois foi transferida para uma sede provisória quando deixou o secular casarão da Rua Nova. No início de 2018 voltou para o Centro Histórico, ocupando o antigo Mercado Municipal, que foi todo restaurado pela municipalidade para abrigar a importante corporação musical. O novo espaço, restrito à Banda, vem possibilitando salas exclusivas para a Escola da Banda, organização do acervo musical e documental, sala de ensaios, além de uma cozinha e espaço para eventos que podem dinamizar as ações musicais em Pirenópolis.

A Banda Phoenix conseguiu ser contemplada pelo Fundo de Amparo à Cultura Estadual em 2016, com projeto voltado para revitalização, o que possibilitou a renovação de uniformes dos músicos e custeou a manutenção de alguns instrumentos musicais. Contou também com a inserção de novos participantes, ação que permite difusão e a continuidade musical em Pirenópolis.

Numa perspectiva do contato com o outro, buscando um aprimoramento conceitual capaz de dar compreensão aos fenômenos festivos, aconteceu em Pirenópolis, entre os dias 23 a 30 de agosto de 2014, o Festival Internacional de Folclore e Artes Tradicionais (FIFAT), que contou com o apoio do International Council of Organizations of Folklore Festivals and Folk Arts (CIOFF Brasil). A cidade foi cenário para apresentações da cultura local e de diversos grupos folclóricos do mundo, permitindo uma convivência cultural rica para a comunidade no sentido de conhecer o outro e ser reconhecido pelo outro, em uma troca de sentidos que valoriza a cultura. Algumas manifestações da Festa do Divino estiveram presentes durante a semana do evento, que contou com desfile, oficinas, rodas de conversa e apresentações em um grande palco na praça central.

Concomitante ao FIFAT, foi realizado o I Simpósio Nacional Saberes e Expressões Culturais no Cerrado: de-

voção e diversão nas tradições culturais populares (SINASEC), um evento científico realizado pelo Mestrado Interdisciplinar em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER), da Universidade Estadual de Goiás. Esse evento trouxe ao debate, dentre outros, os professores Carlos Rodrigues Brandão, que possui obras referenciais para o estudo da Festa do Divino de Pirenópolis; Felipe Berocan Veiga, estudioso da Folia do Divino; e Jadir de Moraes Pessoa, estudioso das Folias goianas e integrante da Comissão Goiana de Folclore. Resultaram do Simpósio os Anais, composto de centenas de trabalhos científicos, muitos voltados a Pirenópolis, e ainda o livro *Festas, religiosidades e saberes do Cerrado* (OLIVEIRA et al., 2015), também com textos sobre Festa do Divino de Pirenópolis.

Em 2016 ocorreu a segunda edição do SINASEC, voltado para os estudos dos territórios e manifestações populares. E a Festa do Divino de Pirenópolis foi novamente contemplada pela participação de Mônica Martins Silva, autora de estudo sobre a Festa (SILVA, 2001), o qual recebeu menção honrosa no Concurso Silvo Romero, no ano de 2000. Também participaram Carlos Rodrigues Brandão e outros estudiosos goianos que abordam as festas em suas pesquisas. Um dos resultados foi o e-book *Devoção, arte e território* (CURADO; D'ABADIA; SILVA, 2019).

O projeto de pesquisa Artes e Saberes nas manifestações católicas populares (TECCER/UEG), que contou com pesquisadores de Pirenópolis, investigou, entre 2012 e 2016, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (Fapeg), as Folias e terços cantados em Anápolis e Pirenópolis. O resultado foi o livro *No rastro da bandeira: terços, festas & Folias* (SILVA et al., 2017), em que tanto as Folias do Divino, quanto as de Reis foram contempladas, assim como outras manifestações da Festa do Divino de Pirenópolis e ainda as relações do turismo com o patrimônio pirenopolino. Do projeto derivaram, ainda, várias participações em eventos científicos que aconteceram pelo Brasil e publicações em revistas científicas, divulgando manifestações festivas ligadas à devoção do Divino Espírito Santo de Pirenópolis.

Adentrando mais no universo de ações e mobilizações locais, direcionadas para a valorização e o fortalecimento da Festa do Divino, destacamos realizações como a criação da Comissão Pirenopolina de Folclore – constituída por pessoas atuantes em várias frentes de apoio, manutenção, difusão, registro, divulgação e na organização de manifestações da cultura popular, sendo que muitas delas participam diretamente na Festa do Divino. Evidenciamos, ainda, a revitalização da Academia Pirenopolina de Letras, Artes e Música (APLAM),

que passou por um processo de fortalecimento institucional. A entrada de novos membros propiciou saraus à comunidade, publicação de livros e diversas atividades inspiradas pelos festejos do Divino Espírito Santo. Em novo endereço, no Centro Cultural Ita e Alaor, no Largo da Matriz, possui uma biblioteca aberta ao público com acervo sobre as tradições locais.

De setembro a novembro de 2017, por meio de parceria entre IPHAN e as Secretarias Estadual e Municipal de Educação, foi promovida a primeira oficina institucional, com apoio do coletivo local de salvaguarda, tendo como objetivos propiciar o contato de alunos, crianças e jovens com alguns saberes e fazeres relacionados à Festa do Divino. Houve, assim, a capacitação desses jovens para a produção do artesanato, mas também a sensibilização da comunidade local para a importância e riqueza dessa manifestação cultural, reconectando os jovens pirenopolinos com os detentores desses conhecimentos tradicionais. Foi por ocasião da exposição final dos trabalhos que o Dossiê Festa do Divino Espírito Santos de Pirenópolis- Goiás (IPHAN, 2017) teve seu lançamento na cidade. Desde então, as oficinas de máscaras, bordados, estandartes e flores de papel vêm acontecendo a cada ano, com parcerias entre o IPHAN e Secretaria Municipal da Educação. Devido à suspensão das aulas em decorrência da pandemia de Covid-19, a oficina de 2020 ainda não ocorreu.

A prefeitura de Pirenópolis, em conjunto com o Fundo de Arte e Cultura de Goiás, promoveu edital para projetos culturais voltados ao município. Foram nove as categorias de inscrição e 23 projetos contemplados, dentre eles, seis inscritos por integrantes da APLAM e/ou da Comissão de Folclore e que visaram, direta ou indiretamente, à Festa do Divino. São eles: a) Oficinas de cerâmica e arte em barro; b) Reforma de parte das vestimentas do guarda-roupa das Pastorinhas; c) Reinado e Juizado, ação que contou com oficina de produção de doces distribuídos durante o Reinado de Nossa Senhora do Rosário e do Juizado de São Benedito, festejos que acontecem na segunda e terça-feira da Festa. Foram produzidas duas novas bandeiras, restauradas as varinhas de prata dos andadores das duas manifestações festivas e adquiridas três caixas de couro para a Banda de Couro do Reinado; d) Coletânea da APLAM, produzida por meio de concurso com participação de alunos da rede municipal e estadual de Educação, com produção de textos e desenhos sobre Pirenópolis, sendo a Festa do Divino lembrada por muitos deles, assim como por acadêmicos que também contribuíram para a publicação (CURADO et al., 2019); e) Elaboração de um site para o Museu das Cavalhadas, contendo informações diversas, dentre elas REFERÊNCIAS sobre a Festa do Divino ([http://www.](http://www.museudascavalhadas.com.br)

[museudascavalhadas.com.br](http://www.museudascavalhadas.com.br)); e f) Cavalhadinha do Centro, edição 2018, contratação da Banda de Couro e da Banda de Música Phoenix, sonorização do campo da Cavalhadinha, produção do Cartaz e confecção de cinco vestidos para a Contradança, uma importante manifestação que também se apresenta durante as Cavalhadas, além de uma exposição fotográfica itinerante pelas escolas municipais do campo com o intuito de divulgar uma das manifestações infantis da Festa do Divino.

Em abril de 2018, a cidade de Pirenópolis foi anfitriã da quinta edição do Encontro de Coroas do Divino Espírito Santo de Goiás, um evento que vem se consolidando ao reunir cidades goianas que mantêm manifestações devocionais ao Divino Espírito Santo. O evento já possui uma estrutura, com acolhida e desfile das manifestações ligadas ao Divino por cidade até a igreja onde é celebrada missa solene. Posteriormente, o desfile se encaminha para o espaço preparado para confraternização, quando os diálogos culturais são bastante acentuados no que tange a manutenção e preservação das festas. Por ocasião do encontro realizado em Pirenópolis, cada comitiva recebeu um exemplar do Dossiê IPHAN da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis.

Em setembro de 2019, outra importante ação de salvaguarda promovida pelo IPHAN-GO ocorreu em Pirenópolis com a entrega de instrumentos

para a Banda de Couro, que possui papel de destaque durante a Festa do Divino, com inserção em vários momentos como nas alvoradas e tocata após cada noite de novena. Foram quatro caixas de couro, um saxofone, um trompete e uma clarinete. A ação ainda contemplou a transcrição em partitura e gravação em estúdio das músicas da Banda de Couro e também as da Contradança. Os trabalhos foram desenvolvidos pelo importante músico pirenopolino José Joaquim do Nascimento, que durante muito tempo foi maestro da Banda Phoenix e guardava, na memória, as músicas perdidas da Contradança, que passaram a ter não só uma gravação profissional como o registro documental em partituras.

No mesmo ano, duas ações foram inscritas na 32ª edição do Prêmio Rodrigo Melo Franco, do IPHAN, resultantes de projetos desenvolvidos no município e que contemplavam as questões patrimoniais, ambos selecionados dentre os demais participantes goianos para concorrerem na fase nacional. O projeto Festividades natalinas e preservação do Patrimônio Cultural de Pirenópolis, mais voltado para a cultura do ciclo natalino, teve por destaque a restauração de edificações do Centro Histórico, reintegrando-as ao uso cotidiano. Já o projeto Patrimônio, Inclusão e Cidadania, que se pauta, em especial, na reorga-

nização curricular da rede municipal da Educação, insere o estudo do patrimônio material e imaterial como conteúdo programático na Educação Infantil e na primeira fase do Ensino Fundamental, com relevância para as festas locais, dentre elas, a Festa do Divino Espírito Santo.

A excepcionalidade do ano 2020, devido à pandemia de Covid-19, fez com que as manifestações envolvendo grandes aglomerações fossem suspensas por decretos de várias instâncias, o que contribuiu para que a Festa do Divino não ocorresse de modo tradicional. Contudo, a comunidade local, por meio das tecnologias e pelos diversos ambientes virtuais, buscou possibilidades de manifestar o pesar, de não poder vivenciar a festa em sua plenitude. A partir de então, a criatividade aliada à tecnologia possibilitou a realização de lives com as novenas e missas festivas, apresentação das músicas tradicionais em latim com coral e orquestra reduzidos, e traslados com a Coroa do Divino e as bandeiras em carros abertos pelas ruas da cidade. A equipe de comunicação da Paróquia Nossa Senhora do Rosário promoveu entrevistas com vários participantes da Festa, que foram disponibilizadas em redes sociais oficiais da Paróquia durante os momentos anteriormente reservados às festividades. Outro grupo de pessoas organizou no sábado Divino o Rancho Virtual das Cavalhadas, uma ma-

neira de as pessoas poderem ouvir as músicas mais recorrentes do Ranchão, o que atraiu grande parte da juventude pirenopolina. A Banda Phoenix, reduzida, fez uma única alvorada seguindo o trajeto oficial, mas não divulgada com antecedência, para evitar aglomeração. Mascarados saíram às ruas ao meio dia de sábado, durante a tarde do Domingo do Divino, sozinhos, em duplas ou em pequenos grupos. Porém, na segunda-feira, o grupo de mascarados índios saiu em multidão e acabou tendo problemas, devido às restrições impostas em decorrência da situação atual de pandemia.

A Festa do Divino Espírito Santo, que ocorre em Pirenópolis a cada Pentecostes, é uma festa popular de caráter altamente comunitário e envolve grande parte da população local, além de receber integrantes das famílias pirenopolinas que moram em outras localidades e ainda inúmeros visitantes. É uma festa dimensionada pela quantidade de participantes e as aglomerações são características de cada momento, o que inviabilizou a realização da Festa, nos moldes tradicionais, no ano de 2020.

CONCLUSÕES

Pirenópolis integra as políticas públicas na área patrimonial no Brasil desde meados do século XX. A cultura pirenopolina experiencia os instrumentos

legais e administrativos voltados para as políticas de preservação do patrimônio cultural, tanto em sua dimensão material, com os restauros de alguns prédios, tombamentos individuais e do centro histórico, quanto na dimensão imaterial com o registro da Festa do Divino Espírito Santo. Esta última representa o maior desafio no protagonismo das referências culturais de um povo por lidar com as perspectivas simbólicas do patrimônio cultural, pois, para além da preservação da materialidade e da paisagem, tais perspectivas envolvem as subjetividades das compreensões de mundo e das vivências de uma sociedade que se entende e se explica através das manifestações festivas.

Com a promulgação da Constituição, em 1988, as noções de cultura, de bem cultural, dinâmica cultural e de referência cultural voltaram a ser objetos de reflexão, culminando na elaboração e estratégias capazes de expressar a diversidade dos diferentes grupos formadores da cultura nacional. Tornou-se premente a organização, no âmbito do Estado, de instrumentos legais e institucionais que permitissem a identificação sistemática, o reconhecimento e a valorização de um conjunto de bens culturais para os quais o instrumento já existente para a sua proteção, o Decreto-Lei 25/1937, que organiza o tombamento, não se adequava. Assim, se instituiu o registro de bens culturais imateriais (Decreto 3.551/00) que pretendeu dar conta

desta extensa e complexa pauta indicada pela crítica ao campo patrimonial, principalmente aquelas voltadas ao reconhecimento das expressões das diversidades. Neste contexto, a Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis vai integrar estas políticas, sendo a segunda Celebração registrada e reconhecida como patrimônio imaterial no Brasil.

O registro, não sendo um título definitivo, indica a necessidade de revisão do bem cultural a cada década, na tentativa de mensurar as representatividades mantidas, mesmo com algumas alterações que podem vir a ocorrer ao longo de dez anos. Por isso, ao ser inventariado o bem cultural, há indicação das fragilidades percebidas naquele instante anterior ao registro, o que contribui para a elaboração das recomendações de salvaguarda que visam orientar à implementação de medidas que promovam a continuidade do bem cultural. No Dossiê, elaborado para subsidiar o registro e publicado em 2017, fora levantada a questão do sorteio do Imperador, que estava passando por grandes interferências da Igreja (IPHAN, 2017), por exemplo. O que verificamos ao longo da década foi um equilíbrio entre a escolha de Imperadores que pertencem aos grupos religiosos e os que são mais afastados do cotidiano da paróquia e com tradição na Festa.

As Folias continuam passando por transformações e disputas que merecem maiores observações e cuidados,

pelas dimensões que representam atualmente. As questões levantadas há dez anos atrás sobre o Cavalhódromo, no que tange à restrição da circulação dos mascarados, da Banda, dos partícipes da abertura e mesmo dos cavaleiros, parecem ainda longe de serem resolvidas. Além do mais, os camarotes cada vez mais apresentam faixas de todos os tipos de agradecimentos, propagandas comerciais e políticas, o que dificulta a divulgação das imagens pela imprensa, indicando a necessidade de uma ação educativa e de conscientização. Duas outras preocupações se referem à dicotomia trabalho devocional/trabalho remunerado e às relações do Turismo Cultural, que precisa ser mais bem desenvolvido por ocasião da Festa do Divino.

No entanto, a despeito dessas e de outras resoluções que precisam ser tomadas para a melhoria da continuidade da Festa, buscamos apontar algumas ações de salvaguarda desenvolvidas junto à comunidade pirenopolina, envolvendo diversos segmentos atuantes nas manifestações festivas em homenagem ao Divino, destacando, principalmente, as inserções das crianças com os detentores dos “saberes e fazeres”, um esforço de perpetuação dos conhecimentos sobre a Festa, das dinâmicas festivas e das interatividades culturais com a celebração da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, Patrimônio Cultural do Brasil.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Geralda de. *Geografia Cultural: um modo de ver*. Goiânia: Gráfica UFG, 2018.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Cavalcadas de Pirenópolis*. Goiânia: Oriente, 1974.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O Divino, o Santo e a Senhora*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Prece e bênção: espiritualidades religiosas no Brasil*. Aparecida, SP: Santuário, 2009. (Coleção Cultura e Religião).
- CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Legislação sobre patrimônio cultural*. 2. ed. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2013.
- CONSTITUIÇÃO FEDERAL DO BRASIL. Disponível em: https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/CON1988_05.10.1988/art_216_.asp. Acesso em: 07 out. 2020.
- CURADO, João Guilherme da Trindade. *As alterações ocorridas na paisagem por onde passam as procissões de Pirenópolis – Goiás: 1920 a 2005*. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2006.
- CURADO, João Guilherme et al. (Orgs.). *Coletânea da Academia Pirenopolina de Letras, Artes e Música 2019*. Goiânia: Kelps, 2019.
- CURADO, João Guilherme; D'ABADIA, Maria Idelma Vieira; SILVA, Mary Anne (Orgs.). *Devoção, arte e território*. Anápolis: Editora da UEG, 2019.
- ÉPOCA. *Cavalcadas revivem batalhas medievais e anima festejos em Pirenópolis*. Texto e fotos de Haroldo Castro e Giselle Paulino. 03 jun. 2006. Disponível em: <https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/viajologia/noticia/2015/06/cavalcadas-revivem-batalhas-medievais-e-animam-festejos-em-pirenopolis.html>
- GOIÁS. *Lei nº 17.258, de 25 de janeiro de 2011*. Inclui, no Calendário Cívico Cultural de Goiás, os Festejos em Louvor ao Divino Espírito Santo, realizados no Município de Pirenópolis. Diário Oficial do Estado de Goiás, Agência Brasil Central, Goiânia, 26 jan. 2011, p. 4.
- GOIÁS. Contratação de padre cantor. *Diário Oficial do Estado de Goiás*, Agência Brasil Central, Goiânia, 17 jun. 2011a, p.1.
- GOIÁS. Solicitação de aquisição de 2.000 exemplares do Livro “As Pastorinhas de Pirenópolis”. *Diário Oficial do Estado de Goiás*, Agência Brasil Central, Goiânia, 30 abr. 2014, p. 9.
- GOIÁS. Convênio para realização da 197ª Cavalcadas de Pirenópolis. *Diário Oficial do Estado de Goiás*, Agência Brasil Central, Goiânia, 26 mai. 2015, p. 8.
- GOIÁS. Contratação de shows artísticos. *Diário Oficial do Estado de Goiás*, Agência Brasil Central, Goiânia, 17 jun. 2018, p. 1.

GOIÁS. Convênio Circuito das Cavalhadas de Pirenópolis. *Diário Oficial do Estado de Goiás*, Agência Brasil Central, Goiânia, 22 jun. 2018a, p. 45.

GOIÁS. Lei nº 20.189, de 04 de julho de 2018. Autoriza a transferência de recursos financeiros à entidade que especifica. *Diário Oficial do Estado de Goiás*, Agência Brasil Central, Goiânia, 04 jul. 2018b, p. 4.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Coletânea de Leis sobre preservação do Patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis – Goiás*. Brasília: IPHAN, 2017. (Dossiê IPHAN, 17).

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis (GO) ganha novos instrumentos musicais*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/5336>. Acesso em: 07 out. 2020.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Oficinas capacitam jovens para produção de artefatos da Festa do Divino de Pirenópolis*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4359>. Acesso em: 07 out. 2020.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Portaria nº 02, de 1º de junho de 1995: Legislação de Proteção, Pirenópolis-GO*. Brasília: IPHAN, 1996.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Prêmio Rodrigo 2019: Goiás tem seis projetos selecionados para fase nacional*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/go/noticias/detalhes/5178/premio-rodrigo-2019-goias-tem-seis-projetos-selecionados-para-fase-nacional>. Acesso em: 07 out. 2020.

JAYME, Jarbas. *Esboço histórico de Pirenópolis*. Goiânia: Editora da UFG, 1971.

JAYME, Jarbas. *Famílias pirenopolinas*. Goiânia: Editora da UFG, 1973. v. III.

JAYME, Jarbas; JAIME, José Sizenando. *Casas de Pirenópolis: casas de Deus e casas dos Mortos*. Goiânia: Editora da UCG, 2002. v. I e II.

LÔBO, Tereza Caroline. *A singularidade de um lugar festivo: o Reinado de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e o Juizado de São Benedito em Pirenópolis/Goiás*. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2006.

MAIA, Carlos Eduardo Santos. *Enlaces Geográficos de um Mundo Festivo — Pirenópolis: a tradição cavaleiresca e sua rede organizacional*. Rio de Janeiro: PPGG/UFRJ, 2002. 300 f. (Doutorado em Geografia).

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Trad. por Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MUSEU DAS CAVALHADAS. Disponível em: <https://museudascavalhadas.com.br/>. Acesso em: 07 out. 2020.

OLIVEIRA, Adriana Mara Vaz de. *Fazendas goianas: a casas com universo de fronteira*. Goiânia: Editora da UFG, 2010.

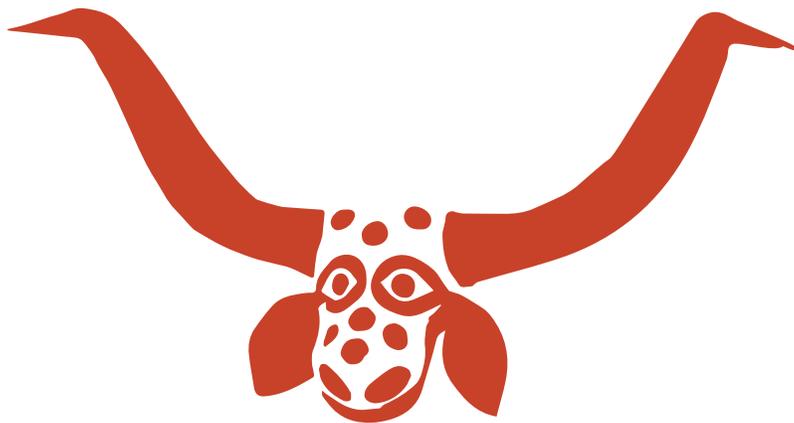
OLIVEIRA, Maria de Fátima et al. (Orgs.). *Festas, religiosidades e saberes do Cerrado*. Anápolis: Editora da UEG, 2015.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à Província de Goiás*. Trad. por Regina Régis Junqueira. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; EdUSP, 1975.

SILVA, Ademir Luiz da et al. (Orgs.). *No rastro da bandeira: terços, festas & Folias*. Goiânia: Caminhos, 2017.

SILVA, Mônica Martins da. *A festa do Divino: romanização, patrimônio e tradição em Pirenópolis (1890-1988)*. Goiânia: Agepel, 2001.

SPHAN – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Pirenópolis. *SPHAN próMemória*, n. 44, nov.-dez. 1988, p. 2-4. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/boletim_44.pdf. Acesso em: 07 out. 2020.





Onze anos do registro do Toque dos Sinos em Minas Gerais: um balanço das ações e gestão

*Fábio dos Passos Carvalho*¹

*Nathalia Larsen*²

¹ Fábio dos Passos Carvalho é mestrando do Programa Interdepartamental de Pós-Graduação em Artes Urbanidades e Sustentabilidade (PIPAUS), da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Arquiteto e urbanista formado pela UFSJ (2015). Atua no campo da intervenção e restauração do patrimônio edificado. Contato: fabiopassosarquitetura@gmail.com

² Nathália Larsen é formada em Arquitetura e Urbanismo pela Bauhaus Universidade-Weimar (2007) na Alemanha. Mestranda em ambiente construído (PROAC) pela Universidade Federal de Juiz de Fora, onde pesquisa o ensino de projeto no âmbito do Patrimônio Cultural. Atua em projetos de restauração e atualmente é Chefe do Escritório Técnico IPHAN – São João Del-Rei. Contato: nathalia.larsen@arquitetura.ufjf.br

Resumo

Após onze anos de reconhecimento do Toque dos Sinos de Minas Gerais como Patrimônio Cultural do Brasil, cabe a pergunta: quais foram os efeitos do registro no Toque dos Sinos e do Ofício de Sineiro? Assim, considerando-se que para a salvaguarda do patrimônio imaterial existe um longo percurso a seguir, elaborar, construir e transformar, objetiva-se levantar ações de difusão como seminários, exposições e outras mídias; descrever pesquisas acadêmicas estimuladas pelo registro dos bens como patrimônio cultural imaterial; apontar as consequências do registro para os sineiros; e valorar o trabalho dos artífices na preservação e salvaguarda dos sinos, dos seus saberes e formas de expressão. A pesquisa tem como recorte territorial a cidade de São João del-Rei, embora muitas questões abordadas vão além do território. A metodologia do estudo baseia-se em pesquisas bibliográficas, levantamento documental e entrevistas.

Palavras-chave: Sinos. Patrimônio cultural imaterial. Saberes. Formas de expressão. Patrimônio inclusivo.

Abstract: After eleven years of recognition of the Ring of Bells of Minas Gerais as a Cultural Heritage of Brazil, a question arises: what were the effects of the Registration of the Ring of Bells and of the Bell Ringer Craft? Thus, considering that in order to safeguard the Intangible Cultural Heritage there is a long way to go, to elaborate, build and transform, the objective here is: to investigate dissemination actions such as seminars, exhibitions and other media; describe academic research stimulated by the Immaterial Registry; point out the consequences of registration for bell ringers; and to value the work of the craftsmen in the preservation and safeguarding of the bells, their knowledge and forms of expression. The research focuses on the town of São João del-Rei, although many issues addressed go beyond the territory. The study methodology is based on bibliographic research, documentary survey and interviews.

Keywords: Bells. Intangible cultural heritage. Knowledge. Forms of expression. Inclusive heritage.

Resumen: Después de once años de reconocimiento del Toque dos Sinos de Minas Gerais como Patrimonio Cultural de Brasil, surge la pregunta: ¿cuáles fueron los efectos del registro para el Toque dos Sinos y el Oficio de Sineiro? Así, considerando que para la salvaguardia del Patrimonio Inmaterial queda un largo camino por recorrer, por elaborar, construir y transformar, el objetivo es: levantar acciones de difusión como seminarios, exposiciones y otros medios; describir la investigación académica estimulada por el registro Inmaterial; señalar las consecuencias del registro para los campaneros; y valorar el trabajo de los artesanos en la preservación y salvaguardia de las campanas, sus conocimientos y formas de expresión. La pesquisa se centra en la ciudad de São João del-Rei, aunque muchos temas abordados van más allá del territorio. La metodología de estudio se basa en investigación bibliográfica, levantamiento documental y entrevistas.

Palabras-clave: Campanas. Patrimonio cultural inmaterial. Conocimientos. Formas de expresión. Patrimonio inclusivo.

Introdução

A Reunião do Conselho Consultivo do IPHAN que deliberou sobre o registro dos Toques dos Sinos e do Ofício de Sineiro foi realizada em 3 de dezembro de 2009, em São João del-Rei. Na data, os Conselheiros se reuniram no Teatro Municipal para leitura do Parecer Técnico, elaborado por Brenno Belo de Almeida Neves e para votação da matéria, que determinou por unanimidade a inserção como Patrimônio Cultural do Brasil tanto no Livro das Formas de Expressão (Toque dos Sinos), como no Livro dos Saberes (Ofício de Sineiro). Enquanto isso, do lado de fora do Teatro Municipal, a expectativa refletia a espera e ansiedade geradas por anos de *identificação*³ (HALL, 2006) e dedicação à sua preservação.

Essa expectativa também é característica dos proponentes do seu regis-

tro, no caso os *presentes*⁴ (BÁRCENA, 2010) e representantes da cidade, que durante todo o processo de investigação para o reconhecimento da prática colaboraram com a construção das narrativas⁵ (CHIMAMANDA, 2017) da preservação.

Em 2007, a Princesinha do Oeste se apresentou ao mundo como capital brasileira da cultura devido ao seu grande legado cultural e artístico. Em 2009, o IPHAN concedeu a São João del-Rei um presente gigante, que foi o registro de um patrimônio imaterial de nossa terra, o Toque dos Sinos. Seus sons representam os sentimentos de nossa sociedade que com sabedoria, sensibilidade distingue seus sons e responde ao seu clamor, representando alegria, dor, fé, recolhimento nas horas dos anjos para dar glórias e agradecer ao Pai pelo

³ Segundo Hall (2006), a formação identitária é uma construção contínua e não um processo acabado e fechado. Assim sendo, a identificação diz respeito a um processo continuado de construção da identidade.

⁴ Quando nos referimos a presença aqui, nos referimos à presença conceitualizada por Barcena (2010), atribuindo qualidade à presença, tratando-se de uma presença ativa, de uma forma de estar no mundo.

⁵ A autora Chimamanda (2017) trata a construção de narrativas como uma possibilidade de inclusão. Apresenta os riscos da narrativa única, atribuindo relações de poder à criação das narrativas e à construção da história.

dom da vida e solicitar a permanente misericórdia divina⁶.

Tudo começou em 13 de agosto de 2001, quando o então Secretário de Cultura do Estado de Minas Gerais, Ângelo Oswaldo de Araújo Santos, recebeu um abaixo assinado realizado pelos cidadãos são-joanenses com a reivindicação de estabelecer o Toque dos Sinos como patrimônio cultural. O pedido foi levado adiante pelo Secretário e aceito pelo IPHAN para dar início às pesquisas, documentação e a produção do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) para realização de um dossiê de estudos, com a justificativa de que

o Toque dos Sinos em Minas Gerais é uma forma de expressão sonora produzida por percussão dos sinos das igrejas católicas para anunciar rituais religiosos e celebrações, como festas de santos e padroeiros, casamentos, batizados, atos fúnebres e marcação das horas, entre outras comunicações de interesse coletivo (IPHAN, 2018, p. 181).

No decorrer da pesquisa para o registro, foi determinada a ampliação da investigação em outras cidades mineiras para então iniciar sua instrução técnica, que culminou com a referida votação. A pesquisa incluiu nove cidades: São João del-Rei, Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes.

Em comum a essas nove cidades temos (1) seu processo de constituição que remonta à atividade mineradora desenvolvida durante o período colonial naquela região, associada à forte presença, nesse mesmo período histórico, (2) da mão-de-obra escrava o que se constituiu num dos elementos conformadores daquela sociedade e da expressão dos toques dos sinos, a matriz cultural africana exerceu forte influência sobre a maneira e a forma como os sinos eram tocados nas cidades inventariadas. Outro elemento comum às cidades inventariadas, mas não exclusivo, é o (3) estabelecimento de associações religiosas formadas por leigos nessas vilas, que se responsabilizaram pelos ofícios litúrgicos oferecidos à população e, dentre esses ofícios, o de tocar os sinos; esses sodalícios foram e permanecem hoje, em algumas dessas cidades, como os responsáveis pela manutenção da prática sineira, mais forte em S.J.D.R e variadas nas outras cidades. O Barroco (4) é igualmente um elemento comum e marcante nas cidades selecionadas, não apenas como estilo artístico, litúrgico e paralitúrgico, mas como visão de mundo. Um último elemento (5) a ser acrescentado a este o destaque dado à música nas cidades mineiras (IPHAN, 2016, p. 17).

No âmbito dos saberes, o ofício de sineiro é uma prática que requer dedicação desde a infância, estimulada pela transmissão do conhecimento passado de geração a geração por meio do compartilhamento de experiência e pela educa-

⁶ Relato concedido para a pesquisa pela pedagoga e atual presidente do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Cultural, Ruth Viegas do Nascimento. 2020.

ção pela atenção⁷ (INGOLD, 2012), que é a atenção ao ato, a observação da ação executada pelos mais velhos. Interessante pensar que a torre sineira é também o único espaço pedagógico da prática; não há ensaios, pois não há momento em que eles soem que não sejam os definidos pela liturgia.

Já como forma de expressão, o toque dos sinos se destaca como manifestação cultural diretamente ligada aos festejos religiosos, regido pela liturgia, mas também potencializado pela forte influência dos detentores desse saber. Ao exemplo mineiro, trata-se de prática exercida, historicamente, “em grande maioria pelos escravos e subalternos, muitas vezes descendentes da matriz africana ou dos índios brasileiros”.

O processo de produção do conhecimento iniciado com a investigação que resultou no registro como Patrimônio Cultural do Brasil não se encerra com seu reconhecimento e inscrição nos livros de registro. Esse reconhecimento age como um estopim que incendeia diversas áreas e diversos aspectos do mesmo tema no âmbito do conhecimento e da prática. É quase impossível

mensurar o impacto de uma instrução técnica de registro como patrimônio cultural imaterial na produção do conhecimento. Embora os documentos sejam tangíveis, a fruição⁸ (KASTRUP, 1999) que abastece a subjetividade do saber de cada um é imensurável.

O objetivo da breve pesquisa realizada para produção deste artigo é apresentar um levantamento e análise de alguns efeitos do registro após onze anos da sua titulação, tendo como objetivos específicos:

- i) a realização de levantamento de ações estabelecidas pelas recomendações de salvaguarda no dossiê de registro, abordando os eixos apresentados na Portaria IPHAN 299/2015: mobilização social e alcance da política, gestão participativa do processo de salvaguarda, difusão e valorização, produção e reprodução cultural (IPHAN, 2018);
- ii) a avaliação dos efeitos do registro do toque dos sinos, no âmbito da pesquisa, da produção acadêmica por meio da produção de artigos, dissertações e teses;
- iii) a identificação de projetos culturais e artísticos e espaço museológico;
- iv) o questionamento dos sinos sobre os possíveis efeitos do reco-

⁷ Segundo o antropólogo Tim Ingold (2012), no crescimento do conhecimento humano, a contribuição que cada geração dá à seguinte não é um suprimento acumulado de representações, mas uma educação da atenção. Isso significa que na passagem das gerações humanas, a contribuição de cada uma para a cognoscibilidade da seguinte não se dá pela entrega de um corpo de informação desincorporada e contexto-independente, mas pela criação, através de suas atividades, de contextos ambientais dentro dos quais as sucessoras desenvolvem suas próprias habilidades incorporadas de percepção e ação.

⁸ A *fruição*, segundo a psicóloga cognitiva Virginia Kastrup, é parte do processo de desenvolvimento do conhecimento. Refere-se à fruição como processo, que incluem os fluxos paralelos a objetividade. A fruição é parte do desenvolvimento das subjetividades.

nhecimento como patrimônio cultural no seu ofício; e,

v) a problematização acerca da integração da gestão das dimensões material e imaterial do patrimônio cultural.

LEVANTAMENTO DE AÇÕES DE SALVAGUARDA

Como visto, diante da necessidade de acautelamento do toque dos sinos e do ofício de sineiro, espera-se, com o registro oficial, alcançar reais benefícios para a manutenção da atividade sineira. De acordo com o Dossiê Descritivo do Toque dos Sinos e o Ofício de Sineiro em Minas Gerais (IPHAN, 2016), além do instrumento jurídico, são necessárias ações conjuntas com as comunidades locais e segmentos da sociedade que visem fomentar a atividade sineira, tanto nas cidades onde a tradição permanece ativa quanto nas cidades onde as manifestações se encontram menos latentes no cotidiano local.

Essas ações foram estabelecidas no parecer técnico elaborado pelo Departamento do Patrimônio Imaterial do IPHAN (IPHAN, 2009) e totalizam oito medidas para salvaguarda, manutenção e valorização do bem cultural, que são: a) documentar, com a qualidade técnica e precisão necessárias, os diferentes toques de sinos existentes nas cidades abordadas; b) promover oficinas para recuperação dos toques

nas cidades onde estes se perderam, considerando a memória local; c) promover oficinas para troca e difusão do repertório dos toques; d) incentivar a pesquisa acerca dessa forma de expressão bem como de sua história ao longo do tempo; e) difundir por outros mecanismos como publicações, documentação sonora e audiovisual, os resultados das pesquisas realizadas; f) realizar obras de manutenção e conservação das torres e dos sinos, de modo a viabilizar a continuidade dos seus toques e a melhoria das suas condições de expressão e reprodução; g) valorizar o ofício de sineiro por meio da regulamentação de sua atividade nas igrejas, como uma forma de reconhecimento de sua contribuição para a preservação da cultura brasileira; h) identificar e documentar as irmandades, os rituais litúrgicos e as celebrações religiosas associados aos toques dos sinos, como forma de promover sua continuidade.

Dessa forma, como produtos de pesquisa, são aqui apresentados dados que se relacionam às definições das ações “b” e “c”, elencadas pelo parecer técnico, a saber: b) promover oficinas para recuperação dos toques nas cidades onde estes se perderam, considerando a memória local; c) promover oficinas para troca e difusão do repertório dos toques. Destaca-se que, embora denominados como “encontros”, esses eventos também desenvolveram atividades de oficinas em suas programações.

ENCONTROS E SEMINÁRIOS

Os encontros de sineiros de Minas Gerais são eventos coordenados pela Superintendência Estadual do IPHAN em Minas Gerais, contando com apoios locais, que visam discutir questões de salvaguarda referentes aos toques dos sinos e ao ofício de sineiro. Até então foram realizados três encontros, tendo o primeiro acontecido em São João del-Rei, no ano de 2014, o segundo em Ouro Preto em 2015, e o terceiro em Congonhas em 2018.

No encontro de 2014, debateram-se a conservação dos sinos e das torres, os problemas encontrados na transmissão dos saberes dos toques às novas gerações e as dificuldades de organização dos sineiros enquanto grupo. Além disso, o delineamento de ações prioritárias a serem tomadas em 2015 e 2016 para a salvaguarda do bem cultural em questão também foi pauta do evento. Como resultado do encontro, foi elaborado o Plano de Salvaguarda do Toque dos Sinos e do Ofício de Sineiro em Minas Gerais⁹ (Gazeta de São João del-Rei; G1, 2014).

Já os encontros de 2015 e 2018 tiveram como objetivo avaliar as demandas apresentadas nos eventos anteriores, discutir a importância da criação de parcerias associativas para a proteção

do patrimônio e dar continuidade ao projeto e às proposições de salvaguarda. Em Congonhas houve ainda o lançamento do “Dossiê Toque dos Sinos e o Ofício de Sineiros em Minas Gerais” e do manual “Entendendo os Sinos”, o qual é a concretização de deliberação dos sineiros, realizadas no evento de Ouro Preto, acerca de uma publicação que servisse de apoio para a prática adequada de seu ofício, no sentido da transmissão de saberes e conservação dos sinos.

Esses eventos entram em acordo com o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), o qual, regulamentado pelo IPHAN, elenca objetivos, diretrizes e linhas de atuação para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. Dentre as diretrizes propostas pelo PNPI, destaca-se a quarta, que diz:

IV - Promover a salvaguarda dos bens culturais por meio do apoio às condições materiais que propiciam sua existência, aos processos de transmissão de saberes e práticas constituintes da sua dinâmica e do fortalecimento dos seus detentores enquanto coletividades (IPHAN, 2018, p. 15).

Em outra frente de atuação, o seminário intitulado *A linguagem dos sinos em debate*, conduzido pelos pesquisadores Yuri Vieira e Thiago Morandi e realizado no Centro Cultural da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), ocorreu no dia 5 de setembro de 2018, consistindo em um encontro

⁹ Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Plano_salvaguarda_toque_sinos_e_oficio_sineiro.pdf. Acesso em: 29 set. 2020

entre comunidade local, acadêmica e sineira. No evento foi exibido o documentário *A voz dos sinos*, de Thiago Morandi, além da exposição do trabalho intitulado *Influência africana na linguagem dos sinos de São João del-Rei*, realizado por Yuri Vieira e Prof. Marcos Filho. Por fim, houve uma roda de conversa com os presentes, conduzida pelos pesquisadores e pelos sineiros, os quais relataram suas experiências em campo.

Portanto, a importância desses eventos reside na manutenção da expressão cultural, pois eles estimulam a troca de conhecimentos e saberes. Além disso, no caso dos encontros, buscam consolidar e traçar medidas que visam colaborar para a conservação dos sinos, além de estimular ações integradas com diversos atores sociais para a salvaguarda do bem cultural. Ademais, as buscas nesses encontros para o fortalecimento da comunidade sineira e sua possível articulação como grupos organizados são medidas que promovem a manutenção da cultura sineira, através de seu fortalecimento identitário e valorização das atividades afins.

CONTRIBUIÇÕES PARA A CIÊNCIA POR MEIO DA PESQUISA

A cultura sineira e os toques dos sinos são temas recorrentes dentro da comunidade acadêmica, tornando-se

objeto de pesquisas e publicações em distintas áreas de conhecimento, visto a complexa relação dos elementos que constituem essa forma de expressão. São estudos descritivos, investigativos e propositivos, que abarcam desde análises técnicas dos sinos até aspectos sociais e culturais da prática, passando por aspectos jurídicos da proteção patrimonial e pelas influências dessa cultura no processo de criação artística.

Dentre as ações arroladas no Parecer de Registro do Toque dos Sinos de Minas Gerais, duas delas discorrem sobre a necessidade da exploração desse bem cultural como objeto de estudo, sendo: “incentivar a pesquisa acerca dessa forma de expressão bem como de sua história ao longo do tempo” e “difundir por outros mecanismos como publicações, documentação sonora e audiovisual, os resultados das pesquisas realizadas”. Entende-se que ambas as ações, e principalmente a relação entre elas, visam, por meio da atividade científica, salvaguardar os bens culturais através da ampliação das possibilidades de acautelamento e de novas abordagens capazes de promovê-los e valorizá-los.

Assim, a importância de pesquisas acadêmicas reside na produção de documentações acerca da cultura sineira, abordando tanto a sua dimensão material quanto a imaterial. Dessa forma, torna-se possível a manutenção de saberes tradicionais e a produção de novos contornos capazes de inserir os bens

culturais em processos educativos ou nas demais necessidades culturais contemporâneas, objetivando sua preservação e valorização.

Nesse sentido, apresentam-se aqui alguns trabalhos e publicações acadêmicos que abordam a temática da cultura sineira a partir do recorte como objeto de estudo prioritário, e que não meramente a cite de modo superficial como um elemento compositivo de uma paisagem ou de uma época.

Em *O toque dos sinos em MG: materialidade e práticas sociais*¹⁰, Ana Lúcia de Abreu Gomes (2017) realiza um apanhado histórico sobre a cultura sineira, desde seu surgimento até os tempos coloniais brasileiros. A autora discorre sobre a fabricação dos sinos, incluindo desenhos esquemáticos do processo. Utilizando como pano de fundo a história do assassinato “cometido” pelo sino Jerônimo, em São João del-Rei, na década de 1930, Gomes trata do batismo dos sinos, ato que é assegurado por códigos canônicos e até hoje é utilizado nas cidades onde a prática sineira prevalece. Posteriormente, a autora aborda a transmissão dos saberes relativos à prática de tocar sinos e finaliza ao analisar as ações realizadas no âmbito da salvaguarda desse bem cultural, a partir de seu registro pelo IPHAN em 2009.

A dissertação de mestrado *Entre fes-*

*tejos e ofícios: um olhar acerca das manifestações culturais do Toque dos Sinos de São João del-Rei/Minas Gerais*¹¹, de Joyce Pereira (2017), aborda a temática sineira em Minas Gerais, especificamente em São João del-Rei, onde a pesquisadora concentrou sua pesquisa, realizando visitas, registros fotográficos e entrevistas com os sineiros. A pesquisa visou descrever e compreender o ofício de sineiro em relação às festividades, além de entender a dinâmica de experiências constituídas pelo toque cotidiano dos sinos são-joanenses. Como resultado concluiu-se que as manifestações culturais que emergem do toque dos sinos culminam em três aspectos: o festivo-religioso, a função comunicativa e o ofício do sineiro.

O trabalho *Influência africana na linguagem dos sinos de São João del-Rei*, de Yuri Honorato Cardoso e Marcos Edson Filho Vieira (2018), consistiu em mapear as influências musicais afrodescendentes na musicalidade dos toques dos sinos a partir de um elemento musical em comum encontrado em ambas as manifestações. Baseados em gravações e transcrições, os autores identificaram um paradigma musical denominado “tresilho”, que relaciona a contribuição musical negra com os toques dos sinos para além das fontes históricas. Essa pesquisa foi apresentada e premiada

¹⁰ Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/download/17742/16254>. Acesso em: 15 maio 2020.

¹¹ Disponível em: <http://www.eeffto.ufmg.br/eeffto/DATA/UserFiles/files/Entre%20festejos%20e%20of%C3%ADcios.pdf>. Acesso em: 15 maio 2020.

na 70ª Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), realizada na Universidade Federal de Alagoas (UFAL), em 2018.

O texto *Registros ubíquos: o uso de imagens feitas com celular como instrumento de pesquisa*¹², de Thiago de Andrade Morandi (2019), apresenta um debate sobre a forma com que a ubiquidade¹³ e os instrumentos ubíquos podem ser potenciais contribuintes para a preservação e difusão do patrimônio cultural imaterial. O trabalho tem como estudo de caso atividades realizadas por sineiros da cidade São João del-Rei em redes sociais, os quais, ao registrarem suas atividades cotidianas nas torres, contribuem para a manutenção e transmissão desse bem cultural.

O trabalho *Os sinos na era da ubiquidade: a relação entre as tecnologias e o patrimônio histórico*¹⁴, de João Teixeira Araújo, Fábio dos Passos Carvalho e Flávio Luís Schiavoni (2019), será capítulo de livro publicado pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), como resultado dos artigos apresentados na I Conferência Internacional de Pesquisa em Sonoridades (CIPS) de 2019. O texto aborda o caráter festivo,

religioso e comunicacional dos toques dos sinos, mas principalmente os diferentes contornos assumidos pelo som do sino na atualidade. Em comum com o relato anterior, são apontados os usos das tecnologias ubíquas capazes de potencializar a difusão, a sustentabilidade cultural e a transmissão de conhecimentos acerca dos sinos, tendo como principais propulsores os próprios sineiros.

O texto *Desafios e possibilidades na preservação do Patrimônio Cultural Brasileiro*¹⁵, de Urbano Júnior Goscioła e Vicente Lemos (2018), apresenta uma entrevista com a historiadora Kátia Bogéa, à época presidente do IPHAN. Nele são apresentadas reflexões sobre projetos, desafios e possibilidades na salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro, inclusive a explicação das ferramentas de proteção, além de salientar a importância da participação da sociedade nesses processos. Em específico, a entrevistada trata sobre o registro dos Toques dos Sinos e do Ofício de Sineiro e a importância da inclusão desses bens culturais nos Livros de Saberes e Formas de Expressão.

A tese de doutorado *A linguagem dos sinos em Diamantina (MG): rotas turísticas na paisagem sonora*¹⁶, defendida por Renata Rayel (2016), analisa a paisagem sonora de Diamantina por meio

¹² Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/emsociedade/article/download/21854/16041>. Acesso em: 7 abr. 2020.

¹³ Faculdade de estar ao mesmo tempo em todos os lugares; onipresença (Dicionário Aulete Digital).

¹⁴ Disponível em: https://b662aea7-ab7a-44cd-995a-ef2e-c071a762.filesusr.com/ugd/3ca975_c593cb51665a4595a8193976905a9b55.pdf. Acesso em: 11 jun. 2020.

¹⁵ Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6535072>. Acesso em: 12 jun. 2020.

¹⁶ Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/147053>. Acesso em: 7 abr. 2020.

de uma abordagem fenomenológica, em diálogo com a consciência sensorial para a leitura ambiental. A metodologia de pesquisa baseia-se em entrevistas estruturadas e no mapeamento dos níveis de decibéis alcançados pelos toques dos sinos no território diamantinense. Como produto, obteve-se uma construção qualitativa do desempenho do ofício de sineiro, destacando a sua importância como ente mantenedor desse bem cultural. E, ainda, uma cartografia sonora que quantifica e classifica o ambiente sonoro da cidade, além de um perfil da influência dos elementos urbanos e naturais sobre a propagação sonora dos sinos. Ademais, a autora sugere ações educativas no intuito de difundir a prática sineira e criar rotas turísticas sineiras, que busquem através do uso dos sentidos produzir valores educativos e turísticos sobre o patrimônio em questão. A pesquisadora menciona ainda algumas práticas coletivas que, segundo ela, “certificam o movimento de resistência e resiliência da cultura sineira mineira”, inclusive alguns aqui já citados, dos quais englobam as ações relacionadas ao processo de registro dos toques dos sinos e o ofício de sineiro em Minas Gerais.

Os trabalhos produzidos em uma perspectiva histórica, funcional ou de análise da expressão cultural dos sinos aparentam dominar grande parcela da produção acadêmica acerca do tema. No entanto, vale ressaltar a importância

de outras formas de abordagem.

O *Dossiê dos Toques dos Sinos em Minas Gerais*, produzido para o registro como patrimônio em 2009 e publicado pelo IPHAN em 2016, discorre sobre a ocorrência de eventos em Diamantina e Ouro Preto, nos quais foram realizados concertos musicais dos sinos como forma de preservar a atividade sineira. Dessa forma, são criadas novas abordagens para a prática, já que os sinos são introduzidos em um novo contexto, ausente de sua função comunicacional e/ou religiosa. Acerca disso, o documento ainda pontua:

É interessante ressaltar que parte da comunidade considera que a tradição dos sinos pode, hoje, se descolar das tradições religiosas e seguir apenas como tradição musical, embora religião e música sempre tenham andado fundidas uma na outra... Ora, mas processo semelhante não ocorreu com toda a música sacra? Isso indica, certamente, que há uma tendência de valorizar mais os aspectos musicais da tradição que os aspectos religiosos (IPHAN, 2016, p. 110).

Portanto, esse dossiê reconhece a possibilidade de abordagem desses instrumentos dentro de novos contextos que valorizem seus aspectos musicais. Entretanto, entende-se a complexidade artística da cultura sineira, composta por diversos elementos que se traduzem em uma prática. Assim, essa cultura pode ser fonte emanante de inspiração artística e se tornar parte integrante de outros processos criativos, em cam-

pos artísticos além do musical, ou relacionando-o a outras formas de se fazer arte. Como exemplo, o próprio dossiê cita, além de obras musicais, produções literárias como produtos dessa influência artística.

Dessa forma, destacam-se aqui dois trabalhos acadêmicos, no âmbito das artes, que se utilizaram dos elementos tradicionais culturais dos sinos como fonte de inspiração, ampliando, assim, a temática para outros campos e áreas de conhecimento.

O artigo “Módulos cerâmicos: o sino como doador de forma e identidade cultural”¹⁷, de Bárbara Machado Ande-ráos e Zandra Coelho Miranda (2014), discorre sobre o processo criativo de uma coleção de objetos modulares em cerâmica, dos quais as artistas fizeram uso do elemento *sino* como doador de forma e identidade cultural. As autoras buscaram, por meio de pesquisas bibliográficas e de outras referências artísticas, fundir o pensamento de design e produção cerâmica tradicional, em busca de novas experiências formais, optando pela exploração específica desse valor ao invés da funcionalidade.

Já a instalação artística *Per(sino) ficação*¹⁸, de Fábio dos Passos Carvalho, Flávio Luís Schiavoni e João Teixeira Araújo (2019), tem suas origens

conectadas a duas tradições populares: os rituais de batismo dos sinos e a lenda surgida em torno do sino Jerônimo, que “assassinou” um sineiro na década de 1930, em São João del-Rei. Além do mais, a identificação de parte da população com a prática e a relação histórica dessa prática com a cidade, que lhe conferem a alcunha de “cidade onde os sinos falam”, também endossaram a abordagem do tema.

Nessas tradições, os sinos são transformados em algo a mais do que instrumentos sonoros inanimados. São concedidos a eles certos atributos e aspectos humanos, ou seja, eles são personificados. Dessa forma, os autores utilizaram-se desse expressivo costume local como fonte de inspiração para o processo criativo de uma instalação artística denominada *Per(sino) ficação*. Tomando partido da interdisciplinaridade, trata-se de um trabalho que envolve o uso de sistemas computacionais permitindo que os usuários soem como os sinos, realizando o sentido inverso da personificação do sino, produzindo a “sinificação” humana.

A instalação consiste em um ambiente onde os usuários têm seus atributos físicos (altura e largura) coletados, através do recurso da visão computacional. Após isso, esses dados são processados por softwares que, através de síntese sonora, compõem um campanário formado por três sinos, os quais terão os ritmos e frequências de seus toques

¹⁷ Disponível em: https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/artes/IC_O_SINO.pdf. Acesso em 10 jun. 2020

¹⁸ Disponível em: <http://compmus.ime.usp.br/sbcm/2019/as-sets/proceedings.pdf>. Acesso em 13 jun. 2020

influenciados pela presença do público. A instalação foi exposta no 17º Simpósio Brasileiro de Computação Musical (SBCM) de 2019, em São João del-Rei.

PROJETOS CULTURAIS E ESPAÇO MUSEOLÓGICO

O projeto “Sons dos Sinos”¹⁹ tem por intuito promover e divulgar o patrimônio imaterial brasileiro, com foco na cultura sineira, através da utilização de várias plataformas. Trata-se de um *site* que divulga quarenta toques de sinos e depoimentos de pessoas ligadas à cultura dos sinos, coletados nas nove cidades que possuem a atividade registrada como patrimônio imaterial. De acordo com a descrição encontrada no próprio *site*,

O Som dos Sinos – 9 cidades, 40 toques e outras histórias, é um projeto multiplataforma e pioneiro na utilização de novas mídias para a divulgação do patrimônio imaterial. Tendo como foco o Toque dos Sinos e o Ofício de Sineiro, o projeto trabalha com a combinação entre memória e novas tecnologias, cartografia sonora, engajamento da sociedade civil e valorização dos indivíduos detentores dos saberes registrados como patrimônio. Através de plataforma multimídia com navegação interativa, documentário de longa metragem, intervenção pública e aplicativo para dispositivos móveis, o Som dos Sinos estabelece canais de acesso ao imaginário ao mesmo tempo em que revela identidades culturais desta região do estado de Minas Gerais.

Além disso, foram realizadas exposições do longa metragem em sessões itinerantes que percorreram as nove cidades mineiras onde foram registrados os toques dos sinos.

O Acervo sonoro digital dos toques de sinos de São João del-Rei²⁰, ainda em desenvolvimento, consiste na produção de um *site* capaz de concatenar informações sobre os sinos e gravações sonoras de seus toques, para servir de acervo digital sonoro dos toques de sinos de São João del-Rei. Mesclando cartografia e acervo sonoros, o projeto vislumbra ser mais uma forma de salvaguarda desse bem cultural, visto que se faz necessária a produção de registros dos toques dos sinos (IPHAN, 2016).

O projeto “Sinoâncias”²¹ compõe uma iniciativa originalmente intitulada “Onde os Sinos Falam” e baseava-se em um webdocumentário. Atualmente é um *site* que congrega vídeos com a execução dos toques de sinos e depoimentos de sineiros são-joanenses. De acordo com a descrição do *site*,

O projeto “Onde os Sinos Falam” foi selecionado pelo Rumos Cinema e Vídeo 2012-2014, do Itaú Cultural, na modalidade Documentário para a Web. Após evoluir e ganhar forma, mudou de nome e expandiu seus objetivos, tornando-se um documentário sonoro e visual, acompanhado de vários *drops*, fotos e textos,

¹⁹ Disponível em: http://somedossinos.com.br/sinos_app/. Acesso em: 20 maio 2020.

²⁰ Disponível em: <https://alice.dcomp.ufsj.edu.br/webart/sino-sApp/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

²¹ Disponível em: <http://sinoancias.com.br/http://sinoancias.com.br/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

que trazem um pouco do universo da Linguagem dos Sinos. A ideia é que o site seja sempre reabastecido com novas informações e que o web-documentário nunca chegue realmente a um fim determinado. Uma obra que sempre cresce, sempre ganha mais informações.

Os projetos cinematográficos que abordam a cultura sineira, em sua totalidade ou dentre particularidades, são prolíferos e compõem a gama de conteúdos próprios da temática, sendo vídeos que tratam dos sinos em seus diversos aspectos e em seu complexo contexto cultural. A seguir são levantados alguns filmes que tratam da cultura sineira:

- *Linguagem dos sinos*; JPTV, 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=fnISLVoVI-o>
- *O toque dos sinos em Minas Gerais*. Entoados; Santa Rosa Bureau Cultural, 2006, <https://www.youtube.com/watch?v=vTYVw-J2rhIk&t=1905s>
- *Ofício de sineiro e toque de sinos em Minas Gerais*. Juliana Araújo, Pablo Lobato, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=T-JmsGUBgVK8>.
- *Sentinela sonora*. Morandi Ceneografia, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=9xPTkbXPAfo>
- *Voz dos sinos*. Morandi Ceneografia, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=-JWkARHxYY_k&t=84s
- *Ó Sino de Minha Aldeia*. JPTV, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=Eba3Zd09VCE>

- *O som dos sinos*. Marcia Mansur e Marina Thomé, 2018, <http://estudiocrua.com.br/som-dos-sinos/>
- *Toques dos sinos - Os sinos de Tiradentes, inventários e toques*. Araken Spínola, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=-6GwIi83zOuA>
- *Documentário Batismo dos Sinos - Diamantina*, Rede Minas, 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=0OmW46n5vz-M&t=572s> <https://www.youtube.com/watch?v=KQeXcxjWpxs&t=543s>
- *Sineiros de São João del-Rei*, <https://www.youtube.com/watch?v=ThwzmJfsT0Q>

O espaço museológico destinado ao Museu dos Sinos é propriedade da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmelo, elaborado a partir da curadoria de Dr. André G. D. Dangelo. O seu rico acervo está depositado no andar superior de uma das capelas laterais (Capela do Santíssimo Sacramento) da Igreja Nossa Senhora do Carmo, bem tombado pelo IPHAN por meio do processo nº 172-T-38, Livro de Belas Artes, v. 1, fl. 34, nº de inscrição 193 e Livro Histórico, v. 1, fl. 16, nº de inscrição 90, de 26/07/1938.

O Museu é composto por painéis explicativos e peças diversas, confecciona-

das a partir do século XVIII em diversas fundições do Brasil. Seu acervo foi reconhecido como Patrimônio Cultural Municipal a ser preservado, em 2019, compondo assim um leque de formas de preservação do mesmo objeto.

RELATO DE UM SINEIRO

Na análise dos desdobramentos causados pelo processo de registro na cultura sineira, torna-se imprescindível que, além das considerações sobre ações e pesquisas realizadas, levem-se em consideração os atores que viabilizam no dia a dia a manutenção das tradições que compõem essa manifestação cultural.

No dia 23 de junho de 2020, foi realizada uma entrevista com o sineiro Rodrigo Leandro da Silva, que atualmente desempenha as funções de sacristão na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em São João del-Rei. Mesmo ocupando o atual cargo, ele ainda atua como sineiro na referida igreja, além de ser figura proeminente na manutenção e difusão da cultura e da prática sineira, tendo em vista a sua constante disponibilidade para abordagem do tema e a transmissão dos saberes do ofício para as novas gerações de sineiros.

Na ativa há cerca de 33 anos, Rodrigo discorreu sobre diversas histórias e saberes acerca do dia a dia do ofício de sineiro. Abordou desde a importância de manutenção das tradições na execução da prática até momentos inusitados

vivenciados em sua carreira, mas sob a perspectiva dos dias atuais, tratando do panorama contemporâneo da prática.

Restringindo-se à temática do presente artigo, foi perguntado ao sineiro sobre a forma como o processo de registro do Toque dos Sinos e do Ofício de Sineiro nos livros das formas de expressões e dos saberes, em 2009, repercutiu sobre a cultura sineira em si; ou seja, quais os efeitos ou mudanças foram produzidos sobre o universo sineiro em função do processo de registro e se o registro divulgou de alguma forma o seu ofício. Rodrigo descreveu o fato da seguinte maneira:

Hoje tem sim, inclusive pesquisas, procuram muito pra pesquisas, trabalho de faculdade, recebo muita gente. Sempre tá indo pessoal de faculdade, aluno, fazer pesquisa, entrevista. [...] O pessoal começou a interessar mais, porque quando eu era mais novo, o pessoal, vizinho, reclamava muito, então você tinha que diminuir ou parar e hoje, com isso, o pessoal começou a entender o que é isso, começou a interessar por isso. E hoje tem gente, tem vizinhos do meu lado lá, da igreja do Rosário, que com essa parada aí (isolamento social devido à pandemia de coronavírus) está sentindo falta dos sinos: “Eu xingava tanto vocês por aí por causa dessas barulhada que vocês faziam, estou sentindo falta disso”, está sentindo falta porque passou a entender. [...] E a questão dos meninos também, eles estão mais interessados também, né, em poder aprender. Sempre teve os meninos que vinham, né, mas como te falei, tem o dobrador, tem o cara que só réplica, mas não, os meninos estão interessados mais em repiques, entendeu, perguntam muito “ah, como é que era

isso, como é que era aquilo?». (...) Outra coisa é a questão dos padres, né, que interessa muito também, porque tinha padres que não gostavam do sino. [...] Hoje não, então se o padre quiser acabar (com os toques), não tem como.

De acordo com a fala do sineiro, percebem-se os novos contornos assumidos pelos toques dos sinos a partir do registro como patrimônio. Tratam-se de efeitos positivos, visto que o instrumento de preservação validou a importância do bem cultural diante da comunidade local e dos eclesiásticos, além de despertar maior interesse dos aprendizes sobre a história e a prática dos toques dos sinos.

O sineiro também enfatizou que, após o registro, ele passou a ser buscado por estudiosos de diversas áreas. Com frequência, recebe estudantes e pesquisadores que desenvolvem investigações e buscam junto a ele a transmissão do conhecimento.

O ARTÍFICE JOSÉ TRINDADE DA COSTA

Assim como o sineiro Rodrigo, José Trindade é uma dessas pessoas cuja atuação faz com que a manutenção e consequente salvaguarda do bem cultural sejam concretizadas. O artífice concedeu uma entrevista no dia 14 de julho de 2020, na qual relatou suas experiências em sua longa carreira e relação com os sinos e o patrimônio histórico.

Natural de Tiradentes e funcionário do IPHAN desde 1983, José Trin-

dade teve seus primeiros trabalhos com os sinos no ano de 1985, a partir da necessidade de manutenção de um dos sinos da Matriz de Santo Antônio em Tiradentes, Minas Gerais. A partir de então, atuou nesse campo até a sua aposentadoria, em 2019, tendo trabalhado com o conjunto de sinos da cidade de São João del-Rei principalmente, mas também em outras cidades, como Barbacena e Prados, em Minas Gerais, e Anchieta, no Espírito Santo. Questionado sobre o processo de registro, José Trindade descreveu o processo da seguinte forma:

Eu achei muito importante, importantíssimo o registro do Toque dos Sinos, porque uma coisa assim, na medida que você fez aquele registro, você vai ter uma coisa registrada, garantida, preservada né, foi muito importante. E os sinos de São João del-Rei estavam praticamente parados, porque tinha sino parado, sino imobilizado sem poder tocar, então na medida que faz o registro do Toque dos Sinos você já incentiva né, que aquilo ali tenha procedência, encaminhamento pra frente né. Então, como São João del-Rei é a cidade dos sinos, isso foi muito importante [...] não vejo nada de negativo (no registro) porque é a cultura preservada. Então, através do registro você consegue até uma verba, um patrocínio do povo, porque tem uma coisa que é documentada [...] e até quando vai se fazer uma pesquisa você já tem aquilo como documento. [...] e até para preservação dos sinos, igual estamos falando aqui agora, você vai mexer no sino lá, eu se for mexer no sino com todo meu profissionalismo, eu falo: “óh” o IPHAN tem que dar autorização primeiro.

O artífice destaca a importância do Instituto como protetor desses bens culturais e o alça como um indispensável ator na difusão e na projeção das políticas e ações de salvaguarda para o futuro da cultura sineira. Apesar disso, e em concordância com o seu ofício, José Trindade se posiciona criticamente em relação a determinadas medidas do passado, tomadas em processos de manutenção e conservação dos sinos, mostrando-se contrário a iniciativas que previam a refundição e soldagem de sinos trincados, mas favorável a iniciativas museológicas. Sobre o processo, afirma o artífice:

[...] o sino quebrou? “Quebrou”, então é peça de museu, não se mexe no sino para poder soldar o sino [...] nenhum dá certo. Aí o quê que acontece, pegam o sino, soldam o sino [...] o sino tem que rodar 360° lá na janela da torre. Aí vai soldar, o sino vai ficar um sino bobo que não pode rodar 360°, ele só tem que fazer balanço e repique. E a liturgia da igreja nossa daqui é tocar o sino mesmo [...] sino tem que rodar 360° graus, pra quê que ele foi ter um eixo redondo nele, pra rodar né?! Aí se vai rodar o sino, quebra o sino, aí um sino soldado, quebrado que vai pro museu, né?! [...]

Portanto, de acordo com José Trindade, a iniciativa do registro dos Toques dos Sinos e do Ofício de Sineiro é de grande valia para a cultura sineira como um todo. E que as ações de salvaguarda devem ser tomadas em concordância e anuência do IPHAN, sendo esse o órgão deliberativo das ações.

POR UMA APROXIMAÇÃO DA GESTÃO ENTRE MATERIAL E IMATERIAL

A política de preservação do patrimônio cultural brasileiro pode ser caracterizada por uma dicotomia em sua consolidação e práticas, a qual está baseada entre as esferas materiais e imateriais do patrimônio. Essa divisão aparentemente advém menos de um ideário que visa separar em disciplinas as duas esferas de atuação (material e imaterial) do que do próprio histórico de fundação do IPHAN e da consolidação de suas políticas de proteção patrimonial.

As origens do IPHAN estão localizadas na ação dos modernistas na década de 1920 que, em busca da identificação de uma arte inteiramente nacional, encontraram nos monumentos do período colonial os exemplares da autêntica expressão artística brasileira. Assim, essa busca pela identidade cultural nacional no âmbito artístico foi vista como solo fecundo pelo ideário político da época, caracterizado por fortes conotações nacionalistas que culminariam na instalação do Estado Novo em 1930, por Getúlio Vargas. Assim, é fundado em 1937 o SPHAN, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Entretanto, a atuação do SPHAN como órgão regulador e deliberativo de proteção ao patrimônio histórico

se deu de forma assimétrica. De acordo com Marchette (2016), as ações do órgão se deram exclusivamente no âmbito da arquitetura religiosa, militar e oficial, contrariando o projeto vislumbrado por Mário de Andrade, o qual é um cofundador do SPHAN, e que buscava a definição do patrimônio como um complexo formado de elementos tangíveis e intangíveis. A visão do poeta modernista viabilizava a valorização de heterogeneidades culturais advindas da rica e diversa composição da sociedade brasileira e ia de encontro à ideologia do Estado Novo de “apagamento das diferenças em prol de um Estado despolitizado” (MARCHETTE, 2016, p. 32). Assim, a derrota ideológica de Mário de Andrade dentro do SPHAN foi dada pela consolidação de uma visão única de patrimônio, com um viés elitizado e excludente, a qual pautaria, prioritariamente, as ações do Instituto até o fim do século XX, passando nesse período somente por poucas atualizações que não chegariam a abarcar a totalidade do patrimônio.

Entretanto, na complementação da análise da história da política patrimonial brasileira, ainda nas palavras de Marchette, consideramos que

todo ato humano é político, e não podemos ignorar o fato de que, no começo, a política pública de patrimônio no Brasil protegeu menos as manifestações populares. Em primeiro lugar, porque talvez se acreditasse que fossem dota-

das de longa permanência no tempo e, assim pudessem aguardar o melhor momento para que as ações governamentais voltassem a sua atenção para elas; em segundo lugar, porque o patrimônio imaterial exige outro tipo de instrumento jurídico para a sua preservação que não o tombamento, uma vez que não são propriedades palpáveis, ou físicas, pertencentes a um indivíduo, uma família ou empresa, mas algo que abrange uma coletividade (MARCHETTE, 2016, p. 36-37).

De fato, o registro, como instrumento de salvaguarda da dimensão imaterial do patrimônio, somente seria finalmente concebido no Brasil em 2000. E, desse modo, pode-se ressaltar que sua criação como instrumento jurídico de preservação advém também da dicotomia jurídica dos termos “material” e “imaterial”, como afirma Telles (2010):

Essa dupla faceta, além de se verificar no plano didático-teórico (aquele usado para fins didáticos, sem contradizer a teoria), reflete-se, ainda, em duas outras searas. A primeira se evidencia no próprio campo do Direito, através das normas que criam instrumentos jurídicos que visam à proteção do patrimônio cultural. Há uma clara divisão de instrumentos de proteção ao patrimônio cultural, em âmbito federal. É o que ocorre, por exemplo, com o tombamento [...] e com o registro [...]. No ordenamento jurídico brasileiro, portanto, é comum e recorrente a criação de instrumentos jurídicos de acordo com a dimensão a que se quer proteger, não se convergindo os instrumentos, na ocasião de sua aplicação, nem os utilizando articulada e complementarmente às dimensões do patrimônio cultural. [...] A

segunda seara, em muito decorrente da primeira, é vislumbrada no campo prático de atuação das políticas públicas de preservação, mormente através do manejo desses mecanismos de proteção, bem como através da solidificação de setores específicos, dentro da estrutura do Estado, para lidar com a política de preservação do patrimônio cultural imaterial brasileiro (TELLES, 2010, p. 6).

Portanto, pode-se concluir que a dicotomia entre as duas dimensões do patrimônio cultural – a material e a imaterial – tem suas origens históricas e jurídicas atuantes sobre um objeto que, na realidade, agrega ambas, pois todo bem material tem sua dimensão cultural imaterial em suas condições sociais, históricas e materiais que o conceberam e que são as razões para sua manutenção e valorização. E todo bem imaterial necessita de aporte material para se manifestar. Dessa forma, caracteriza-se a construção dialética e retroalimentativa do patrimônio cultural.

A carta de Fortaleza, elaborada em 1997, na ocasião do aniversário de 60 anos do Instituto, teve como objetivo:

[...] recolher subsídios, que permitissem a elaboração de diretrizes e a criação de instrumentos legais e administrativos visando a identificar, proteger, promover e fomentar os processos e bens portadores de referência a identidade, a ação e a memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, descrito no artigo 216 da Constituição Brasileira de 1988 (1997, Carta de Fortaleza).

Foi nesse momento que a criação

do instrumento do registro começa a ser aventada pela Instituição, sendo efetivado com a assinatura do Decreto nº 3.551/2000, que define o registro de Bens Culturais de Natureza Material como instrumento legal e cria os livros com as categorias dos bens culturais imateriais passíveis de registro – Saberes, Formas de Expressão, Lugares e Celebrações.

Em 2004 é criado o Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI) no organograma do Instituto, a fim de fortalecer o instrumento e seus procedimentos, que envolvem constante pesquisa e contínuo desenvolvimento de ações. A criação do DPI também possibilitou mais autonomia do próprio instrumento e decorrendo em uma série de ações sucessivas para garantir sua melhor aplicabilidade.

Deve-se ressaltar que enquanto o instrumento tombamento é normalmente comandado pelo ato discricionário de arquitetos e historiadores, o instrumento registro amplia a gama de especialidades, incluindo antropólogos, sociólogos, historiadores, entre outros profissionais, para a efetivação do trabalho técnico. Essa divisão de campos, material e imaterial, embora necessária para impulsionar a prática dos bens imateriais, passou a separar, em alguns casos, o material do imaterial.

Na perspectiva do Escritório Técnico de São João del-Rei, percebe-se que, embora os aspectos da materialidade

dade e imaterialidade do bem cultural sejam indivisíveis, a prática do Instituto culmina em duas instâncias que raramente dialogam entre si. Preocupa-nos a dissociação organizacional na gestão das duas modalidades de preservação: tombamento e registro. Entretanto, é de conhecimento geral que a divisão foi fundamental, pois a natureza do acautelamento é distinta, inclusive porque, historicamente, o imaterial sempre foi preterido pelos arquitetos que exerciam sua prática no âmbito dos bens materiais.

Acredita-se que, em algum momento, as duas instâncias deverão passar a dialogar com maior frequência e permitir o desenvolvimento contínuo e integrado entre os aspectos da materialidade e da imaterialidade do bem. Considera-se que as ações citadas anteriormente, tanto em âmbito acadêmico quanto em âmbito museológico, são resultados que possuem inspiração, fomentação e/ou implementação viabilizadas por deliberações do Instituto, em uma busca de conciliação entre as dimensões materiais e imateriais. Entretanto, o limiar entre esses dois aspectos da preservação do Toque dos Sinos ainda nos preocupa. Hoje contamos com a experiência do artífice aposentado do IPHAN Sr. José Trindade da Costa, chamado sempre para os trabalhos de manutenção, produção e concerto dos sinos. Ele já demonstrou sua inquietação quanto a passar seu

conhecimento para futuros artífices.

Percebe-se, ao longo desta investigação e reflexão, que embora a salvaguarda do patrimônio imaterial tangencie o patrimônio material o tempo todo, a prática de gestão individualizada para cada categoria poderá e deverá ser melhorada com a possibilidade de ferramentas que viabilizem a integração. Evidencia-se aqui que existe um longo percurso do registro a seguir, elaborar, construir e transformar, muito similar aos processos de aprendizagem e desenvolvimento humano.

CONCLUSÕES

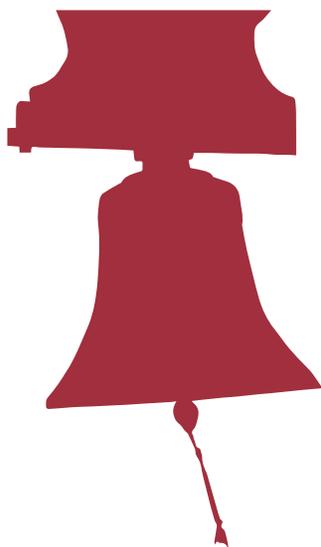
O panorama que vemos após este breve levantamento de ações nos dá esperança e ânimo para seguir com o árduo trabalho de preservação do nosso patrimônio cultural nacional. Nota-se que a contribuição ao desenvolvimento do conhecimento é imensa e infindável e que as práticas atingem os praticantes de forma positiva, possibilitando o desenvolvimento não somente da prática em si, mas acima de tudo do ser humano.

Pode-se dizer, também, que a criação de inúmeras narrativas pelo trabalho realizado no âmbito do registro amplia e des-cortina a existência de uma história única, atrelada à prática do tombamento. Os dossiês descritivos que envolvem o registro dos bens culturais imateriais demonstram a importância dos diversos atores

na formação da cultura brasileira, se esquivando da história oficial e permitindo revelar outras histórias possíveis, como as dos povos de matriz africana, dos povos indígenas, enfim, a valoração do patrimônio passa a ter um caráter mais amplo, justo e inclusivo. Essa prática promovida por meio da política de salvaguarda voltada aos bens culturais imateriais deve contaminar, afetar, com urgência a prática relativa ao tombamento.

Nessa balança, o que pesa e nos preocupa é a necessidade de melhor integração entre a gestão do patrimônio imaterial com o material, acima de tudo no que diz respeito aos saberes e modos de fazer o sino. A manutenção e

os pequenos ajustes que antes eram absorvidos pelos próprios sineiros há algumas décadas foram realizados pelos artífices do próprio Instituto, que hoje, embora aposentados, seguem realizando um trabalho social imenso tanto em São João del-Rei quanto em Tiradentes. Essas funções não existem mais no quadro do IPHAN e realizar ações de salvaguarda nesse âmbito não é só necessário quanto urgente.



REFERÊNCIAS

ANDERÁOS, Bárbara Machado; MIRANDA, Zandra Coelho de. *Módulos cerâmicos: o sino como doador de forma e identidade cultural. Iniciação Científica (Graduando em Artes Aplicadas)* – Universidade Federal de São João Del-Rei, São João del-Rei, 2014. Disponível em: https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/artes/IC_O_SINO.pdf. Acesso em: 10 jun. 2020.

ARAÚJO, João Teixeira; CARVALHO, Fábio dos Passos; SCHIAVONI, Flávio Luiz. *Per(sino)figação*. In: 17º BRAZILIAN SYMPOSIUM ON COMPUTER MUSIC, 17., 2019, São João del-Rei. Anais... São João del-Rei: UFSJ, 2019. v. 1, p. 225-226. Disponível em: <http://compmus.ime.usp.br/sbcm/2019/assets/proceedings.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2020.

BÁRCENA, Fernando. Entre generaciones: la experiencia de la transmisión en el relato testimonial. *Profesorado: Revista de Curriculum y Formación del Profesorado*, v. 14, n. 3, p. 33-47, 2010. Brasília: IPHAN, 2018. Disponível em: http://www.ugr.es/local/recfpro/rev143A_RT2.pdf. Acesso em: 31 mai. 2020.

CARVALHO, Fábio dos Passos; ARAÚJO, João Teixeira; SCHIAVONI, Flávio Luiz. *Os sinos na era da ubiqüidade: a relação entre as tecnologias e o patrimônio histórico*. In: Anais do Poderes do Som: I Conferência Internacional de Pesquisa em Sonoridades, p. 153-155, Florianópolis, UFSC, 2019. Disponível em: https://b662ae-a7-ab7a-44cd-995a-ef2ec071a762.filesusr.com/ugd/3ca975_c593cb51665a4595a-8193976905a9b55.pdf. Acesso em: 11 jun. 2020.

CHIMAMANDA, Adichie Ngozi. TED – *The danger of s single story*, 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt. Acesso em: 11 jun. 2020.

CONSELHO INTERNACIONAL DE MONUMENTOS E SÍTIOS (ICOMOS). *Carta de Fortaleza*, IPHAN, 14 nov. 1997.

GOMES, Ana Lúcia de Abreu. O Toque dos Sinos em Minas Gerais: materialidade e práticas sociais. *Museologia & Interdisciplinaridade: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília*, Brasília, v. 11, n. 6, p. 84-94, dez. 2017. Disponível em: [file:///C:/Users/fpc-3/Downloads/17742-Texto%20do%20artigo-29741-1-10-20181021%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/fpc-3/Downloads/17742-Texto%20do%20artigo-29741-1-10-20181021%20(2).pdf). Acesso em: 15 maio 2020.

HALL, Stuart. *A identidade-cultural na Pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

INGOLD, Tim. *Da transmissão de representações à educação da atenção. (From the transmission of representations to the education of attention)*. Trad. por José Fonseca. 2009. In: WHITEHOUSE, H. (Ed.). *The debated mind: evolutionary psychology versus ethnography*. Oxford: Berg, 2001.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). Parecer nº 27/GR/DPI/IPHAN. Processo 01450.011821/2009-82 referente ao Registro d'O Toque dos Sinos em Minas Gerais, tendo como referência São João del-Rei e as

cidades de Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes. Brasília: IPHAN, 2009.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *O Toque dos Sinos e o Ofício de Sineiro em Minas Gerais – tendo como referência as cidades de São João del-Rei, Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes, Dossiê Descritivo*. Coord. de Yêda Barbosa. Brasília, DF: IPHAN, 2016.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Saberes, fazeres, gingas e celebrações: ações para a salvaguarda de bens registrados como patrimônio cultural do Brasil 2002-2018*. Coord. de edição de Rívia Ryker Bandeira de Alencar. Brasília: IPHAN, 2018.

JUNIOR, Urbano Lemos; GOSCIOLA, Vicente. Desafios e possibilidades na preservação do patrimônio cultural brasileiro: uma conversa com Kátia Bogéa. *Revista de Arqueología Pública*: Revista eletrônica do Laboratório de Arqueologia Pública de Unicamp, v. 12, n. 1, p. 86-96 2018 (Exemplar dedicado à Revista de Arqueologia Pública). Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6535072>. Acesso em: 12 jun. 2020.

KASTRUP, Virginia. *A invenção de si e do mundo: uma Introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. Campinas: Papyrus, 1999.

MARCHETTE, Tatiana Dantas. *Educação patrimonial e políticas públicas de preservação no Brasil*. Curitiba: InterSaberes, 2016.

MORANDI, Thiago de Andrade. Registros ubíquos: o uso de imagens feitas com celular como instrumentos de pesquisa. *Em Sociedade – Revista do Departamento de Ciências Sociais*, PUC Minas, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 135-152, jan. 2019. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/emsociedade/article/download/21854/16041>. Acesso em: 7 abr. 2020.

PEREIRA, Joyce Kimarce do Carmo. *Entre festejos e ofícios: um olhar acerca das manifestações culturais do Toque dos Sinos de São João del-Rei/Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado em Estudos do Lazer) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

RAYEL, Renata Salgado. *A linguagem dos sinos em Diamantina (MG): rotas turísticas na paisagem sonora*. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/147053>. Acesso em: 7 abr. 2020.

TELLES, Mário Ferreira de Pragmácio. Patrimônio cultural material e imaterial – dicotomia e reflexos na aplicação do tombamento e do registro. *Políticas Culturais em Revista*, v. 2, n. 3, p. 121-137, 2010. Disponível em: <https://cienciasmedicasbiologicas.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/5014/3643>. Acesso em: 10 ago. 2020.

VIEIRA, Yuri Honorato; CARDOSO FILHO, Marcos Edson. *A influência africana na linguagem dos sinos de São João del-Rei*. 2018. Disponível em: http://www.sbpnet.org.br/livro/70ra/trabalhos/resumos/2365_15a98cc8db6d01e2d20de38fe5601fd0d.pdf. Acesso em: 7 abr. 2020.

The background is a solid orange color with a repeating pattern of white silhouettes. The silhouettes include various Capoeira elements: a person in a dynamic pose, a group of people in a roda, a berimbau (musical instrument), a pandeiro (tambourine), a capoeira mask, and a geometric pattern. The text is centered in white.

GESTÃO
dos Processos de
Salv guarda do
Ofício dos Mestres
de Capoeira e da
Roda de Capoeira



Desafios e avanços na construção de políticas de preservação da memória e tradição: a salvaguarda da Capoeira no Maranhão

Elaine Cristina Corrêa Dutra¹

¹ Elaine Dutra é bacharel em direito, instrutora de capoeira e membra do Grupo de Trabalho do Coletivo da Salvaguarda da Capoeira no Maranhão, tendo participado na elaboração do Plano de Salvaguarda da Capoeira no estado. Recentemente, iniciou uma especialização em cultura e educação pela Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais (FLACSO). É também presidente da Federação Maranhense de Capoeira, membra do Coletivo de Salvaguarda do Bumba-meu-boi, presidente do Conselho Estadual de Cultura do Maranhão, membra do Conselho Consultivo de Patrimônio Imaterial do Maranhão e mediadora de educação para o patrimônio. Contato: elainedutra@hotmail.com

Resumo

Este artigo analisa as etapas de implantação da política de salvaguarda para a Roda de Capoeira e para o Ofício dos Mestres de Capoeira no Maranhão, especialmente o papel do detentor e a importância do seu protagonismo nesse processo. Reflete sobre a importância da preservação da memória e tradição da capoeira no estado do Maranhão.

Palavras-chave: Memória. Tradição. Salvaguarda. Capoeira. Maranhão.

Abstract: This article analyzes the stages of implementation of the safeguarding policy of the Roda de Capoeira and the Ofício dos Mestres de Capoeira in Maranhão, especially the role of the holder and the importance of his protagonism in this process. It reflects on the importance of preserving the memory and tradition of capoeira in the state of Maranhão.

Keywords: Memory. Tradition. Safeguard. Capoeira. Maranhão.

Resumen: Este artículo analiza las etapas de implantación de la política de salvaguardia para la Roda de Capoeira y para el Ofício dos Mestres de Capoeira del Maranhão, especialmente el rol de los portadores y la importancia de su protagonismo en este proceso. Refleja sobre la importancia de la preservación de la memoria y tradición de la capoeira en el estado de Maranhão.

Palabras-clave: Memoria. Tradición. Salvaguardia. Capoeira. Maranhão.

Introdução

No processo de construção da memória e história da capoeira no Maranhão, muito foi perdido no tempo, pois a sua proibição no século XIX, até as primeiras décadas do século XX, deu espaço a matérias em jornais, sobretudo em páginas criminais, destacando episódios negativos. O jornal *A Pacotilha* noticiou, em 15 de março de 1883, a prisão de um indivíduo praticante de capoeira. A matéria veiculada em *O Jornal*, no dia 16 de novembro de 1915, refere-se à prisão de outro praticante de capoeira, sempre ressaltando que esses representavam um perigo para a população.

Atualmente, memória e patrimônio são termos que muito têm se destacado, pois a vida social e cultural, que no passado não eram objeto de preservação, ganharam uma qualificação, enfatizando a permanência das manifestações culturais e as transformações ocorridas nelas, provocadas por sua dinâmica. A representatividade, a simbologia, a maneira de agir e se comu-

nicar presentes nas técnicas, cantigas, fundamentos e rituais da capoeira no Maranhão não se restringiram apenas a valores abstratos, mas contribuíram para a formação das pessoas e, conseqüentemente, do nosso estado.

Podemos considerar que a alma popular relacionada à capoeira no Maranhão foi preservada no íntimo de cada praticante e grupos formados. Percebemos essa relação facilmente quando analisamos a relação com as outras manifestações culturais maranhenses, as disputas por espaços relacionadas diretamente com o pertencimento a determinados grupos, e ainda os contextos sociais que concorreram para essas características. No passado, a arte/luta foi utilizada para a sobrevivência, hoje presenciamos nas rodas a sua utilização para demonstrar a superioridade e plasticidade dos movimentos diante do oponente. Estes elementos sociais constituíram nossas referências identitárias. Sobrevivemos às proibições, preconceitos, e as narrativas rela-

cionadas à transmissão de seus saberes foram passadas às novas gerações, por meio dos mestres, então responsáveis por sua manutenção até os dias atuais e para a posteridade.

A ideia de salvaguarda, naquilo que se refere à capoeira, no Maranhão, primeiramente deve servir como um resgate da nossa herança cultural, demarcando nossa relação com a Diáspora Negra, evidenciando a diversidade cultural, e ampliando nosso entendimento no tocante aos saberes presentes em nossa arte, dança, luta. Também é um instrumento de combate a qualquer forma de preconceito, sendo que nossos mestres têm a responsabilidade central de guiar os discípulos nas diversas configurações de sua prática. A capoeira tornou-se sujeito de políticas públicas voltadas ao seu desenvolvimento e preservação, saindo do campo das proibições para ser reconhecida mundialmente como difusora da cultura brasileira, resguardando nossa memória social.

Desta forma, tomarei para análise questões relacionadas ao início do processo de salvaguarda da capoeira no Maranhão, perpassando por episódios ocorridos desde o momento do seu registro, a concepção dos detentores a respeito da conquista enquanto bem imaterial nacional, o primeiro contato com a Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no Maranhão, a formação do coletivo deliberativo, os avanços e entraves

na implementação das ações e a permanente tarefa de fazer com que a população do nosso estado crie uma relação de pertencimento com esse bem cultural.

O INÍCIO DO PROCESSO DE SALVAGUARDA DA CAPOEIRA NO MARANHÃO

No período de 2006 a 2008, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), realizou pesquisa para o registro da capoeira como patrimônio cultural imaterial do Brasil. Salvador, Rio de Janeiro e Recife foram as cidades que, inicialmente, por sua relevância histórica, serviram como campo de pesquisa, partindo do pressuposto de que historicamente as cidades portuárias foram um grande celeiro da prática da capoeira no Brasil. O inventário foi elaborado com base em registros históricos, entrevistas com mestres e visitas em suas academias, além de encontros para definir quais seriam as ações que fariam parte das recomendações de salvaguarda. O registro ocorreu em 21 de outubro de 2008, abrangendo todos os estados da federação (IPHAN, 2014, p. 13, 14).

A princípio, a nova realidade da capoeira como um bem cultural nacional – com o registro da Roda de Capoeira no Livro das Expressões, e o Ofício dos Mestres de Capoeira registrado no Livro dos Saberes –, não foi compreendida em sua plenitude pelos detentores

no Maranhão, como será apresentado adiante. A concepção que os detentores da capoeira no Maranhão deveriam ter, a partir do momento da conquista do registro, era a de que a capoeira passava a ser uma manifestação cultural imaterial, nacionalmente reconhecida, remontando todo o significado da Diáspora Negra no Brasil e de toda sua herança cultural, por ser uma das referências marcantes na formação da história do povo brasileiro.

Devido a essas qualidades, a capoeira deveria ser valorizada, preservada e reconhecida por todos nós, detentores ou leigos, de maneira que as gerações futuras possam conhecer sua verdadeira essência, sem correr o risco de perderem suas referências. Um artigo de Fonseca (2015), relacionado à compreensão do significado do registro de um bem cultural como Patrimônio Cultural do Brasil, pode iluminar esse ponto. A autora refere-se aos aspectos relacionados à mediação, mobilização, e participação de diversos atores da sociedade, sendo que o diálogo estabelecido é crucial para a construção de propostas:

(...) vários são os desafios que emergem a partir de sua implementação. Por se tratar de intervenções sobre manifestações produzidas, ao longo do tempo, por grupos sociais em contextos bastante diferenciados, a singularidade de cada caso exige um cuidadoso trabalho de elaboração e gestão (FONSECA, 2015, p. 13).

Anos antes do registro, em 2004, alguns mestres se reuniram na capital São Luís, a fim de tratar de temáticas relacionadas ao desenvolvimento da capoeira e capacitação daqueles que lideravam grupos, nascendo o Fórum Permanente da Capoeira no Maranhão. Durante essas reuniões, que não tinham periodicidade, os mestres, contramestres e professores divulgavam seus eventos, além de debaterem a inserção da capoeira nas escolas da rede pública e particular, necessitando da capacitação de todos para tal inclusão.

A partir do ano de 2012, o Fórum Permanente da Capoeira no Maranhão, com todas as entidades que o compunham, iniciou uma articulação para a participação nas reuniões setoriais da então Fundação Municipal de Cultura de São Luís. Pela primeira vez, o segmento Capoeira participava ativamente da construção da política pública cultural local, por meio de seu representante eleito pelo Fórum Permanente da Capoeira no Maranhão, José Tupinambá David Borges (Mestre Negão) e uma suplente para participar do Fórum de Validação do Plano Municipal de Cultura - PMC/São Luís.

Nos dias 7, 8 e 9 de dezembro de 2012, o Fórum Permanente da Capoeira no Maranhão, em parceria com a Federação Maranhense de Capoeira, realizou o I Módulo do Curso de Capoterapia. Mestre Gilvan, criador dessa terapia alternativa, foi convidado

para ministrar o curso, direcionado às atividades com pessoas idosas, jovens, adultos, pessoas que possuíam mobilidade reduzida e com pessoas com deficiência. O curso contou com a participação de 40 capoeiristas, sendo desenvolvidas atividades acompanhadas de música, palmas e movimentos ritmados.

Em março de 2013, aconteceu o 1º Seminário do Plano Municipal de Cultura de São Luís, e a relatoria do segmento Capoeira foi feita pela presidente, à época, da Federação Maranhense de Capoeira. A 4ª Conferência Municipal de Cultura de São Luís, realizada em agosto daquele ano, teve a aprovação do PMC/São Luís. O segmento Capoeira, além de garantir ações culturais municipais, elegeu seu primeiro membro no Conselho Municipal de Cultura. Naquela ocasião, foi eleita uma delegada para representar a capoeira na 3ª Conferência Estadual de Cultura do Maranhão, realizada no mês de setembro daquele ano. Consideramos que a participação nesses eventos realizados pelo Município de São Luís e pelo estado do Maranhão foi crucial para que os detentores acreditassem que a política pública cultural era o caminho a ser seguido para desenvolver ações específicas para a capoeira, tanto na capital, como nos demais municípios do estado.

No ano de 2013, após pouco mais de quatro anos do registro da capoeira

como Patrimônio Cultural do Brasil, um grupo de capoeiristas dirigiu-se à Superintendência do IPHAN no Maranhão, a fim de obter esclarecimentos em relação ao processo de salvaguarda da capoeira no estado do Maranhão. Nesse mesmo ano, no mês de julho, ocorreu uma reunião no Auditório da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual do Maranhão, localizada no Centro Histórico de São Luís, que foi nomeada pelos detentores de “Encontro para a Salvaguarda”. Essa reunião contou com a presença de muitos mestres, contra-mestres, professores, representantes de federações, sendo um momento importante para os praticantes da capital do estado compreenderem quais seriam as perspectivas futuras para a organização, fomento e desenvolvimento de políticas públicas para a capoeira. Foi possível pensar que, pela primeira vez, dezenas de mestres poderiam ter a sensação de que novos horizontes começavam a ser traçados.

Muitos mestres mostraram-se animados com a possibilidade de que futuramente poderiam ter seus grupos registrados em cartório (personalidade jurídica), uma vez que muitos grupos funcionavam como coletivos culturais, além da possibilidade de haver recursos alocados para a realização de eventos e oficinas com o investimento de aportes do poder público e da iniciativa privada. Ficou esclarecido

que ter uma entidade legalizada possibilitaria a participação em editais e chamadas públicas, dentre outros tipos de certame.

Em 2014, o IPHAN realizou o Fórum Estadual para a Salvaguarda da Capoeira, e nessa reunião foi possível discutir e elencar quais seriam as diretrizes que fariam parte da minuta do Plano de Salvaguarda da Capoeira no Maranhão. Nessa etapa inicial, o IPHAN fez o levantamento, junto aos detentores, sobre as principais dificuldades enfrentadas para a manutenção da prática, as pautas que os detentores consideravam importantes para compor o plano e a definição das ações que fariam parte do plano. Nessa ocasião, os presentes tiveram a oportunidade de conhecer o Termo de Referência para a Salvaguarda de Bens Registrados².

A FORMAÇÃO DO COLETIVO DE SALVAGUARDA DA CAPOEIRA NO MARANHÃO

Em março de 2015 aconteceu a primeira reunião do Grupo de Trabalho da Salvaguarda da Capoeira no Maranhão, na sede da Superintendência do IPHAN/MA. A princípio, o grupo foi

formado por quatro membros, sendo um mestre, uma instrutora, um aluno e a servidora do IPHAN atuante na área do patrimônio imaterial. As tarefas iniciais foram definidas nessa primeira reunião, quando os membros do Grupo de Trabalho se debruçaram sobre o Termo de Referência para a Salvaguarda dos Bens Registrados.

Após esse estudo, eles puderam se familiarizar com as diretrizes dessa política e ter propriedade para dar início à construção da minuta do Plano de Salvaguarda. O primeiro obstáculo foi o fato de existirem poucas publicações relacionadas à nossa história, muito embora não fosse um impasse para a elaboração do Plano de Salvaguarda, pois foram utilizadas as poucas pesquisas disponíveis e a memória oral dos nossos mestres e antigos capoeiras. A capoeira possui registros históricos, no Maranhão, com mais de um século, segundo já destacara o pesquisador Vaz (2005), no ano de 1884, com a expressão “Jogo de Capoeira ou Carioca”, cuja proibição fora decretada pela Lei nº 1.341, de 17 de maio daquele ano, pelo Código de Posturas de Turiaçu – MA.

A formação do coletivo deliberativo foi, aos poucos, tendo seu formato definido, e os detentores de São Luís já se reuniam por meio de um fórum próprio, citado anteriormente. A partir dessa experiência, ficou definida a criação do Fórum para a Salvaguarda da Capoeira no Maranhão, que possui

² Tornou-se a Portaria IPHAN 299/2015, dispondo sobre procedimentos relacionados aos bens registrados como Patrimônio Cultural do Brasil, bem como atividades, ações e planos de salvaguarda, observando os dispositivos constantes nos Decretos nº 3.551/2000 e nº 5.753/2006.

função deliberativa e suas decisões são soberanas. Outros coletivos criados foram o Conselho de Mestres, com função consultiva, e o Grupo de Trabalho, com função executiva. As reuniões contam com a participação de mestres, contramestres, professores, instrutores, alunos, pesquisadores.

Destacamos, como finalidades do coletivo deliberativo, a preservação, valorização, revitalização dos fundamentos e rituais (tradições) da capoeira do Maranhão, participação dos detentores em debates, reflexões, elaboração de projetos de pesquisa, produções culturais, articulações, mobilização, capacitações, dentre outras atribuições. A princípio, as reuniões do grupo de trabalho eram semanais e duraram de março até o mês de outubro de 2015. Nesse mesmo ano, entre os meses de novembro e dezembro, foram feitas consultorias com o Mestre Patinho, o Mestre Jorge Navalha e o pesquisador e Contramestre Roberto Pereira sobre a elaboração da minuta do Plano de Salvaguarda e, após pequenas adaptações, o texto foi concluído com as devidas revisões.

O planejamento inicialmente previsto era a apresentação da minuta aos detentores da capoeira de São Luís e demais interessados em um fórum ampliado com a duração de dois dias. Mas, infelizmente, tivemos que aguardar o período de um ano, devido à transição ocorrida na Presidência da República.

Nos dias 27 e 28 de janeiro de 2017, aconteceu o tão esperado II Fórum para a Salvaguarda da Capoeira no Maranhão, com a participação de muitos mestres, contramestres, professores. A abertura foi realizada com a participação do Superintendente do IPHAN, da Presidente da Federação Maranhense de Capoeira, e um Mestre, que representou o Fórum Permanente da Capoeira no Maranhão.

A minuta foi lida por completo, e todos os itens, como eixos e ações previstas, foram intensamente debatidos pelos presentes. Ao final das discussões e com o entendimento de cada ação, houve a aprovação da Minuta do Plano de Salvaguarda com poucas alterações no texto. A servidora técnica do IPHAN, responsável pelo trabalho com os detentores, explicou a todos que a minuta aprovada indicava um prazo de quatro anos para cumprimento das ações e que praticantes de outros municípios poderão incluir novas metas, com o escopo de garantir a descentralização das ações.

Foi definido nesse Fórum o formato do Conselho de Mestres, com o número de cinco membros para composição e o tempo de mandato de dois anos. Os critérios estabelecidos pelos detentores foram: maior idade, notório saber, disponibilidade. Foram eleitos o Sr. Antonio Alberto Carvalho (Mestre Paturi), Antônio José da Conceição Ramos (Mestre Patinho), Vicente Braga Brasil (Mestre Pirri-

ta), Evandro Costa (Mestre Evandro), Jorge Luís Lima de Sousa (Mestre Jorge Navalha). Esse Conselho de Mestres, a partir de então, teria um papel consultivo dentro do processo de salvaguarda da capoeira no Maranhão, com reuniões bimensais que antecederiam os fóruns, cuja realização ocorre a cada quatro meses. Também destacamos a alteração nas reuniões do Grupo de Trabalho, que passaram a ser quinzenais.

As tarefas do Grupo de Trabalho passaram a ter outros desdobramentos, como: organização das reuniões com o Conselho de Mestres, apresentando as tarefas que haviam sido desenvolvidas; elaboração do calendário anual de atividades; e mobilização da comunidade de capoeiristas para participar das reuniões. As reuniões do Fórum possuem um formato ampliado, permitindo a participação de detentores em geral, de pesquisadores e da sociedade civil. A abertura é feita com a leitura da pauta, os integrantes do Conselho de Mestres fazem suas considerações iniciais, o Grupo de Trabalho ajuda na organização das intervenções e faz as anotações. Após a plenária debater todos os temas, as decisões do coletivo são acatadas e postas em prática.

A Minuta do Regimento Interno foi elaborada entre os meses de março e maio de 2018, definindo o formato do Coletivo da Salvaguarda da Capoeira no Maranhão, os direitos, deveres e

funções que devem ser desempenhadas por seus membros, a periodicidade do mandato do Conselho de Mestres, das reuniões, assim como a sede do Fórum. Apresentado no dia 28 de maio de 2018, o Regimento foi aprovado na Plenária do Fórum com as adequações propostas pelos presentes.

Ficaram definidas como competência do Grupo de Trabalho: elaborar todos os documentos necessários para o bom andamento das ações do coletivo (relatórios, elaboração de planos e estudos, propostas, criação e atualização de bancos de dados), oferecer suporte técnico necessário para execução das ações, divulgar as ações do coletivo, mediar a celebração de contratos, convênios e parcerias, além de secretariar as reuniões. As competências do Conselho de Mestres são: dirigir, orientar, acompanhar e avaliar as atividades desenvolvidas pelo coletivo, divulgar essas ações, responder a solicitações, colaborar na elaboração de propostas, instalar as reuniões e abrir os fóruns da Salvaguarda da Capoeira no Maranhão. Ao Fórum da Salvaguarda da Capoeira no Maranhão foram atribuídas as seguintes competências: decidir sobre a admissão de membros no Grupo de Trabalho e no Conselho de Mestres, julgar as faltas e exclusões desses, orientar e zelar pelo bom emprego dos recursos, e decidir sobre os casos omissos.

Os detentores definiram esse formato de organização acima, a fim de dis-

ciplinar a participação de todos, garantindo autonomia e tornando o processo mais democrático com a realização dos fóruns. Ao passo que o Grupo de Trabalho elabora documentos através de estudos prévios e reuniões de planejamento, o Conselho de Mestres é consultado sobre as propostas e encaminhamentos do Grupo de Trabalho, que, com sua aprovação, são apresentados ao Fórum da Salvaguarda da Capoeira no Maranhão. Considera-se que esse formato de interlocução está adequado para o segmento Capoeira no estado do Maranhão. A participação e opinião de todos nas decisões finais, emanadas da plenária, representam o exercício da cidadania, sendo a participação popular o instrumento que valida a implementação das políticas públicas culturais, garantindo a eficácia e abrangência das ações e o bom funcionamento do coletivo.

OS DESAFIOS E AVANÇOS NA IMPLANTAÇÃO DO PROCESSO DE SALVAGUARDA DA CAPOEIRA NO MARANHÃO

Atualmente, temos o dever de diminuir as ambiguidades, unindo o passado e o presente, de forma que a representatividade das tradições possa ficar em evidência. Sendo assim, fundamentamos o breve panorama histórico do Plano de Salvaguarda, levando em consideração os registros dos anos 1960, que reúnem maior notorieda-

de, por meio de relatos da existência do grupo Bantu, liderado por Roberval Serejo, considerado pioneiro, e a passagem do quarteto Aberrê por São Luís, no qual um dos seus integrantes, o Mestre Sapo Cola, passou a residir em São Luís, além das contribuições do Mestre Firmino Diniz. Essas três vertentes perpetuaram, os três mestres citados deixaram discípulos e seus ensinamentos foram difundidos ao longo dos anos (PEREIRA, 2009, p. 4, 10, 20).

Neste íterim, ficou comprovado que antes da passagem do quarteto Aberrê, o grupo Bantu já realizava apresentações pela cidade. As contribuições de Anselmo Barnabé Rodrigues para a capoeira em São Luís foram muito importantes devido à Introdução de escolas, emissoras e a participação em competições nacionais da capoeira realizadas em terras maranhenses. Em linhas gerais, a estrutura de organização ocorreu nos anos 1960. Nos anos 1970 e 1980, houve uma série de acontecimentos que colaboraram para a criação e o fortalecimento de muitos grupos (IPHAN, 2018, p. 11).

Um segundo ponto observado no decorrer do processo de salvaguarda foi a maneira com a qual os detentores se comportaram ao longo dessa primeira etapa. Ficou bem evidente que muitos acreditavam que a liberação de recursos seria imediata para a execução de ações, o que não ocorreu, levando alguns a não participa-

rem das reuniões. Paulatinamente, o IPHAN, por meio de seu corpo técnico, conseguiu esclarecer que o Plano de Salvaguarda é um instrumento de apoio e fomento, que além de planejar as ações, garante aos detentores participar ativamente da interlocução com o Estado e demais parceiros, garantindo-lhes futuramente o gerenciamento de seu bem cultural.

As disputas entre os detentores por espaço no coletivo levaram o Grupo de Trabalho a ser alvo de críticas. Algumas eram relacionadas à elaboração da minuta do Plano de Salvaguarda, questionando se as ações lá previstas garantiriam a implementação de ações a todos os estilos de capoeira praticados na capital e se as ações beneficiariam a todos, entidades e coletivos da capoeira, dessa localidade. Embora o Regimento Interno estivesse em vigor, as dúvidas sobre as tarefas desempenhadas pelo Grupo de Trabalho partiam de um pequeno movimento.

A tímida participação dos detentores e a falta de compromisso ao longo do primeiro semestre de 2017 causaram o afastamento dos Mestres que compunham o seu Conselho, sendo que as reuniões nesse período nunca contaram com o número total de membros. Nesse mesmo ano, no mês de junho, faleceu o Mestre Patinho, cuja participação se fizera na primeira composição do Conselho de Mestres. Na reunião do Fórum no mês de agosto, ainda em 2017, foi

eleito um novo membro, e o Grupo de Trabalho ganhou mais dois membros, ambos se autoidentificando como praticantes da capoeira Angola.

Quanto às reuniões do Grupo de Trabalho, a chegada dos novos membros foi marcada, a princípio, pelas sugestões relacionadas aos estilos da prática da capoeira, que tinha como objetivo dividir as ações em estilos Angola e Regional. Essa questão foi dirimida a partir dos esclarecimentos dados pelo corpo técnico do IPHAN. Foram feitas reflexões com o Grupo de Trabalho, compreendendo que a capoeira se tornou um bem cultural em 2008 com os seguintes argumentos: o primeiro é que a Roda de Capoeira reúne todos os elementos estruturantes da manifestação cultural; o segundo é que no Ofício dos Mestres de Capoeira, a transmissão de conhecimentos é feita de forma oral e garante sua continuidade.

No primeiro semestre do ano de 2017, iniciamos a elaboração do Termo de Referência que subsidiasse a licitação a ser promovida pelo IPHAN com a finalidade de realizar a pesquisa da história da capoeira no Maranhão. Essa ação se fundamentava nas poucas REFERÊNCIAS que abordam a história da capoeira no Maranhão. O pesquisador e capoeirista Roberto Augusto A. Pereira foi contratado pela empresa que ganhou a licitação. Durante a palestra A capoeira do Maranhão nas últimas décadas do século XIX, realizada na II Semana da

Capoeira, pela Federação Maranhense de Capoeira, em 2018, ele abordou um pouco de suas pesquisas e destacou que o IPHAN lançaria um livro revelando personagens e aspectos relevantes sobre os capoeiras daquela época.

O evento denominado Semana da Capoeira, realizado pela Federação Maranhense de Capoeira, em outubro de 2017, teve como objetivo geral promover, valorizar, proteger e salvaguardar e incentivar a prática da capoeira, com a formação de público, e reunir dados de mestres e grupos. Trouxe ao segmento e seus detentores a promoção e circulação da capoeira, estimulando a valorização da cultura oral. Com a temática Mestres de capoeira: guardiões de valores, teve como objetivo específico o fortalecimento, o reconhecimento da memória dos Mestres de Capoeira, da forma que transmitem seus conhecimentos e suas trajetórias de vida. O evento teve em sua programação uma exposição com fotos e biografias dos mestres que cederam seus arquivos pessoais, além de mesas-redondas com mestres, oficinas, rodas e a entrega de uma comenda ao primeiro aluno do Mestre Roberval Serejo, o Sr. Antonio Bezerra dos Santos. A II Semana da Capoeira destacou os elementos dinamizadores dos grupos de capoeira, as comunidades em que estão inseridos e a construção de identidades promovidas por meio dessas interações sociais, com a escolha do tema “Grupos de

capoeira e sua construção identitária”, tendo como homenageado o Sr. Antonio Alberto Carvalho (Mestre Paturi).

No mês de julho de 2018, iniciamos a elaboração do Termo de Referência da Pesquisa e do Mapeamento da Capoeira no Maranhão, que tinha como objetivo subsidiar a licitação a ser promovida pelo IPHAN com a finalidade de identificar os aspectos da capoeira no estado, identificar os grupos e cartografá-los. Alguns aspectos foram levados em consideração pelo Grupo de Trabalho, como a extensão do estado, dividido em cinco mesorregiões (norte, leste, oeste, centro e sul); as cidades que concentram o maior número de grupos e aquelas que concentram o maior número de mestres.

A Mesorregião Norte, composta por 60 municípios, foi a que se enquadrava nos requisitos para dar início ao mapeamento. Muitos grupos possuem suas matrizes na capital, São Luís, que concentra a maior parte dos grupos e mestres, e filiais em outros municípios. A estratégia estabelecida pelo Grupo de Trabalho para a coleta de dados foi a produção de um formulário com questionamentos quantitativos e qualitativos, composto por: dados do informante, dados/identificação do grupo, seja ele associação formalizada ou coletivo cultural sem personalidade jurídica. A equipe é composta por coordenador, antropólogo, sociólogo, geógrafo, historiador e dois capoeiristas.

O Termo de Referência do Mapeamento da Capoeira no Maranhão foi apresentado à plenária do Fórum, sendo discutido pelos presentes, com a supressão de poucos itens e inclusão de alguns questionamentos. A aprovação de todos foi crucial para assegurar que o formulário estava adequado à realidade dos grupos, garantindo a coleta de dados que demonstrassem a realidade dos grupos e identificassem sua área de ocorrência.

Quanto ao Plano de Salvaguarda, foram encaminhadas imagens provenientes de acervos de entidades e de particulares, assim como daquelas enviadas por outras entidades ligadas à capoeira e pelos próprios membros do Grupo de Trabalho e do Conselho de Mestres. A Federação Maranhense de Capoeira, por exemplo, enviou fotografias do acervo da exposição da I Semana da Capoeira (fotos dos mestres) para ilustrar o Plano de Salvaguarda. Durante esse processo de recolhimento das fotografias para a publicação, porém, as reuniões não contaram com a regularidade da presença dos membros do Grupo de Trabalho, dificultando a avaliação geral de todos sobre o conjunto de imagens a serem selecionadas. Como havia um prazo para o envio das fotos à impressão e publicação do livro do Plano de Salvaguarda, o corpo técnico do IPHAN encaminhou a seleção das fotografias realizada pelos presentes nas reuniões, atendendo aos prazos da contratação para a impressão dessa publicação.

Em 18 de dezembro de 2018, o lançamento do Plano de Salvaguarda, na sede da Superintendência do IPHAN/MA, trouxe à tona conflitos existentes entre grupos de capoeira localizados na Ilha de São Luís, tendo como estopim as fotos que foram utilizadas na publicação. Esse mal-estar ocasionou divergência entre os detentores, no tocante ao momento de aprovação do Plano. Assim, durante os quatro meses seguintes, os membros do Grupo de Trabalho e alguns do Conselho de Mestres estabeleceram diálogo com mestres, contramestres, professores, alunos, informando que esse documento não seria o único a ser publicado e o seu objetivo é o de socializar o planejamento das ações de salvaguarda a serem adotadas no decorrer do processo de apoio e fomento.

No dia 14 de maio de 2019, mestres, professores, alunos e demais interessados participaram de nova reunião do Fórum da Salvaguarda da Capoeira no Maranhão para decidirem sobre a manutenção da publicação. Nesse Fórum, daqueles presentes, 15 foram contrários à distribuição e os demais, totalizando 34 detentores, votaram pela distribuição do Plano, ressaltando em suas falas que o mais importante eram as ações lá expressas, a serem conhecidas por todos e implementadas. Sobre esta perspectiva, podemos citar que

a cultura exige certas condições sociais, e já que estas condições podem envolver o

Estado, pode ser que ela também tenha uma dimensão política. A cultura vai de mãos dadas com o intercurso social, já que é este intercurso que desfaz a rusticidade rural e traz os indivíduos para relacionamentos complexos, polindo assim suas arestas rudes (EAGLETON, 2011, p. 21).

A partir de então, o Plano de Salvaguarda da Capoeira do Maranhão fora distribuído em diversos municípios do Maranhão, em outros estados, até mesmo chegando a ultrapassar as fronteiras do Brasil. E para a satisfação daqueles que trabalharam arduamente em sua elaboração, trata-se de uma publicação elogiada por aqueles que já tiveram a oportunidade de ler as ações previstas. Após esse período de instabilidade, houve a reestruturação do Grupo de Trabalho, com a eleição de novos membros, mantendo-se apenas dois membros já eleitos em sua primeira formação. Importa destacar que o Conselho de Mestres passou por processo eleitoral, pois já haviam se passado mais de dois anos da data da primeira formação, sendo reeleitos Mestre Paturi, Mestre Rui Pinto (que foi eleito após o falecimento de um dos membros) e Mestre Jorge. Além disso, o Mestre Índio e o Mestre Negão foram eleitos na plenária do Fórum, realizado em setembro de 2019. Em 14 de abril de 2020, o Mestre Jorge Navalha faleceu, estando planejada a eleição de novo mestre para sua substituição no Conselho de Mestres.

No início de agosto de 2020, fora lançado virtualmente o livro A história da capoeira do Maranhão – entre as décadas de 1870 e 1930, escrito pelo historiador e capoeira Roberto Augusto A. Pereira, conforme mencionado anteriormente. Ainda como ação de salvaguarda em 2020, planejamos a realização de um curso sobre empreendedorismo e gestão de projetos aos detentores, a ser ministrado em ambiente virtual, devido à impossibilidade de encontros presenciais enquanto perdurar a pandemia de Covid-19.

CONCLUSÃO

O perímetro semântico que a capoeira no Maranhão assumiu ao longo do tempo foi repleto de episódios marcados por proibições e falta de investimento pelo poder público. Com o passar dos anos, a capoeira ganhou outra conotação, começando a se fazer presente em diferentes esferas. A partir do momento em que houve uma modificação na concepção dos detentores, relativa às perspectivas de que necessitamos preservar nossas tradições, testemunhamos a dimensão cultural da capoeira, sendo sua identidade sempre reforçada como um dos maiores símbolos da cultura brasileira.

O processo de salvaguarda da capoeira no Maranhão mostra que a mediação é um instrumento importante, no qual o protagonismo dos detentores demarcou a relevância do impulso

proveniente desse processo, defendendo as tradições da capoeira enquanto bem cultural imaterial. Por outro lado, o empoderamento dos grupos naquilo que diz respeito à valorização do bem cultural evidenciou que esses atores culturais participaram ativamente naquilo que consideram significativo no universo da capoeira. As inquietações e os dissensos levaram à reflexão de que a cidadania cultural é confirmada em todos esses acontecimentos, e tais demandas demonstram que o diálogo constitui novos sentidos de pertencimento para os detentores da capoeira no Maranhão.

Considerando que a capoeira está presente em todas as regiões do Maranhão, que existem grupos oriundos de outros estados, teremos pela frente novos obstáculos naquilo que diz respeito à adoção de medidas que contemplem todos os grupos. A partir do momento em que as ações do coletivo forem expandidas para todas as regiões do estado, teremos novas visões e experiências da prática da capoeira, pois todos os bens imateriais, devido à sua dinamicidade, são resignificados.

A essência da capoeira deve ser usufruída e preservada, mas é necessário o entendimento relativo à identidade dos mais diversos grupos do Ma-

ranhão, revelada pelas interações com a comunidade em que estão inseridos. O desenvolvimento das políticas de preservação da capoeira no Maranhão deverá incorporar as diversas realidades de cada grupo e detentores do bem cultural, nas quais as referências mais significativas das memórias coletivas devem ganhar evidência.

A elaboração de políticas de preservação da capoeira no Maranhão deve garantir efetivamente a participação dos seus detentores, mesmo que existam disputas simbólicas, políticas e econômicas entre os grupos. A representatividade dos detentores é enfatizada pelo controle social, na medida em que o Estado atende às reivindicações, demonstrando que a articulação do segmento e o exercício da democracia são os caminhos para diminuir as desigualdades.

Ao longo da trajetória do processo de salvaguarda da capoeira no Maranhão, os detentores construirão novas dinâmicas e reforçarão os mais diversos aspectos que evidenciam a sua prática. Entretanto, os desafios futuros na implementação das políticas da preservação da diversidade da capoeira deverão sempre ser orientadas pela relevância cultural e pela conquista da autonomia dos mestres para que futuramente possam viver do seu ofício.

REFERÊNCIAS

A PACOTILHA. 15/03/1883. Biblioteca Pública Benedito Leite. Seção de Microfilmes.

BRASIL. Ministério da Cultura. Centro Histórico-Cultural Santa Casa. *Patrimônio, ensino e educação: formação profissional*. Porto Alegre: ISCMPA, 2017.

CAPOTERAPIA. TV Guará/São Luís – MA. Edição de 9/12/2012.

CHUVA, Marcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico*, IPHAN, Rio de Janeiro, n. 34, p. 147-165, 2012.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Trad. por Sandra Castelo Branco. Rev. técnica de Cezar Martari. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Registro. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). *Dicionário IPHAN e Patrimônio Cultural*. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN; DAF; Copedoc, 2015.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan.-jun. 2005.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Roda de Capoeira e ofício dos mestres de capoeira*. Brasília: IPHAN, 2014.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Capoeira do Maranhão: Plano de Salvaguarda do Maranhão*. Brasília: IPHAN, 2018. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/plano_de_salvaguarda_da_capoeira_do_maranhao.pdf. Acesso em: 15 set. 2020.

O ESTADO DO MARANHÃO. Edição de 12/12/2012.

O JORNAL. 16/11/1915. *Biblioteca Pública Benedito Leite*. Edição Impressa.

PEREIRA, Roberto Augusto A. *Rodas de rua*. São Luís: Editora da UFMA, 2009.

PREFEITURA DE SÃO LUÍS. Secretaria Municipal de Cultura. *Plano Municipal de Cultura: decênio 2016-2024*. São Luís: SMC, 2016. Disponível em: https://www.saoluis.ma.gov.br/midias/anexos/1326_1_plano_municipal_de_cultura.pdf. Acesso em: 15 set. 2020.

VAZ, Leopoldo Gil Dulcio. *Capoeira / Capoeiragem no Maranhão*, 2005. Disponível em: <http://www.atlasesportebrasil.org.br>. Acesso em: 15 set. 2020.

VIEIRA, Luiz Renato. *Os desafios contemporâneos da capoeira*, n. 14, 2008. Disponível em: <http://cev.org.br/biblioteca/os-desafios-contemporaneos-capoeira>. Acesso em: 15 set. 2020.



A participação dos capoeiristas na salvaguarda da Capoeira no Ceará

José Olímpio Ferreira Neto¹

¹ José Olímpio Ferreira Neto é capoeirista, professor e advogado. É mestrando do Programa de Pós-graduação em Ensino e Formação Docente pela Universidade de Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), em associação com o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). É também membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Direitos Culturais da Universidade de Fortaleza (GEPDC/UNIFOR), membro-fundador do Instituto Brasileiro de Direitos Culturais (IBDCult) e membro-fundador do Grupo de Estudos e Pesquisas em Capoeira Manginga. Além disso, é integrante da Escola de Capoeira – Mestre Bobby, atua junto ao Fórum da Capoeira do Ceará e é membro do Grupo de Trabalho da salvaguarda da capoeira no estado. Contato: jolimpioneto@hotmail.com.

Resumo

A capoeira teve seus bens, a Roda e o Ofício dos Mestres, reconhecidos como Patrimônio Cultural do Brasil, em 2008. Posteriormente, em 2014, a Roda de Capoeira foi acolhida como Patrimônio Cultural da Humanidade. Essas ações contam com a atuação dos capoeiristas durante todo o processo, materializando o princípio da participação popular na gestão da cultura. Este artigo tem o objetivo de relatar, de forma analítica, a participação dos capoeiristas cearenses nas ações oriundas do reconhecimento da capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil e da Humanidade. Para registrar a experiência dos capoeiristas cearenses na salvaguarda da capoeira, foi realizada uma pesquisa qualitativa com imersão pessoal, do tipo etnográfica, com uso da observação participante, registro em caderno de campo e com a respectiva análise crítico-reflexiva. Ao final deste trabalho, percebeu-se que a participação dos capoeiristas cearenses foi sendo, paulatinamente, ampliada, e que ainda precisa tomar maiores proporções, no intuito de assegurar ações que possam valorizar a capoeira como uma prática educativa nos diversos espaços sociais e educacionais que ocupa.

Palavras-chave: Capoeira. Direitos culturais. Registro. Salvaguarda. Participação popular.

Abstract: The Roda de Capoeira and the Capoeira Masters were recognized as a cultural heritage in Brazil in 2008. Later, in 2014, the Roda de Capoeira was acknowledged as a Cultural Heritage of Humanity. These efforts had capoeiristas taking part throughout the process, materializing the principle of popular participation in the management of culture. This article aims to report analytically the participation of capoeiristas from Ceará in actions derived from the recognition of Capoeira as a Cultural Heritage of Brazil and Humanity. In order to register the safeguarding acts of capoeiristas, qualitative research was carried out, with personal immersion, of the ethnographic type with the use of participant observation, recorded in a field notebook, with the respective critical-reflective analysis. At the end of this work, it was noticed that the participation of the capoeiristas from Ceará was gradually being expanded and that it still needs to take greater proportions, in order to ensure actions that can value capoeira as an educational practice in various social and educational spaces it occupies.

Keywords: Capoeira. Cultural rights. Record. Safeguarding. Popular participation.

Resumen: La capoeira tuvo sus bienes culturales, la Roda y el Oficio de los Mestres, reconocidos como Patrimonio Cultural de Brasil, en 2008. Posteriormente, en 2014, la Roda de Capoeira fue reconocida como Patrimonio Cultural de la Humanidad. Estas acciones cuentan con la participación de capoeiristas durante todo el proceso, materializando el principio de participación popular en la gestión de la cultura. Este artículo tiene el objetivo de informar analíticamente la participación de los capoeiristas de Ceará en acciones derivadas del reconocimiento de la capoeira como Patrimonio Cultural de Brasil y la Humanidad. Para registrar la experiencia de los capoeiristas de Ceará en la salvaguarda de la

capoeira, se realizó una investigación cualitativa con inmersión personal, de tipo etnográfico mediante observación participante, registrada en un cuaderno de campo y con el respectivo análisis crítico-reflexivo. Al final de este trabajo, se notó que la participación de los capoeiristas de Ceará se fue ampliando paulatinamente y que aún necesita tomar mayores proporciones, a fin de asegurar acciones que puedan valorar la capoeira como práctica educativa en los distintos espacios sociales y educativos que ocupa.

Palabras-clave: Capoeira. Derechos culturales. Registro. Salvaguardia. Participación popular.

Introdução

A Roda de Capoeira e o Ofício dos Mestres de Capoeira foram reconhecidos em 2008, como Patrimônio Cultural do Brasil. Esses dois bens imateriais foram registrados, respectivamente, no Livro das Formas de Expressão e no Livro dos Saberes (FERREIRA NETO; CUNHA FILHO, 2011). Esse reconhecimento é fruto de lutas dos capoeiristas que viajam pelo mundo divulgando essa arte afro-brasileira, presente em solo brasileiro, em espaços formais e não formais, colaborando na formação das pessoas por meio de ensinamentos de respeito e tolerância à diversidade, com fundamento na ancestralidade.

Depois do registro pelo Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), iniciou-se um diálogo entre o instituto e os capoeiristas em vários estados, a partir das superintendências estaduais. Assim, ampliou-se a participação popular no desenvolvimento de ações para fomentar e apoiar a capoeira em suas peculiaridades locais. No desenvolvimento

desse processo, em 2014, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) reconheceu a Roda de Capoeira como Patrimônio Cultural da Humanidade, sendo inscrita na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. Esse reconhecimento foi fruto do movimento de participação da comunidade que precisa estar cada vez mais próxima e em diálogo.

Para o desenvolvimento deste trabalho, toma-se, como justificativa pessoal, a imersão do seu signatário há quase 28 anos, dos quais 25 anos no ensino, em estudos e pesquisas acadêmicas, tendo a capoeira como objeto de estudo e reflexão nas áreas de Filosofia, História, Educação e Direito. Como justificativa acadêmica, espera-se que o presente texto possa contribuir com relatos-fontes para possíveis trabalhos de análise do processo de registro dos bens culturais de matriz africana. A justificativa pedagógica se dá por noticiar sobre o registro da capoeira, além de apresentar

os direitos culturais, seus instrumentos e princípios ao público interessado, colaborando para uma formação crítica e ampliando o debate. Sua justificativa política e social se pauta no fortalecimento da cidadania e a consequente participação na tomada de decisões nas ações decorrentes da política cultural encetada. Dessa forma, faz-se relevante relatar a presente experiência cearense de participação dos capoeiristas nas políticas culturais no estado, não apenas a partir dessa política federal, mas como em outras políticas promovidas pelos entes municipal e estadual.

O objetivo deste artigo é relatar analiticamente a participação dos capoeiristas cearenses nas ações oriundas do reconhecimento da capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil e da Humanidade. Para o seu desenvolvimento, optou-se por uma pesquisa qualitativa, com imersão pessoal, do tipo etnográfica, com uso da técnica da observação participante, registro em caderno de campo, e respectiva análise crítico-reflexiva.

Este artigo se divide nas seguintes seções: Os direitos culturais e os institutos de proteção do patrimônio cultural; A participação popular na identificação, reconhecimento, apoio e fomento do patrimônio cultural; O protagonismo dos capoeiristas cearenses nas ações oriundas do registro. Na primeira seção, objetiva-se discutir o que são os direitos culturais e apresen-

tar alguns instrumentos de proteção dos bens culturais. Na seção seguinte, busca-se identificar o Princípio da Participação Popular como elemento fundamental na proteção do patrimônio cultural. E por fim, na última seção, o objetivo é destacar a participação dos capoeiristas, detentores dos bens culturais, foco do estudo, como protagonistas no processo de identificação, reconhecimento, apoio e fomento. Dessa forma, ao final, pode-se ter uma análise parcial e crítica da participação dos capoeiristas cearenses nas ações oriundas do registro, tendo em vista que o seu processo de apoio e fomento continua em andamento.

OS DIREITOS CULTURAIS E OS INSTITUTOS DE PROTEÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

Nesta seção, os direitos culturais são apresentados como uma via possível para garantir o acesso à cultura em suas diversas formas de expressão. Assim, apresenta-se o seu conceito e os instrumentos previstos constitucionalmente para que os bens culturais possam ser protegidos e o seu acesso assegurado para as futuras gerações.

Sobre os direitos culturais e o patrimônio cultural

No artigo 215 da Constituição da República Federativa do Brasil, de 1988 (CF/88), o termo direitos culturais é

apresentado, em seu bojo, da seguinte forma: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (BRASIL, 1988). Como já explícito no termo, os direitos culturais são aqueles direitos ligados à cultura. Para Cunha Filho (2000; 2013), há três bases fundamentais, que são: as artes, as memórias coletivas e o fluxo dos saberes, sobretudo saberes informais. Esses direitos asseguram a seus titulares o conhecimento e uso do passado, interferência ativa no presente e a possibilidade de previsão e decisão de opções referentes ao futuro, visando sempre à dignidade da pessoa humana.

Entre os objetos passíveis de proteção pelos direitos culturais, está o patrimônio cultural. Segundo Choay (2001), o vocábulo patrimônio tem origem no termo latino *patrimoniu*, que se refere aos bens deixados pelos antepassados e cuja origem está ligada às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e no tempo. Trata-se de uma palavra que é requalificada por diversos adjetivos, entre eles: genético, natural, histórico, entre outros. Essas adições ao substantivo transformam o adjetivo em um termo nômade. Cultural é um desses adjetivos que amplia o sentido do termo; assim, pode-se dizer que o patrimônio cultural de um povo é consti-

tuído por um conjunto de saberes, fazeres, expressões, práticas e seus produtos, que se referem à sua história, memória e identidade.

Conforme Cunha Filho (2000), Cid (2011), Souza Filho (2011), Vieira (2012), entre outros, a CF/88 ampliou o entendimento de patrimônio cultural, passando a englobar bens culturais materiais e imateriais dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, alargando o seu espectro de tutela. Assim, pode-se concluir que o patrimônio cultural é um dos objetos de proteção dos direitos culturais, por meio de institutos previstos constitucionalmente e de outros que o legislador deixou aberto para que os entes possam inovar com autonomia. Em suma, pode-se entender que a ideia de patrimônio cultural está ligada à continuidade histórica de um povo, dos indivíduos, de uma comunidade ou de uma coletividade, que envolve suas memórias e identidades expressas por saberes, fazeres e conhecimentos.

Instrumentos de proteção do patrimônio cultural

Humberto Cunha Filho propõe que a CF/88, além de cidadã, é cultural, pois é atravessada de diversos dispositivos atinentes à cultura, dos quais se podem destacar as políticas de proteção ao patrimônio cultural. Entre essas formas de preservação dos bens culturais

brasileiros, estão as formas judiciais e as formas administrativas (FERREIRA NETO, 2018). As formas judiciais são a Ação Civil Pública, prevista no artigo 129, III, da CF/88 e regulamentado pela Lei nº 7.347/1985, e a Ação Popular, prevista no artigo 5º, da CF/88 e regulamentado pela Lei nº 4.717/1965. Já as formas administrativas de preservação são os instrumentos previstos no artigo 216, §1º, da CF/88, a saber: inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, além de outras formas de acautelamento.

Ferreira Neto e Cunha Filho (2017) indicam que o inventário pode ser um instrumento de conhecimento com função suplementar ou antecedente a outros institutos, mas, além disso, pode atuar com função própria por meio do diálogo entre os agentes do Estado e os articuladores dos bens culturais. Em relação à capoeira, na primeira fase do seu processo de reconhecimento, foi realizado um estudo prévio, por meio do inventário, utilizado como uma metodologia de identificação. Assim, entre os anos de 2006 e 2007, o IPHAN realizou, com participação de capoeiristas-estudiosos, pesquisa histórica e antropológica para identificar os principais elementos que indicam a capoeira como uma prática cultural brasileira, verificando que a roda é o espaço onde os saberes dos mestres se manifestam de modo a assegurar o fluxo das tradições (IPHAN, 2017).

Ferreira Neto (2018) destaca, a partir de observações do professor Márcio Pragmácio, que o instituto *registro* é grafado, no texto constitucional, no plural – registros –, remetendo a outras possibilidades jurídicas, de acordo com suas especificidades, para a proteção desses bens culturais. Assim, o registro tem fundamento constitucional e é regulamentado pelo Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, visando à proteção dos bens culturais de natureza imaterial. Cunha Filho e Telles (2007, p. 148-149) afirmam que o registro

é uma ação do Poder Público com a finalidade de identificar, reconhecer e valorizar as manifestações culturais e os lugares onde estas se realizam, os saberes e as formas de expressões dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, levando-se em consideração o binômio mutação-continuidade histórica do patrimônio cultural imaterial.

A partir da definição acima, entende-se que há três fases para a proteção do bem cultural. São elas: identificação, reconhecimento e, por fim, apoio e fomento. Para a identificação dos bens, o inventário pode se caracterizar como um estudo pré-registro. Conforme a Portaria nº 160, de 11 de maio de 2016, o inventário é um instrumento de produção de conhecimento que pode subsidiar um futuro reconhecimento, que se dá por meio do registro (BRASIL, 2016).

O tombamento, por sua vez, muitas vezes confundido com o registro, está previsto no Decreto-Lei nº 25/1937,

sendo recepcionado pelo texto constitucional de 1988. Didaticamente, o tombamento é um instituto jurídico direcionado à proteção dos bens culturais tangíveis, ou seja, materiais. Vassallo (2008, p. 9) ressalta a diferença entre o tombamento e o registro nas seguintes linhas:

Diferentemente do tombamento, a própria ideia do registro, mais flexível, consiste num acompanhamento das práticas e representações em questão. O que importa é verificar as suas permanências e transformações, ao invés de tentar “congelar” as práticas e seus significados em função de contextos passados (VASSALLO, 2008, p. 9).

Observa-se que são institutos diversos que possuem diferentes espectros de proteção. Na mesma esteira, Cunha Filho (2013) explica que o registro, diferente do tombamento, não tem o escopo de impedir a destruição ou de controlar a dinâmica das manifestações culturais, apenas estimula a permanência de seus elementos. Assim, conforme Ferreira Neto (2018), quem deve discutir sobre a adequação dos estímulos oferecidos para essa permanência dos bens culturais intangíveis são os detentores que são os articuladores culturais legítimos de cada manifestação.

A PARTICIPAÇÃO POPULAR NA IDENTIFICAÇÃO, RECONHECIMENTO, APOIO E

FOMENTO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

É preciso destacar, de forma explícita, que os institutos jurídicos de proteção do patrimônio cultural, seja material ou imaterial, instrumentalizados pelo Estado, contarão com a ajuda da comunidade para promover a sua proteção. Inicialmente, faz-se necessário dizer que uma norma pode ser entendida, didaticamente, como uma diretriz para dirigir o comportamento humano. A norma é gênero, da qual podem ser extraídas espécies normativas, a saber: as regras, que são materializadas em um texto legal (dispositivo jurídico), e os princípios, que não precisam estar escritos, basta o seu reconhecimento.

Cunha Filho (2000; 2004; 2018) identificou, a partir da Constituição Federal de 1988, utilizando a técnica da dedução, cinco princípios: princípio do pluralismo cultural; princípio da participação popular na concepção e gestão de políticas públicas culturais; princípio da atuação do Estado no setor cultural como suporte logístico; princípio do respeito à memória coletiva; princípio da universalidade.

O princípio do pluralismo cultural assegura a existência e expressão simultânea de uma diversidade de manifestações culturais sem grau de hierarquia e status de dignidade perante o Estado. Por sua vez, o princípio da participação popular na concepção e

gestão de políticas públicas culturais é aquele que confere aos cidadãos, individualmente ou por meio de organizações civis, exercer a participação opinando ou deliberando sobre as políticas culturais. Já o princípio da atuação do Estado no setor cultural como suporte logístico, refere-se ao dever do Estado em dar o suporte necessário, por meio de investimento na área cultural, no intuito de permitir que a sociedade, por iniciativa própria, manifeste suas práticas culturais. O princípio do respeito à memória coletiva encerra a ideia de que o acervo cultural, independente da sua fonte de produção, deve ser contemplado com as políticas no fito de assegurar às gerações futuras, a sua fruição. Por fim, o princípio da universalidade garante a todos o pleno exercício dos direitos culturais indistintamente (CUNHA FILHO, 2000; 2004; 2018).

Todos esses princípios e outros, que podem ser inferidos, são fundamentais para a gestão de ações que possam dar suporte aos articuladores dos bens culturais, assim como a sua manutenção. Destaca-se, nesta reflexão, a importância da participação da comunidade, pois são as pessoas que articulam saberes e fazeres que permitem o fluxo da ancestralidade, continuidade histórica, circulação das memórias, valorização das identidades e tolerância à diversidade.

O princípio jurídico-político da

participação popular pode ser visualizado na leitura da CF/88, em seu artigo 216, §1º, in litteris: “O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro [...]” (BRASIL, 1988). Observa-se, com Cunha Filho (2000), na leitura do artigo acima, que a participação popular é um princípio inerente à efetivação dos direitos culturais, que pode ocorrer por meio de institutos jurídicos que ajudam na preservação dos bens culturais, sejam de natureza material ou imaterial. Na mesma esteira, Costa (2011, p. 37) assinala que o princípio da participação popular tem sua gênese no próprio regime democrático brasileiro. “O Estado ao encetar as políticas culturais, sejam elas de proteção, fomento e ou acesso à cultura, não pode prescindir da atividade cidadã, seja pelo indivíduo de per si, seja por organismos da sociedade civil”. Conclui-se, então, que o exercício da cidadania ocorre com a participação dos sujeitos nas decisões. É o meio pelo qual se efetiva a democracia. Para que isso ocorra, faz-se necessário que o cidadão seja motivado a participar da vida democrática a partir de espaços de discussão. Na seara dos direitos culturais, os órgãos responsáveis pelo suporte logístico, podem não só com verbas, mas com ações, incentivar grupos que promovam as discussões e tomadas de decisões para a promoção e proteção

de seus fazeres e saberes culturais.

Em síntese, as políticas culturais de proteção, de fomento ou de acesso à cultura, ao serem encetadas pelo Estado, não podem desconsiderar a atividade cidadã no momento de serem estabelecidas. A participação dos articuladores culturais é imprescindível para efeitos relevantes em relação ao bem tutelado, sobretudo, de natureza imaterial. Assim, faz-se necessário criar mecanismos para que a participação possa ocorrer da forma mais ampla possível. Na próxima seção será abordado o protagonismo dos capoeiristas cearenses nas ações oriundas do registro da Roda de Capoeira e do Ofício dos Mestres de Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil, desenvolvidas em terras alencarinhas, em diálogo com a Superintendência do IPHAN-CE.

O PROTAGONISMO DOS CAPOEIRISTAS CEARENSES NAS AÇÕES ORIUNDAS DO REGISTRO

Nesta seção, busca-se relatar, a partir de imersão direta como capoeirista, pesquisador e militante, alguns fragmentos relacionadas à participação dos capoeiristas cearenses na deliberação de ações que possam apoiar e fomentar a capoeira no Ceará. Na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, o conceito de salvaguarda vem expresso no artigo 2º, nos seguintes termos:

Entende-se por “salvaguarda” as medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não-formal – e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos (UNESCO, 2003).

Observa-se, pelo exposto, medidas que colaboram para a manutenção do bem cultural. A capoeira foi inventariada, e outorgado o registro para dois bens culturais associados a ela. Em ambos os processos, capoeiristas estiveram envolvidos de diversas formas e, embora essa participação não tenha se dado de forma ampla, deu-se de forma bastante ativa e protagonista, envolvendo jogadores-estudiosos, capoeiristas-embaixadores, mestres-educadores, entre outros sujeitos da arte. O reconhecimento da Roda de Capoeira e do Ofício dos Mestres de Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil gerou deveres ao Estado que, em colaboração com a comunidade, por meio de encontros periódicos, reuniões e discussões, passou a desenvolver mecanismos no fito de possibilitar a salvaguarda desses bens culturais. Para Vieira (2012, p. 24),

quando pensamos em medidas de salvaguarda relacionadas à capoeira, não estamos considerando o risco de extinção dessa manifestação cultural que se encontra efetivamente difundida e integrada a outras instâncias culturais na sociedade brasileira. Estamos, isto sim,

diante do desafio de preservar a ancestralidade e, sobretudo, a diversidade cultural que caracteriza suas tradições (VIEIRA, 2012, p. 24).

Com base na vivência de anos imersos na capoeira, por meio de viagens, estudos, pesquisas, leituras, conversas, aulas, palestras e, sobretudo, próximo aos mestres de capoeira, pode-se dizer que a ancestralidade se relaciona com o fluxo dos saberes proporcionados pelos articuladores de uma manifestação cultural. Esses saberes envolvem códigos e simbologias que remetem aos modos de viver, fazer e ser que perpassam as gerações, constituindo-se como legado. Mas ancestralidade está para além de uma ideia de linhagem ou de hereditariedade; é uma interpretação da realidade, que não se finda com a morte, pois é um processo de continuidade da vida e desenvolvimento da comunidade, é aquilo que liga uns aos outros.

Nesse contexto, entende-se, com Hobsbawm (2015), que as tradições são reinventadas constantemente, mas que guardam referências com o passado, trazendo ecos de ancestralidade para o movimento hodierno. Burke (2010), citando Cecil Sharp, leciona que o indivíduo pode inventar, mas a comunidade seleciona. Caso um indivíduo produza inovações ou variações que sejam apreciadas pela comunidade, essas serão imitadas e, sendo assim, passarão a fazer parte do repertório coletivo da tradição. Em outro giro, continua Burke (2010),

se essas inovações não são aprovadas, elas perecerão com seu criador, ou até mesmo antes de seu fim, pois os articuladores culturais envolvidos em determinada manifestação cultural são os detentores do poder de escolha e exercem o que se chama de censura preventiva, decidindo se uma determinada prática vai sobreviver, e de que forma isso ocorrerá. Também é preciso levar em conta o apelo de sociedade movida pelo capital que precisa tornar tudo em valor monetário na sociedade de consumo.

As primeiras ações envolvendo os capoeiristas cearenses aconteceram em 2010 por meio do Edital Prêmio Viva Meu Mestre, promovido pelo IPHAN, no qual dois Mestres de Capoeira do Ceará foram contemplados. São eles: o Mestre Zé Renato e o Mestre Jair. No mesmo ano, outra ação relevante, coordenada pelo IPHAN, por meio do Grupo de Trabalho Pró-Capoeira, se constituiu em encontros para discussão, que receberam a denominação de Encontro Pró-Capoeira. Esses encontros aconteceram em três estados do Brasil, em datas distintas: um de 8 a 10 de setembro em Recife-PE; outro de 28 a 30 de setembro em Brasília-DF; e o último, de 27 a 29 de outubro, no Rio de Janeiro-RJ. Recife foi o ponto de encontro da Região Nordeste, partindo alguns capoeiristas cearenses para representar o estado em Pernambuco.

Entre 2012 e 2013, com a atuação do

movimento Rede de Desenvolvimento Econômico e Sustentável da Capoeira no Ceará, REDE-CE, ocorreu uma aproximação significativa e mais ampla com o IPHAN. Então foi feito um levantamento preliminar para se conhecerem os detentores dessa prática cultural no Ceará, por meio de consultoria PRODOC/UNESCO. Esse levantamento se constituiu na realização de entrevistas, entre 2013 e 2014, totalizando 41 entrevistas e visitas técnicas. Essa ação gerou a produção de material preliminar para a comunidade da capoeira, pesquisadores e sociedade em geral.

Além das entrevistas, houve uma articulação com os capoeiristas para cadastro e participação no processo de reconhecimento da capoeira como Patrimônio Cultural da Humanidade. Saldanha (2014) indica que foi uma ação relevante, de iniciativa do IPHAN, que promoveu uma campanha de apoio à candidatura da Roda de Capoeira à Lista do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. Assim, capoeiristas de todo o Brasil participaram, por meio de petição pública denominada de Lista de Adesão sobre as candidaturas da Roda de Capoeira à Lista Representativa da Convenção da Unesco para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (SALDANHA, 2014). Ferreira Neto (2018) assinala que houve uma participação mais ampla em relação ao reconhecimento nacional, pois já havia sido realizado

um trabalho pedagógico enfatizando a relevância da ação durante o processo de registro.

Souza Filho (2011) afirma a necessidade de políticas públicas democráticas para a proteção dos bens culturais intangíveis e não apenas a mera aplicação de instrumentos legais. Percebe-se, ainda, uma tentativa de harmonização entre políticas públicas internacionais e nacionais, no intuito de preservar o patrimônio cultural e adaptação desses institutos à dinâmica de bens dessa natureza. Nessa perspectiva, o processo de participação dos capoeiristas cearenses, aos poucos, toma maior proporção, e seus articuladores ampliam a consciência em relação ao seu papel como protagonistas na tomada de decisão de ações que possam contribuir para o desenvolvimento da capoeira em terras alencarinhas. Reuniões passam a fazer parte da rotina dos capoeiristas, embora não haja uma periodicidade fixa e continuidade sem quebras.

No desenvolvimento dessas políticas, surgem as tensões entre os grupos, sobretudo em um universo diverso como a capoeira. Mesmo com a eclosão de conflitos internos ao meio capoeirístico, adormecidos por décadas, as reuniões culminaram no 1º Seminário da Salvaguarda no Ceará da Roda e do Ofício do Mestre de Capoeira, realizado nos dias 17 e 18 de dezembro de 2016, no Centro Cultural Banco do Nordeste e na Casa de Juvenal Galeno,

em Fortaleza-CE.

Nesse evento, os capoeiristas de diversas formações e grupos apresentaram a proposição de 39 ações consideradas prioritárias pelos participantes para a salvaguarda da capoeira no Ceará, a partir dos eixos de ação para a gestão de bens culturais. Além disso, foi formado também um Coletivo Deliberativo, um Grupo de Trabalho Permanente e um Conselho de Mestres. Entre as propostas, havia a criação de um centro de referência para a capoeira, o desenvolvimento de um aplicativo para divulgação das rodas, propostas de formação, entre outras.

Em 2017, outra ação relevante, fruto de uma parceria entre o IPHAN-CE, UNILAB e o Grupo de Trabalho, foi a Roda da Memória. Esse momento foi pensado com o objetivo de valorizar e difundir as histórias e memórias de mestres antigos da capoeira cearense. Foram realizadas ao todo quatro rodas. Como fruto dessa parceria, em 2018 foi firmado um Termo de Cooperação Técnica entre o IPHAN-CE e a UNILAB, com o objetivo de realizar ações conjuntas direcionadas para a salvaguarda da capoeira, dentre elas, um documentário sobre a capoeira no Ceará que teria como fonte o material gravado durante os encontros da Roda da Memória, entre jogos e entrevistas com personagens da capoeira cearense.

Entre as ações colocadas no seminário de 2016, estava o desenvolvimento

de um aplicativo para celulares que teria a função de informar sobre as Rodas de Capoeira do Ceará. Desenvolvido em parceria com a Escola Estadual de Ensino Profissionalizante José de Barcelos, o aplicativo para o sistema Android permite que os usuários possam cadastrar os seus grupos e calendários de rodas e eventos, disponibilizando aos interessados informações sobre o local, endereço, data, horário e responsáveis pelas rodas. Essa ação pode ser destacada como exemplo de interação entre Estado, sociedade e os detentores do bem cultural. Os alunos em formação escolar são chamados para dialogar nessa roda de construção de políticas de fomento para a capoeira.

As reuniões continuam sem uma periodicidade definida, com uma adesão não tão ampla, mas participação ativa e esmero dos que se habilitam. Nesse movimento, marcado por continuidades e aparência de descontinuidade, as construções continuam. Em 2019, aconteceu na cidade de Barbalha, nos dias 19 e 20 de outubro, o Seminário da Salvaguarda da Capoeira no Cariri. A ação é uma demanda dos capoeiristas do Ceará, moradores das cidades interioranas, e foi fruto de uma parceria entre o IPHAN-CE, Movimento de Capoeiristas do Cariri e Escola de Saberes de Barbalha. Esse momento representou a materialização da luta dos capoeiristas que habitam cidades do interior do Ceará, expandindo as ações que fi-

cavam concentradas apenas na capital. Essa foi uma demanda muito cobrada pelos capoeiristas das cidades interiores, que culminou nessa ação, deslocando a discussão para outros espaços.

Durante o segundo semestre de 2019, foram realizadas três reuniões, respectivamente nos dias 21 de agosto, 5 de setembro e 2 de dezembro, com objetivo de planejar o Seminário Capoeira e Patrimônio, além de discussões no Grupo de Trabalho via aplicativo WhatsApp. O horário das reuniões geralmente girava em torno das 17h30, tentando se adequar ao funcionamento do órgão, porém inadequado para os participantes, pois a maioria possui outra profissão. Mesmo assim, as reuniões seguiam conforme as possibilidades e participação, na medida de cada um.

O Seminário Capoeira e Patrimônio ocorreu entre os dias 13 e 15 de dezembro de 2019, no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). Houve palestra de abertura, mesas-redondas e grupos de apresentação de trabalhos com temas pertinentes às demandas e relações atuais da capoeira com a sociedade e os múltiplos lugares ocupados por essa arte afro-brasileira, tais como gênero, memórias, patrimônio cultural, educação para a paz, escola, entre outros.

Nesse Seminário ocorreu, ainda, o lançamento do livro *Capoeirices de Zantoin*, cuja autoria é de Igor Soares, escritor e servidor do IPHAN, com ilustrações de

Paulo Ciola. A obra apresenta uma narrativa inspirada em personagens da capoeira cearense, por meio do personagem José Antônio. O livro aborda as rodas de capoeira e o ofício dos mestres de capoeira, além das lutas cotidianas dos capoeiristas contra o racismo na sociedade.

Durante esse processo, pode-se indicar, conforme análise do Núcleo do Patrimônio Imaterial da Superintendência do IPHAN no Ceará, que há algumas dificuldades, tais como a limitação de pessoal para a dimensão do estado; o conflito de interesses entre os próprios capoeiristas; a falta de clareza por parte de alguns detentores sobre a política de salvaguarda e sobre o papel do IPHAN; a falta de engajamento de uma grande parcela dos detentores; e a dificuldade para mapear a extensão da capoeira no Ceará e de se estenderem ações para além da capital do estado (SILVA et al., 2019).

A carência de servidores é algo preocupante, pois dificulta a periodicidade das reuniões e a comunicação com capoeiristas de outras cidades do Ceará. No entanto, é algo que precisa ser contornado e não pode ser evocado como desculpa para entraves ao processo de participação. Em relação à falta de clareza, as ações de cunho pedagógico foram ínfimas, limitadas a poucos seminários no intervalo de mais de dez anos, algumas reuniões e movimentos que tiveram uma divulgação precária e com obstáculos na comunicação. O engaja-

mento ínfimo é consequência de uma condução coberta de descontinuidades, fazendo com que uma parcela significativa fique desacreditada. O mapeamento poderia ter sido executado a partir da política de formação de pós-graduação promovida pelo IPHAN, mas não foi oferecido no estado do Ceará conforme suas peculiaridades, mesmo com a presença de capoeiristas-pesquisadores de diversas formações.

No período de distanciamento social, medida tomada pelo Estado para amenizar os impactos da pandemia do Covid-19, os capoeiristas, por meio das mídias sociais, deram continuidade aos trabalhos. O IPHAN disponibilizou um canal de socialização dessas atividades para colaborar na ampla divulgação das atividades. Além disso, iniciaram-se reuniões virtuais para realização de encaminhamentos.

A partir do movimento causado pelo registro, os capoeiristas passaram a dialogar como coletivo e se manifestar publicamente. Provocados por uma Lei Municipal referente à instituição de uma data comemorativa para a capoeira, propôs-se uma chamada para o debate, constituindo-se, assim, o Fórum de Capoeira do Ceará, que vem se reunindo para tomada de decisões. Entre elas, a participação na Bienal do Livro e a escolha de representantes da capoeira para compor o Comitê Gestor das Expressões Afro-Brasileiras. Outra ação relevante foi a reunião de capoeiristas de

diferentes grupos que compuseram um dossiê para inscrição do Mestre Zé Renato como Tesouros Vivos da Cultura Cearense, uma política cultural desenvolvida pelo Governo do Estado do Ceará que reconhece o valor cultural de mestre, grupos e comunidades. O mestre, em sua terceira tentativa, logrou êxito e recebeu o reconhecimento em 2018. Outro reconhecimento que é buscado se refere ao de Patrimônio Cultural do Ceará por meio do registro em nível estadual. Ao processo já foi dada entrada, e segue em análise, estudo e elaboração de pareceres.

Percebe-se que os capoeiristas estão se mobilizando para o diálogo interno e externo, promovendo momentos nos quais os articuladores culturais discutem e deliberam sobre a participação nas políticas culturais, seja ocupando espaço, cobrando ações do Poder Público ou concorrendo em editais. Assim também, dialogam de perto com agentes culturais vinculados aos entes públicos, tais como representantes de secretarias de cultura e do IPHAN. Desse modo, observa-se que o princípio da participação popular está sendo cobrado e exercido, embora aquém do esperado, pois a atuação da comunidade poderia ser bem mais ampla se houvesse um trabalho de formação, como, por exemplo, a promoção de mais seminários, cursos de formação sobre patrimônio cultural, presencial ou on-line; cursos de formação ministrada por outros capoeiristas, selecionados por edital, para promover a identificação en-

tre os pares; financiamento de ações de mapeamento, por meio de editais, para capoeiristas e pesquisadores, proporcionando um maior engajamento e apropriação do processo, entre outras ações.

Conforme Vieira (2012), cumpre, neste momento, seguir na tentativa de aperfeiçoar os mecanismos de participação. Mesmo diante de momento promissor, os desdobramentos desse reconhecimento, com instituição de políticas de apoio e fomento, só ganharão novo fôlego se o capoeirista lutar pela efetivação de seus direitos. Para isso, são necessárias a mobilização e a tolerância ante as diferentes facetas da capoeira. Os momentos de formação promovido pelos grupos de capoeira fortalecem e preparam para o debate. É preciso lutar para efetivação dos direitos culturais, pois como expressam as palavras de Ihering (2011, p. 93): “Sem luta não há direito”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tentou-se, neste artigo, dar notícia do desenvolvimento do processo, materializado em ações, a partir do diálogo entre os capoeiristas cearenses e a Superintendência do IPHAN-CE. A pesquisa é um exercício para trazer à tona questões mais profundas para serem debatidas e refletidas na continuidade do processo. As dificuldades, encontradas pelo caminho, para o andamento do processo rela-

cionam-se com questões estruturais que estão além do alcance dos capoeiristas, mas que precisam ser discutidas e debatidas, pois a capoeira propõe justamente uma forma de sociabilidade que vá para além dessas limitações impostas pelo sistema. Pode-se dizer que a análise desse relato de experiência local configura-se como fonte para a continuidade do trabalho. Além disso, ainda pode ser fonte de consulta para realização de um trabalho pedagógico, no intuito de fortalecer o processo de participação e engajamento nas ações encetadas.

Direitos culturais é um ramo jurídico, previsto constitucionalmente, que assegura os direitos para as manifestações culturais de forma ampla, amparando memórias, identidades e garantindo aos coletivos, comunidades e indivíduos o acesso aos bens culturais e à sua promoção por meio de instrumentos adequados. Essas políticas culturais são promovidas pelo Estado, mas em colaboração com a comunidade, como bem expressa o princípio da participação popular, no texto constitucional. Ao final deste trabalho, percebeu-se que a participação dos capoeiristas cearenses foi sendo, paulatinamente, ampliada e que ainda precisa tomar maiores proporções, no intuito de assegurar ações que possam valorizar a capoeira como uma prática educativa nos diversos espaços sociais e educacionais que ocupa.

REFERÊNCIAS

- BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 20 jun. 2020.
- BRASIL. *Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000*. Institui o registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 07 ago. 2000. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm. Acesso em: 20 jun. 2020.
- BRASIL. *Portaria nº 160, de 11 de maio de 2016*. Dispõe sobre os instrumentos de Inventários do Patrimônio Cultural no âmbito do IPHAN. Diário Oficial da União, Brasília, 12 maio 2016. Disponível em: http://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujwr0TZC2Mb/content/id/21520489. Acesso em: 1º ago. 2020.
- BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CAMPOS, Hélio. *Capoeira na Universidade: uma trajetória de resistência*. Salvador: SCT; EDUFBA, 2001.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.
- CID, Gabriel da Silva Vidal. *A capoeira de marginal a símbolo para nação: algumas reflexões*. In: VII ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT,7., 2011, Salvador. Anais. Salvador: UFBA, 2011.
- COSTA, Rodrigo Vieira. *A dimensão constitucional do patrimônio cultural: o tombamento e o registro sob a ótica dos direitos culturais*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011.
- CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Cultura e democracia na Constituição Federal de 1988*. Rio de Janeiro: Letra Legal, 2004.
- CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Direitos culturais como direitos fundamentais no ordenamento jurídico brasileiro*. Brasília: Brasília Jurídica, 2000.
- CUNHA FILHO, Francisco Humberto. Entrevista. *A Casa*. 2013. Entrevista concedida a Daniel Douek. Disponível em: <http://www.acasa.org.br/ensaio.php?id=419&modo=>. Acesso em: 30 maio 2020.
- CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Teoria dos direitos culturais: fundamentos e finalidades*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018.
- CUNHA FILHO, Francisco Humberto; TELLES, Mário Ferreira de Pragmácio. As formas de preservação do Patrimônio Cultural Brasileiro face à Constituição Federal de 1988. *O público e o privado*, n. 10, jul.-dez. 2007. p. 143-157.
- FERREIRA NETO, José Olímpio. *O princípio jurídico-político da participação popular no reconhecimento da capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil e da Humanidade*. 2019. 69 f. Monografia (Graduação em Direito) – Centro de Ciências Jurídicas, Universidade de Fortaleza, Fortaleza, 2018.

FERREIRA NETO, José Olímpio; CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *A participação da comunidade na proteção do patrimônio cultural: o Inventário*. In: VII ENCONTRO INTERNACIONAL DE DIREITOS CULTURAIS, 2017, Fortaleza. Anais... Fortaleza: UNIFOR, 2017.

FERREIRA NETO, José Olímpio; CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Capoeira: Patrimônio Cultural do Brasil*. In: VII ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT, 7., 2011, Salvador. Anais. Salvador: UFBA, 2011.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GIL, Gilberto. *Discurso em homenagem a Sérgio Vieira Mello*. Genebra, 2004. Disponível em: <http://cultura.gov.br/ministro-da-cultura-gilberto-gil-na-homenagem-a-sergio-vieira-de-mello-36642/>. Acesso em: 10 jul. 2020.

HOBSBAWM, Eric. *A invenção das tradições*. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015. p. 7-24.

IHERING, Rudolf von. *A luta pelo direito*. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Cartilha Salvaguarda da Roda de Capoeira e do Ofício dos Mestres de Capoeira: apoio e fomento*. Brasília: IPHAN, 2017. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Cartilha_salvaguarda_capoeira.pdf. Acesso em: 10 ago. 2020.

SALDANHA, Bianca de Souza. *Capoeira como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil*. 2014. 73 f. Monografia (Graduação em Direito) – Centro de Ciências Jurídicas, Universidade de Fortaleza, Fortaleza, 2014.

SILVA, Ítala; SOARES, Igor; HAMAGUCHI, Jeferson; FROTA, Vinícius. *A salvaguarda da capoeira no Ceará: resultados apresentados no Seminário Capoeira e Patrimônio*. Fortaleza: Superintendência do IPHAN/CE; Núcleo do Patrimônio Imaterial, 2019.

SOUZA FILHO, Carlos Frederico Marés. *Bens culturais e sua proteção jurídica*. Curitiba: Juruá, 2011.

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Conferência Geral da UNESCO, 32ª Reunião, Paris, 17 out. 2003*.

VASSALLO, Simone Pondé. *O registro da capoeira como patrimônio imaterial: novos desafios simbólicos e políticos*. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 32., 2008. Caxambu. Anais... Caxambu: ANPOCS, 2008.

VIEIRA, Luiz Renato. *A capoeira e as políticas de salvaguarda do patrimônio imaterial: legitimação e reconhecimento de uma manifestação cultural de origem popular*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2012.



“Os mestres materiais”: ação, reconhecimento e reparação nas Malhas da salvaguarda da Capoeira no Paraná

*Gesline Giovana Braga*¹

¹ Gesline Giovana Braga é mestre (UFPR) e doutora (USP) em Antropologia Social. Foi consultora Prodoc/Unesco para difusão da política de patrimônio imaterial no Brasil, em 2014 e 2016, atuando na salvaguarda da capoeira do Paraná, junto ao Comitê Gestor da Salvaguarda da Capoeira no Paraná e à Superintendência do IPHAN no Paraná.

Resumo

O presente artigo analisa, por meio da etnografia multissituada, as ações da salvaguarda da capoeira no Paraná entre os anos de 2012 e 2016. Mostra-se como esse processo se deu por meio de aprendizado e trocas entre o IPHAN e os capoeiristas, marcado por controvérsias, rememoradas pelas trajetórias pregressas do Estado com a capoeira e memórias de mortes à mingua dos antigos mestres. Os atos performativos sobre a patrimonialização são categorizados para demonstrar o que a capoeira ensina à política de patrimônio imaterial. Reafirmando a importância da participação social e propondo ações em formato de malhas, privilegiando a descentralização e o continuidade das ações no âmbito local.

Palavras-chave: Capoeira. Salvaguarda. Política Pública de Patrimônio Cultural Imaterial. Comitê Gestor. Malha.

Abstract: This article analyses, through multi-sited ethnography, the actions of safeguarding capoeira in Paraná between the years of 2012 and 2016. Showing how the process of safeguarding capoeira in the state took place through learning and exchanges between IPHAN and capoeiristas, marked by controversies, recalled by the State's past trajectories with capoeira and memories of deaths to the mingua of the old masters. The performative acts about patrimonialization are categorized to demonstrate what capoeira teaches about intangible heritage policy. Reaffirming the importance of social participation and proposing actions in mesh formats, favoring decentralization and continuity of actions at the local level.

Keywords: Capoeira. Safeguard. Public Policy of Intangible Cultural Heritage. Management Committee. Mesh.

Resumen: Este artículo analiza, a través de una etnografía multisituada, las acciones de salvaguardia de la capoeira en Paraná entre los años 2012 y 2016. Muestra cómo este proceso se ha hecho a través de aprendizajes e intercambios, entre IPHAN y capoeiristas, marcado por polémicas que remontan trayectorias pasadas del Estado con la capoeira y recuerdos de muertes a la mingua de los viejos maestros. Los actos performativos sobre patrimonialización se categorizan para demostrar lo que enseña la capoeira sobre la política del patrimonio inmaterial. Reafirmando la importancia de la participación social y proponiendo acciones en formatos de mallas, favoreciendo la descentralización y continuidad de las acciones a nivel local.

Palabras-clave: Capoeira. Salvaguardia. Política Pública de Patrimonio Cultural Inmaterial. Comité de Gestión. Malla.

Introdução

A história do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a da capoeira se cruzaram em um documento muito antes da instituição da política pública de patrimônio cultural imaterial no Brasil, pelo Decreto nº 3351/2000 (BRASIL, 2000). O Código Penal de 1937 (BRASIL, 1937, art. 165), o primeiro do Estado Novo, torna a destruição do patrimônio material crime e descriminaliza a capoeira. Como em um jogo, no qual os jogadores entram e saem da roda, o patrimônio material entra no Código Penal de 1937 para ser preservado e o patrimônio imaterial sai para continuar a existir, tentativas de reparação às marcas deixadas pelo primeiro período republicano exímio em invisibilizar os traços da colonização e da escravidão nas cidades, apagando prédios da paisagem, “obliterando” e “docilizando” corpos negros.

A capoeira e a vadiagem foram criminalizadas pelo primeiro Código Penal da República Velha, em 1890, pou-

co depois da Proclamação da República e dois anos depois da Abolição da Escravidão no Brasil. Tal criminalização era temida pelos abolicionistas diante do conteúdo mínimo da Lei Aurea, que não garantia direitos aos libertos, tampouco oferecia reparações pela escravidão. A criminalização lesou a capoeira em seu âmago, e os capoeiristas das contemporaneidade lembram-se desses tempos como se os tivessem vivido. E as “memórias não-vividas” (BRAGA, 2018) da criminalização e da escravidão demarcam as relações com Estado e pautam a salvaguarda, como ação reparadora e não “política de compaixão” (ARENDDT, 1988).

Alguns mestres mais velhos do Paraná e de São Paulo relatam prisões no “código da vadiagem” até os anos 1980. Mestre Kunta explica: “A capoeira foi descriminalizada, mas a vadiagem não, só a Constituição de 1988 descriminalizou a vadiagem”. Ele conta que para ser liberado dos processos por vadiagem, era preciso mostrar o registro em carteira de trabalho.

A criminalização da capoeiragem e da vadiagem corroboravam os códigos de postura de várias capitais brasileiras, que vinham desde o século XVII proibindo os batuques, as maltas e o simples ajuntamento de homens e mulheres negras nas ruas. O arranjo deste conjunto de repressões foi bem-sucedida em seu projeto eugênico, e alguns historiadores afirmam que a Capoeira desapareceu em várias regiões do Brasil com a criminalização, porém hoje a capoeira mostra como se salvaguardou contra e apesar do Estado.

No Paraná, e sobremaneira na capital Curitiba, a repressão aos corpos e as leis de zoneamento, combinadas com fluxos migratórios europeus e discursos públicos de obliteração dos negros, eliminaram por muitos anos a presença negra no centro cidade (BRAGA, PINHEIRO; SANTOS, 2019). Sintomático também é que em 1937, ano da descriminalização da capoeira e da criminalização da destruição de prédios históricos, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito do Homens Pretos, cravada no centro histórico de Curitiba, foi reconstruída com o apagamento de seus traços coloniais. Nessa igreja, desde 1851, existiram ao menos três irmandades¹ de homens e mulheres pretas, que cultivavam as práticas da boa morte, realizavam festas, congadas e participavam de outras associações

negras, como o Club 13 de Maio e 28 de Setembro e os Grêmios das Camélias e Flor de Maio, os três últimos exclusivamente femininos.

Depois da descriminalização da capoeira, os anos se seguiram com a ausência do Estado. Mesmo com a referência às cultura afro-brasileira na Constituição Federal de 1988 (BRASIL, 1988, Seção II Da Cultura, art. 215-art. 217), capoeira e Estado reencontram-se novamente apenas com as políticas públicas instituídas a partir da primeira gestão da presidência de Luís Inácio Lula da Silva, em 2002. O processo de instrução de registro da capoeira foi longo e debatido desde o início da gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura.

Em 2008, a capoeira foi o primeiro bem a receber um duplo registro como Patrimônio Cultural do Brasil. A Roda de Capoeira foi inscrita no Livro das Formas de Expressão, e o Ofício de Mestre no Livro dos Saberes. Também foi o primeiro bem a ser registrado em todo o território nacional, não condicionado a um estado ou aos estados contemplados no dossiê de registro, na Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco. Ambas as ineditudes para as formas de registro revelaram-se acertadas, pois a roda e os mestres têm graus diferentes de fruição. Assim também, a posterior descentralização das ações de salvaguarda para as superintendências estaduais, em 2012, possibilitou deslindar a

¹ Cf. <http://www.dostracos.wordpress.com>

diversidade da capoeira em todo o território, bem como as histórias locais. E ainda, em alguns momentos, propiciou encontros antes pensados como inusitados, juntando capoeiristas de diferentes grupos, vertentes, linhagens e estados, numa única roda.

As proporções das ações de salvaguarda da capoeira no Brasil talvez sejam das maiores já empreitadas em todo o mundo, devido à quantidade de capoeiristas, em função do tamanho de nosso território e da diversidade inerente aos grupos de capoeira, e a dispersão destes pelo mundo. Como se não bastassem as proporções, a capoeira, em suas controvérsias, ainda desafia os conceitos e as determinações das convenções da Unesco² – Organizações das Nações Unidas para a Educação Ciência e Cultura e do IPHAN, responsáveis pelas políticas de patrimonialização mundial e nacional, como será apontado no decorrer deste artigo. De tal forma, as análises das semantizações (SIMÃO, 2016) do registro e processo de salvaguarda da Roda de Capoeira e do Ofício de Mestre pelos próprios mestres e capoeiristas ensinam novas e boas práticas à política de patrimônio, reformulam conceitos e indicam como a salvaguarda pode ser concretizada em seu próprio processo, quando realizada em malhas.

² A Roda de Capoeira foi inscrita na lista representativa da Unesco e reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade em 2014.

Este artigo analisa as ações de salvaguarda para a capoeira no Paraná, entre 2012 e 2016, período de intensas relações entre a capoeira e o Estado (devido também a discussões legislativas) e da implementação do Comitê Gestor da Salvaguarda da Capoeira no Paraná³. Já inicialmente é importante alertar que, com a descentralização da salvaguarda da capoeira para as superintendências estaduais do IPHAN, os processos em cada estado tiveram conduções diferentes e as análises aqui presentes referem-se unicamente ao Paraná, ainda que a pesquisa tenha se desdobrado em malhas com a realização de entrevistas em São Paulo e com capoeiristas de outros estados.

O método utilizado para a pesquisa foi a etnografia multissituada (MARCUS, 1995) circulando na esfera pública (IPHAN) e nas rodas de capoeira (eventos) (BRAGA, 2019b). De acordo com Marcus, *multissituar pesquisa significa estabelecer camadas e cotejá-las*. É também usar uma multiplicidade de métodos, considerando as possibilidades oferecidas pelo campo, neste caso a observação direta, entrevistas, antropologia visual e “antropologia da ação”⁴ (OLIVEIRA, 2007).

³ O Decreto nº 9.759, de 11 de abril de 2019, extinguiu e estabeleceu diretrizes, regras e limitações para colegiados da administração pública federal.

⁴ Realizar uma etnografia multissituada de tal forma foi possível porque atuei como consultora Prodóc/Unesco junto à superintendência do IPHAN no Paraná, o que me permitiu também agir nos processos de salvaguarda da capoeira. No mesmo período, realizei a pesquisa para a tese de doutorado – A Capoeira da Roda, da ginga no registro e da mandinga na salvaguarda, defendida em 2017.

A fotografia, para além do método e análise, foi uma importante forma de aprendizado na pesquisa, e a evolução dos registros fotográficos era conotada entre os mestres como aprendizado de golpes e movimentações no jogo (BRAGA, 2019a). Outro aparato da antropologia que permitiu certa inserção foi “sentar e ouvir”, a observação e a escuta. Na capoeira “antiga” se dizia ser possível aprender na “oitiva”, ou seja, observando e escutando os velhos mestres. E assim a “caixa de ferramentas” (SEGATO, 2013) e os “instrumentos de bordo” (OLIVEIRA, 2004) da antropologia se aproximaram das lógicas de aprendizado da capoeira. Como disse Mestre Jogo de Dentro, “o primeiro movimento da capoeira é aprender a olhar”⁵.

A CAPOEIRA NO PARANÁ

A história da capoeira do Paraná costuma ser contada a partir da chegada de Mestre Sergipe e Mestre Burguês em Curitiba, nos anos 1970, com uma passagem de Mestre Lampeão pouco antes. Mestre Sergipe⁶, formado em Salvador na linhagem de Mestre Nô e Caiçara (BRAGA, 2020) e Mestre Burguês da capoeira de “Sinhô”, do Rio

de Janeiro. As rivalidades entre Mestre Sergipe e Mestre Burguês fizeram histórias por anos, enquanto ambos formaram gerações e capoeiristas de outros grupos e estados chegavam ao Paraná, principalmente vindos de São Paulo, Bahia e Pernambuco.

Na oralidade, permanecem relatos que a volta da Guerra do Paraguai (1876) teria dispersado capoeiras no estado a partir do Oeste. Uma das versões diz que o “Paranauê”, um dos cantos corridos mais populares nas rodas, teria sido composto na passagem da infantaria pelo Paraná, resultando na permanência da capoeira e de capoeiristas no estado. Já outros mencionam Paranaguá, cidade litorânea, como ponto de chegada das manifestações africanas, o mesmo porto que também fora rota de fuga utilizada pelos movimentos abolicionistas do Paraná.

Nos jornais de Curitiba do início do século, a palavra *capoeira* era usada para se referir ao mato ralo e a lutas, jogos, trejeitos e agressões. Algumas notas do Jornal Diário da Tarde demonstram certa intimidade com os vocabulários da capoeira como jogo e luta. Uma nota em edição do ano de 1890 menciona “um soldado embriagado que jogava capoeira como uma mulher”, numa das ruas centrais da cidade – “Conclusão: tapas e sangue”. Em outra nota do mesmo jornal, ainda no ano anterior, há a descrição de um homem que desce a rua “arrastando o pé na

⁵ Em oficina ocorrida durante o evento Encontro de Bambas, realizado por Mestre Kunta, em São José dos Pinhais, em abril de 2016, promovido pela superintendência do IPHAN no Paraná.

⁶ Ver o documentário Mestre Sergipe: um homem, uma força, um coração. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b00NvD63f_k. Acesso em: 15 jul. 2020.

areia com gingado de capoeira” e briga com um comerciante polonês. Tais notas demonstram a presença da capoeira urbana no Centro de Curitiba, ainda no século XIX.

Nas entrelinhas de outros fatos revela-se a presença da capoeira: um dos principais caminhos de Curitiba chamou-se mato grosso. Uma linha rumo a Oeste. Se a capoeira, mato ralo, servia para se esconder, o mato grosso era propício para rota de fuga. Em 1871, os irmãos Rebolças instalaram no início do caminho do Mato Grosso uma fonte, estratégia já usada anteriormente pelos irmãos abolicionistas para nutrir as fugas e abastecer com água os escravos. Em 1888, a Sociedade 13 de Maio se instalou no mesmo caminho do Mato Grosso, próximo às terras do Barão do Serro Azul, que pertencia à sociedade secreta e abolicionista *Ultimatum*. Este mato grosso abrigava capoeiras. Em nota do Diário da Tarde, de 1890, há uma menção sobre dois homens brincando na rua: “jogos de brinquedo e capoeiragem”, um deles sócio da 13 de Maio (BRAGA; PINHEIRO; SANTOS, 2019).

O encontro de alguns mestres com a capoeira nas ruas das cidades nas últimas décadas do século XX foi na verdade um reencontro, pois eles têm lembranças de brincadeiras rurais no quintal com movimentações e cantos da capoeira. De tal forma, podemos constatar que a capoeira foi apagada durante décadas das ruas, assim como os negros

foram obliterados da história do Paraná. Diante do contexto explanado acima, as controvérsias infundáveis da capoeira se iniciam em discussões sobre sua gênese e tradições transformadas. O cenário da capoeira do Paraná é das naturais controvérsias, reafirmadas por rivalidades históricas, novos atores que pouco legitimam ou desqualificam outros grupos e vertentes distintas.

Os capoeiristas do Paraná não tiveram participação no processo de instrução do registro como patrimônio. Mestre Kunta e Candiero estiveram por conta própria na cerimônia de titulação e na votação do Conselho Consultivo de Patrimônio, que ocorreu em Salvador, Bahia. Do ponto de vista de Mestre Kunta, a cerimônia não foi compreendida como um rito de passagem que tornou a capoeira patrimônio e sim como um “ritual de soleira”, definido por Van Genep (2011) como um ritual em que não há performance do atravessamento do pórtico, colocando a capoeira numa zona de liminaridade, à sombra da soleira. A percepção de passagem a patrimônio em geral se dá apenas quando as ações de salvaguarda atuam sobre si, seu mestre ou mestre ou grupo.

E foi pouco conhecendo as facetas destas configurações no estado, que a superintendência do IPHAN no Paraná iniciou os seus trabalhos em dezembro de 2012, poucos meses depois da descentralização das ações de salvaguarda,

com a eleição do primeiro Comitê Gestor da Salvaguarda da Capoeira no Paraná⁷. O chamamento foi feito por meio dos contatos da Federação Paranaense de Capoeira e as eleições foram realizadas em Curitiba. Tais fatos, aliados às futuras reuniões serem sempre realizadas em eventos dos mestres (de diferentes regiões) pertencentes ao Comitê, por uma deliberação deles mesmo, fizeram com que, durante muito tempo, as ações de salvaguarda ficassem restritas, inclusive em participação, aos mestres eleitos e suas redes mais diretas.

Os mestres dizem que os eventos são práticas recentes, “coisa de vinte anos”. A partir das noções “ação social” e “atualização” (STRATHERN, 2014), nota-se o caráter extraordinário dos eventos, em que são reforçadas as hierarquias entre mestres, contramestres, professores e alunos; são promovidas as relações entre grupos; as linhagens se encontram e atualizam seus pertencimentos: “hoje os eventos reinventam o espaço do terreiro, como lugar de troca de saberes com ludicidade e malícia da Capoeira de Rua” (Braga, 2017, p. 165).

Com a presença do IPHAN, os eventos transformaram-se em “lugares-evento” (BORGES, 2003), lugares de troca, com as possibilidades de ação, espaço de jogo e luta política.

⁷ Em 2020, o Comitê Gestor da Salvaguarda da Capoeira no Paraná estava em sua terceira edição, quando o Decreto Nº 9.759, de 11 de abril de 2019, extinguiu e estabeleceu diretrizes, regras e limitações para colegiados da administração pública federal.

Mesmo com a pouca participação dos capoeiristas ligados a linhagens específicas, que não faziam parte das redes dos capoeiristas do Comitê. Estes “lugares-eventos” também se concretizaram no Paraná como espaços de trocas dadas entre IPHAN e capoeira. Enquanto os capoeiristas aprendiam o idioma do patrimônio, o IPHAN aprendia o ethos e as visões de mundo dos capoeiristas para ser mediador nos alcances da salvaguarda.

A partir da sistematização dessas reuniões nos “lugares-eventos” e nas discussões consolidadas nas eleições descentralizadas do Comitê Gestor da Salvaguarda da Capoeira do Paraná (realizadas a partir de 2015, em todas as regiões do estado), foi possível organizar as discussões no Plano de Salvaguarda da Capoeira do Paraná, a partir dos eixos orientadores do Pró-Capoeira⁸, com propostas de ações práticas para cada uma das demandas – que envolvem questões regionais, legislações municipais, estadual e federal, nas quais o IPHAN, seus documentos e recomendações são um dos mediadores aptos.

⁸ Criado em julho de 2009, através da Portaria nº 48, o Programa Pró-Capoeira envolvia a criação do Grupo de Trabalho Pró-Capoeira (GTPC), composto por capoeiristas, membros da Secretaria Especial da Promoção da Igualdade Racial (Seppir) e da Fundação Palmares, com objetivo de estruturar as bases do Programa Nacional de Salvaguarda e Incentivo à Capoeira (Programa Pró-Capoeira). As metas iniciais eram implementar o Cadastro Nacional de Capoeira, visando à identificação de capoeiristas e grupos; realização de encontros para aperfeiçoar e validar a proposta do denominado Programa Nacional de Salvaguarda e Incentivo à Capoeira (PRON-SIC), o que nunca chegou a ocorrer de fato.

SEMANTIZAÇÃO DO REGISTRO E DO PROCESSO DE SALVAGUARDA

As vivências com os mestres mostraram que as analogias perfeitas para o registro e as ações de salvaguarda decorrentes deste são a ginga e a mandinga, respectivamente. A ginga como “visão de mundo” (GEERTZ, 2008), que traz o vai-não-vai e a esquivia para a forma de se relacionar e se expressar no cotidiano, movimento fundante, que faz a capoeira ser única e ser muitas (VIDOR, 2013). E a mandinga como “ethos” (GEERTZ, 2008), aquele algo que não se ensina, a particularidade da capoeira de proteção no passado, que hoje passou a ser qualidade do capoeira mandingueiro. A mandinga é o intangível, é ao mesmo tempo o que salvaguardou a capoeira e o que dela se deve salvaguardar.

Os termos e parâmetros da política pública de patrimônio são inicialmente desconhecidos dos detentores, o que torna a salvaguarda um processo de trocas de saberes. Pertencer ao Comitê é aprender a linguagem do Estado e traduzi-la na síntese da oralidade dos antigos mestres. Assim, compreender o IPHAN e a política pública de patrimônio também é entender suas limitações como autarquia, que não repassa fundos, não legisla e tem pouco poder nas esferas locais, mas compreendê-lo como instituição ideal à mediação com todos

os entes federados e os poderes, graças a seus artefatos e às legislações específicas da política de patrimônio.

Quando compreendem o conceito de salvaguarda, da Unesco e do IPHAN, os capoeiristas constataam que a capoeira já foi salvaguardada pelos antigos mestres. Por estar dispersa em mais de 160 países, “fez o que nenhuma igreja fez”, “não precisa de resgate”, não corre risco de descontinuidade, porém os principais nomes da capoeira morreram “à míngua”, esquecidos e desassistidos. Assim, demandam a salvaguarda de seus próprios corpos e de seus mestres, para não mais morrer “à míngua”.

Com isto, o registro como patrimônio nacional é tomado como reparação pela escravidão, criminalização e mortes, exigindo ação prática de salvaguarda na vida para não morrer mais “à míngua”. Como diz Mestre Lito, “A capoeira é imaterial, mas os mestres são materiais, são carne”. Axel Honneth (2009) explica a “luta por reconhecimento” por uma equação tripartite entre o “amor, direito e a estima”, portanto o reconhecimento não se faz apenas com o simbólico, necessita de ações enquadradas no direito moderno.

De acordo com Braga (2017), a “luta por reconhecimento” da capoeira é luta social, no sentido atribuído por Honneth (2009) ao conceito hegeliano, é a luta das populações afro-brasileiras por reconhecimento de suas práticas na sociedade ampliada, contra o racis-

mo institucionalizado incrustado em diferentes escalas da sociedade brasileira. Honneth (2009) considera que a luta por reconhecimento tem em seu cerne o “desrespeito”, a reivindicação de ajustes éticos coletivos e, assim, nasce o ímpeto à organização de “movimentos sociais”. Para a capoeira, o “desrespeito” do Estado começou com a escravidão e a criminalização a tornou o primeiro movimento negro de resistência. As “memórias do não-vivido” do tráfico negreiro, da escravização e da criminalização têm ação nas reivindicações atuais porque não estão no passado, estão nos corpos dos capoeiristas que lutam hoje. Com base na psicologia social de G. H. Mead, Honneth (2009) considera que o “reconhecimento” é alcançado em um conjunto tripartite de subjetividades: “do amor, do direito e da estima”, sendo que o amor vem antes e não tem relação com a estima social e o direito. De tal forma, o amor é construção mútua entre camaradas e a estima se dá entre diferentes sujeitos sociais; juntas promovem o reconhecimento, mas necessitam do direito jurídico para alcançar o reconhecimento no âmbito social e a esperada reparação.

Com isto, a salvaguarda da capoeira no Paraná se realiza, em parte, em suas próprias ações e encontros. Porque oferece reconhecimento aos mestres e capoeira, com “amor e estima” recíprocas. Estes laços ensinam que

é somente com direitos perenes conquistados para os mestres e com reconhecimento da sociedade em geral à capoeira, que a salvaguarda acontecerá e as medidas realmente serão reparaatórias e materiais.

Nas muitas narrativas sobre a história da capoeira, podemos notar que sua fruição se deu por uma capacidade modelável de se transformar, ocupar espaços e conquistar praticantes ao redor do mundo. Isso gerou a interessante controvérsia de que aquilo que propiciou salvaguarda também pode ser diagnosticado por alguns grupos como elemento que fez a capoeira perder algumas de suas tradições. No período da criminalização, a capoeira foi substituindo suas características de lutas narradas nos jornais do século XIX e configurando-se como jogo nas ruas. Depois da descriminalização, Mestre Bimba e Mestre Pastinha, os dois principais nomes da capoeira Regional e Angola, organizaram e sistematizaram suas vertentes dentro das academias. A capoeira ocupou quartéis, escolas e palcos. Quando os mestres no Brasil eram pouco valorizados e padeciam, grupos com integrantes mais favorecidos financeiramente levavam e difundiam a capoeira fora do país. A capoeira sempre soube se adaptar aos contextos para existir.

Uma das questões mais coerentes a observar é que na compreensão da capoeira, não há distinção ou separação

entre o registro e as ações de salvaguarda decorrentes, na lógica cíclica da roda. Registro implica em salvaguarda, e só é legitimado quando as ações acontecem, mesmo que estas sejam acionadas pelo “agir comunicativo” (HABERMAS, 1989) em “atos de fala” (AUSTIN, 1990) dos próprios detentores. Na tese *A capoeira da roda, da ginga no registro e da mandinga na salvaguarda* (2017), considerando Motta e Oliveira (2013) com a noção de “atos performativos” sobre o registro e acompanhando as ações do Comitê Gestor da Salvaguarda da Capoeira do Paraná, foi possível categorizar os atos de fala performativos do registro em: afasia, acionamento, capitalização, assimilação, agenciamento. Os atos performativos fazem o ritual de passagem da capoeira em patrimônio e são usados nas mediações com as esferas públicas, principalmente municípios, conforme definido nos tópicos a seguir.

Afasia

O termo afasia aqui utilizado ganha o significado de ausência de fala, por negação e não ignorância. O termo *afasia* é cunhado a partir da noção por Markus Balkehol (2015), ao caracterizar as atitudes do Estado holandês em relação ao seu período colonial e a escravidão no Suriname. Os silêncios sobre a escravidão produziram a “afasia” do Estado, e as políticas de patrimônio nos Países Baixos construíam monumentos visuais para não produzir fala,

como forma de não produzir discursos orais. Outra referência de Balkehol é o projeto da Unesco “Rota dos Escravos”, que pretendia “romper silêncios” sobre o tráfico negreiro; ou seja, tal objetivo atesta os silêncios dos países colonialistas sobre a escravidão.

Na salvaguarda da capoeira são os capoeiristas que praticam o silêncio como resistência. A afasia como “ato performativo” concretiza-se de duas maneiras distintas: quando o grupo desconhece o registro da Roda de Capoeira e Ofício de Mestre e as iniciativas de salvaguarda; ou quando o grupo tem conhecimento da política de patrimônio cultural imaterial e nega-se a relacionar-se com o Estado, em função das “memórias do não-vivido” da escravidão e da criminalização. Quando as “memórias não-vividas” atuam, o conceito de “patrimônio” é entendido como propriedade, como se o Estado estivesse apropriando-se da capoeira. Os capoeiristas que demonstram afasia diante da patrimonialização Capoeira, dizem que o registro foi uma “rasteira na capoeira”, sentem a salvaguarda como uma “política de compaixão” (ARENDRT, 1988) do Estado e não tem esperanças na realização da salvaguarda. Por isto, tal classificação é adequada, pois o descrédito no registro torna a salvaguarda inoperante. Os últimos três anos deram legitimidade aos sentidos da afasia, quando a política de salvaguarda teve atuação diminuída.

No contexto da salvaguarda da capoeira no Paraná, a afasia é um discurso consolidado contra o Estado. Não falar é se negar a estabelecer relações com o Estado, uma forma de permanecer à distância ou fazer crítica, por grupos que não participam das ações do IPHAN e do Comitê Gestor da Salvaguarda da Capoeira. A frase que rompe a afasia é que nada mudou para a capoeira com a patrimonialização.

Um fato fora das ações de salvaguarda fez grupos manifestarem-se sobre a própria afasia. Em 2016, durante o processo de *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff, alguns grupos se posicionaram como contrários à participação dos capoeiras em manifestações como “Golpe só de capoeira”, alegando que o “Estado nunca fez nada para a capoeira”, apenas perseguiu e criminalizou e que, independente de qual governo estivesse no poder, não ganhariam nada com isto. Certa vez, perguntei a um capoeirista sobre estratégias de resistência na atualidade e ele respondeu: “Quem tem resistência é chuva”. Para estes grupos que se negam a participar, o IPHAN é tomado como o Estado em sua totalidade. E os agentes do IPHAN são os alvos da ruptura dos silêncios com “pernadas certas”.

A afasia é rompida para afirmar que o registro é “política de compaixão”. A

afasia é própria do discursos de grupos que nunca participaram de reuniões do IPHAN-PR, que consideravam o apoio aos eventos desprezíveis e que “não muda nada”, bem como não apresentavam um discurso formado sobre o que esperavam da salvaguarda.

Acionamento

Acionamento é o ato de produzir ação. O termo *acionamento* relaciona-se à “teoria da ação”, de Clifford Geertz (1989), na qual as interpretações do simbólico produzem a ação do sistema, graças a um conjunto de conhecimentos compartilhados entre grupos, de sua visão de mundo e ethos. Isso faz com que o registro conceda reconhecimento para a capoeira e seus mestres, sem que os capoeiras reconheçam as práticas de salvaguarda ou aproximem-se do Estado. Esta forma de “agir comunicativo”, o acionamento, também acontece na linguagem escrita. Certos grupos utilizam o título Capoeira Patrimônio Cultural do Brasil como um rótulo, pelo seu próprio significado em si, sem aumentar sua proximidade ao IPHAN e ao Comitê Gestor por isto, como, por exemplo, na justificativa de projetos culturais ou quando os grupos usam junto às suas logos ou materiais de divulgação o título de “Patrimônio Cultural do Brasil”. Os grupos que acionam o título de patrimônio têm conhecimento do registro e das ações de salvaguarda da capoeira, porém para eles a patrimonialização é

⁹ Movimento iniciado por Mestre Cobra Mansa e que tomou todo o país como grito dos capoeiristas contrários ao *impeachment*.

apenas uma forma do Estado dizer-se arrependido da criminalização, sem render-se ou promover uma política eficaz de salvaguarda.

Comumente, o registro é acionado nas falas sobre a trajetória da capoeira, para assinalar sua ascensão cultural e social, como trajetória de superação da própria capoeira. O registro é usado de forma simbólica em situações convenientes. A ação é produzida de forma circular. A patrimonialização como transformação da capoeira graças aos mestres gera a valorização destes. Com este tipo de acionamento, salvaguarda e reconhecimento se realizam no ato da fala em si, ao despertar estima para com os mestres, derivando-se outros atos de fala capazes de produzir ação de salvaguarda. A salvaguarda acontece mesmo sem aceitação do Estado.

Quando a patrimonialização é acionada em atos performativos de fala, a salvaguarda se realiza em atos não planejados e sem resultados que poderão ser quantificados e medidos. O agir comunicativo gera desdobramentos imprecisos em termos de valorização e reconhecimento, produz ação de salvaguarda sem legitimar o termo, a política de patrimônio imaterial ou o IPHAN.

Capitalização

O termo *capitalização* foi construído a partir das referências de Mota e Oliveira, nas quais as políticas de patrimônio nos museus “capitalizam” experiências

de identidades de grupos, “que nelas se reconhecem como instrumento de reconhecimento político” (2013, p. 177). Capitalizar a patrimonialização não tem necessariamente relações com aceitar os termos da política de patrimônio imaterial instruída pelo IPHAN ou pactuar relações com o Estado. A capitalização realiza-se na fala com objetivos certos e pré-definidos, por meio do instrumento da patrimonialização federal. Trata-se de fazer uso do registro para conseguir apoio local com a esfera pública, município e seus órgãos, escolas.

Capitalização é uso direto, causa e efeito do registro, uma ferramenta de “briga” na mão de capoeiristas. Uso político da mandinga em sua acepção antiga, pois o objetivo final é a proteção do capoeirista, por meio de um conjunto de saberes anteriores e capazes de concluir a ação desejada nas esferas de circulação. Também por ser uma forma de agir muito particularizada, que pode atribuir identidade ao capoeira, característica e ação. Dissecando mais o conceito, a capitalização fica assemelhada à mandinga por suas características mágicas de agir na proteção, mas ao mesmo tempo produzir a transformação da realidade através do proferir palavras. Fala-se em nome do registro para produzir transformação (salvaguarda) para o capoeira.

Os grupos profissionalizados – entendendo-os por grupos que formam professores, abrem novos espaços,

expandem para outros países e com grande número de alunos – tendem a esperar da salvaguarda ações semelhantes às próprias trajetórias. Com isto, procuram a capitalização do registro sem necessariamente vincular-se aos processos de salvaguarda do IPHAN. No Paraná, tais grupos ainda não tomaram parte no Comitê Gestor e tiveram poucos participantes nos ciclos de renovação do Comitê Gestor, devido a um posicionamento incrível. Neste enquadramento, a capitalização tem relações com a descrença no governo federal.

Assimilação

A *assimilação* ocorre quando os capoeiras se apropriam do instrumento de registro na concepção do Estado, na aceção do IPHAN e participam diretamente das ações de salvaguarda. Consequentemente, fazem uso dos discursos oficiais e suas implicações, como aceitar o registro como perdão pela escravidão e criminalização e redenção do Estado à capoeira, sem esquecer o passado. Estes são os que demandam a ação direta do IPHAN para a salvaguarda.

Este processo de assimilação pode dar-se pelos contatos com o IPHAN no processo de salvaguarda com aprendizado dos seus princípios e recursos, ou pode acontecer de forma isolada, quando os detentores já tiveram contato com tais políticas públicas. O processo de aceitação do registro é um entendimen-

to de que tal mecanismo tem seus significados, para além da reversão material para os mestres. Aceitar que o Estado agora se rende à capoeira, ao declará-la patrimônio nacional, é uma transformação sensível daqueles que consideram o Estado culpado por ações de outrora (escravização e criminalização).

Agência

Na concepção de Alfred Gell (1989), *agência* difere da ação simbólica por produzir ação e se relacionar ao signo do índice (segundo a divisão triádica de Charles Peirce), não do símbolo. A agência do registro para produzir ações de salvaguarda é dada por interações e mediações indiciais com a esfera pública, o que produz transformações coletivas e perenes. Para Deleuze e Guatarri (2000), o agenciamento existe por conectar outros: “Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões”. E o agenciamento dos atos de fala dos capoeiras ginga com Gell, Deleuze e Guatarri ao produzir ação de forma indicial e aumentar as conexões na multiplicidade da capoeira.

Agência pode implicar a assimilação ou não, pode ser acionamento e capitalização ao mesmo tempo, agência por amplitude, neste caso. Difere da capitalização por implicar ação continuada, e do acionamento por ter objetivos

certeiros. E, por vezes, demanda procedimento relacional com o IPHAN e o “agir comunicativo” institucional.

Em geral, a agência ocorre de forma coletiva com a mediação do IPHAN solicitada. O registro é usado como índice de representatividade, valorização e até status. A agência do registro é observável quando os capoeiristas o apresentam como justificativa para ações locais, como poder utilizar o espaço público para realização de rodas, solicitar a não necessidade de registro junto ao Conselho Regional de Educação Física – CREF para dar aulas, pleitear acesso a espaços das prefeituras para a realização de eventos, utilizar a patrimonialização como justificativa para legislações específicas. Por vezes solicita-se a intervenção do corpo técnico do IPHAN para compor a agência, que vem em forma de pareceres técnicos. O registro é o índice que conecta para a ação.

De todas as formas do “agir comunicativo”, a noção de agência seria a mais completa para se pensar a salvaguarda dos bens por envolver a mediação entre esferas públicas. Curiosamente, os grupos que têm um discurso mais fundamentado de resistência ao Estado conseguem melhor agenciar o instrumento de registro e alcançar ações não centralizadas e continuadas por terem domínio das esferas públicas (BRAGA, 2017, p. 195-200).

As semantizações dissonantes e os poucos uníssonos sobre o registro e a salvaguarda da capoeira apontam para a necessidade de tecer malhas capazes de produzir atos performativos de agência, com a mediação do IPHAN e a ação de suas leis, decretos e recomendações produzindo ação no plano local, atingindo a reparação histórica na salvaguarda, de acordo com as demandas da capoeira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de todas as controvérsias da capoeira, diversidades e diferenças, é preciso concordar com as críticas de Marylin Strather (2014) e Tim Ingold (2012) ao conceito de rede (com objetos, atores, mediadores e intermediadores), pois este forja conexões não existentes e desconsidera os híbridos. A salvaguarda da capoeira no Paraná alcançou outras unidades da federação devido às linhagens em momentos pontuais nos eventos, que logo em seguida se dissociaram. Da mesma forma, as estruturas de linhagens, vertentes e grupos como estrutura pré-existente (e mais legítima que) à patrimonialização e à salvaguarda impedem uma atuação no formato de rede tradicional. Assim, a noção de “malha” é mais pertinente para a salvaguarda da capoeira, pois os “fios” se tocam não sendo obrigados a se

conectarem, se movimentam numa mesma direção com aquilo que é o comum, engrossando a trama constante e itinerante, sem perder os fundamentos em função da conexão do toque. Ingold define a malha como um “parlamento de fios”. A salvaguarda como uma “reunião” de capoeiristas é o lugar onde as pessoas “se reúnem para resolver suas questões” (INGOLD, 2019, p. 2):

Assim concebida, a coisa tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas vazam, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas. (INGOLD, 2012, p. 29).

Em aspectos práticos, falar em malhas, ao invés de rede, favorece as diferenças e estimula a descentralização de práticas, ou enredos da salvaguarda. Implica em assumir a existência de “capoeiras” e que todas elas esperam reparação, reconhecimento social e salvaguardar seus mestres. Além disso, significa promover atuação local ampliada com representações dinâmicas, mediadas pelo IPHAN. Portanto, não se faz salvaguarda sem contato, sem encontro e sem reunião.

O processo de salvaguarda da Roda de Capoeira e do Ofício de Mestre é um conjunto de ações de motivação deco-

lonial, ao expandir o reconhecimento da capoeira para além de suas rodas e redes. Evidencia a capoeira como um movimento de resistência à escravidão e ao racismo estrutural, que oferece uma outra visão sobre a cultura afro-brasileira e a história do Brasil. A criminalização da capoeira, por mais de quarenta anos, precisa ser compreendida como um crime do Estado, e que portanto precisa de reparações e ações, não apenas simbólicas, se afirmando como uma prática decolonial. No Paraná, ações foram realizadas, conhecimentos foram transmitidos e os mestres foram reconhecidos no processo de salvaguarda. As ações continuadas e os direitos se darão nas malhas.

As ações da salvaguarda organizadas em comitês remontavam às lógicas das antigas irmandades negras, mutualistas e de auxílio, em certa medida. Uma das prerrogativas das irmandades era garantir a “boa morte”, coisa que os velhos mestres não tiveram. Neste pertencimento ancestral mutualista, reconhecimento aos mestres é a prática de garantir sua boa existência e sua boa morte, como preconiza o direito moderno à cidadania. Mestre Bimba e Mestre Pastinha morreram à míngua, Mestre Moa do Katendê morreu assassinado, durante as eleições de 2018. Ainda há malhas para tecer a fim de conquistar a boa morte, a cidadania e o reconhecimento ampliado de toda a sociedade.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina; CHAGAS, Mario. *Memória e Patrimônio*: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Editora DP&A; Faperj, 2003.
- ARENDT, Hannah. *Da revolução*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1988.
- AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*: palavras e ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BALKENHOL, Marcus. *Tracing Slavery: an ethnography of Diaspora, Affect and Cultural Heritage in Amsterdam*. Thesis (Doctor in Philosophy) – Vrije Universiteit, Amsterdam, 2014.
- BORGES, Antonádia M. *Tempo de Brasília*: etnografando lugares-eventos da política. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2003.
- BRAGA, Geslline Giovana. *A capoeira da roda, da ginga no registro e da mandinga na salvaguarda*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- BRAGA, Geslline Giovana. Memórias não-vividas: o título de patrimônio cultural no jogo por direitos e na luta por reconhecimento. *Revista Capoeira Humanidades e Letras*, Unilab – Universidade Federal da Integração da Lusofonia Afro-Brasileira, v. 4, n. 2, 2018.
- BRAGA, Geslline Giovana. Mestre Sergipe: trajetória e continuidades da capoeira baiana em Curitiba. *Taipa – Revista de Patrimônio Histórico e Artístico Cultural da Fundação Cultura de Curitiba* (no prelo).
- BRAGA, Geslline Giovana. O ofício do antropólogo como consultor, seus pares, o Estado e os mestres na salvaguarda da capoeira. In: TAMASO, Izabela; GONÇALVES, Renata de Sá; VASALLO, Simone (Orgs.). *A antropologia na esfera pública: patrimônios culturais e museus* [ebook]. Goiânia: Editora Imprensa Universitária, 2019.
- BRAGA, Geslline Giovana. PINHEIRO, Larissa Brum L.G; SANTOS, Brenda Maria L.O dos. Dos traços ao trajeto: a Curitiba Negra entre os séculos XIX e XX. *Boletim da Casa Romário Martins*, Fundação Cultural de Curitiba, v. 37, n. 149, p. 30, nov. 2019.
- BRAGA, Geslline Giovana. Roda/Camada/Oitiva: o antropólogo como feitor de imagens. *Revista Tessituras*, UPEL – Universidade Federal de Pelotas. v. 7, n. 2, p. 222-244, jul.-dez. 2019.
- BRAGA, Geslline Giovana; DOBERSTEIN, Juliano Martin; PENNA, Vinícius Vilela (Orgs.). *Plano de Salvaguarda da Capoeira no Paraná*. Curitiba: Superintendência do IPHAN-Paraná, 2019.
- BRASIL. *Decreto nº 3551/2000, 04 de agosto de 2000*. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. 2000.

Disponível em: <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/101954/decreto-3551-00>. Acesso em: 15 jul. 2020.

BRASIL. *Constituição Federal da República Federativa do Brasil*. 1988. Governo Federal. Disponível em: <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/constfed.nsf/16adba33b2e5149e032568f60071600f/450166cd81240c5103256562006fb6ac?OpenDocument>. Acesso em: 15 jul. 2020.

BRASIL. *Código Penal*. 1937. Disponível em: jusbrasil.com.br/busca?q=código+penal+1937. Acesso em: 15 jul. 2020.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GELL, Alfred. *Art and agency*. New York: Oxford University Press, 1994.

HABERMAS, Jürgen. *Consciência moral e agir comunicativo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34, 2009.

INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. Londres: Routledge, 2007.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan.-jun. 2012.

MARCUS, George E. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, Palo Alto, California, v. 24, p. 95-117, 1995.

MOTTA, Antonio; OLIVEIRA, Luiz. Dramatização e patrimonialização de diferenças culturais: a experiência museográfica como ato performativo. In: SANDRONI, Sandro; SALLES, Sandro G. *Patrimônio cultural em discussão: novos desafios teóricos-metodológicos*. Recife: Editora da UFPE, 2013.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O mal-estar da ética na antropologia prática. In: VÍCTORA, Ceres Gomes et al. (Orgs.). *O ofício do antropólogo, ou como desvendar evidências simbólicas*. Brasília: DAN/UnB, 2007. (Série Antropológica, n. 413).

REIS, Letícia Vidor de Souza e VIDOR, Elisabeth. *O mundo de pernas pro ar: capoeira – uma herança cultural afro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2013.

SEGATO, Rita. *La crítica de la colonialidad em ocho ensayos y una antropología por demanda*. Cidade Autónoma de Buenos Aires: Prometo Libros, 2013.

SIMÃO, Lucieni de Menezes. *A semântica do intangível: um estudo sobre o registro do ofício das paneleiras de Goiabeiras*. Rio de Janeiro: Gramma, 2016.

STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 2011.

O corpo do texto deste livro foi composto com fontes da família Minion Pro, projetada pela Adobe. Para os títulos utilizou-se a fonte Righteous do artista Robert Berény.



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO

GOVERNO
FEDERAL





Edições  IPHAN