



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

**Políticas públicas para a salvaguarda
do patrimônio cultural imaterial:
o caso do Samba de Roda do Recôncavo Baiano
(Brasil)**

Gabriela Nicolau dos Santos



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0. Spain License.**

Departament d'Antropologia Cultural i Història d'Amèrica i Àfrica
Facultat de Geografia e Història
Programa de Doctorat d'Estudis Avançats en Antropologia Social
Universitat de Barcelona

**POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO
CULTURAL IMATERIAL:
O CASO DO SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO (BRASIL)**

Gabriela Nicolau dos Santos

Directora: M^a Josefa Roma Riu

Tutor: Manuel Delgado Ruíz

Barcelona, Noviembre de 2015

RESUMEM

Frente la política internacional llevada a cabo por la Unesco, especialmente tras la Conferencia para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003), se observa por parte de los países signatarios de Unesco la adopción de una metodología basada en la elaboración de dossiers de registro y posterior inscripción de bienes patrimoniales en listas representativas y de salvaguardia. El Brasil participa como miembro signatario de la Unesco desde el 2006, y ha desarrollado una metodología de inventarios desde el año 2000. Dicha metodología, llevada a cabo por el Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (Iphan) se considera modelo por Unesco. Esta tesis tiene como objeto analizar la política de salvaguardia llevada a cabo por la Unesco y por el Iphan sobre el Samba de Roda del Recôncavo Baiano, considerado PCI del Brasil el 2004 y Obra-Maestra del Patrimonio Oral de la Humanidad el 2005. Para tanto se ha desarrollado investigación y consulta a distintas fuentes literarias y documentales y trabajo de campo buscándose etnografiar la ocurrencia del samba de roda en tres momentos distintos, la fiesta de la hermandad de la Buena Muerte, el VI Encuentro de Samba de Roda de Acupe y las fiestas celebradas en homenaje a los santos católicos Cosme y Damián. Tras 10 años desde el desarrollo de las primeras acciones se observan los efectos de dichas acciones - el crecimiento y la organización asociativa de los grupos de samba de roda - y la búsqueda de la conquista de derechos sociales ligados al bien estar de los sambadores y sambadoras.

ÍNDICE

RESUMEM	2
CAPÍTULO I	6
1.1 Introdução	6
1.2 Justificativa	12
1.3 Metodologia	15
CAPÍTULO II - A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL PELA UNESCO	24
2.1 A UNESCO	24
2.2 A Construção de Instrumentos Normativos por parte da Unesco	28
2.3 A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003)	38
2.4 Críticas Realizadas à Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (CSPCI)	42
2.5. Os Inventários	51
2.6. Críticas aos Inventários	57
CAPÍTULO III - A POLÍTICA DE SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL NO BRASIL: O CASO DO IPHAN	63
3.1. Histórico do Iphan	63
3.2. Estudo do Folclore e das Manifestações Cultuais no Brasil	70
3.3. O Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC)	79
3.3.1. Os Dossiês de Registro	86
3.4 Planos e ações de salvaguarda	88

3.5 Avaliação das ações de salvaguarda de bens culturais registrados como patrimônio imaterial brasileiro (2000-2015)	91
3.6 O antropólogo e sua relação com a política de salvaguarda do PCI	99

CAPÍTULO IV - O SAMBA DE RODA E A ETNOGRAFIA DE SUA OCORRÊNCIA: ENCONTRO DE SAMBA DE RODA DE ACUPE, FESTA DA BOA MORTE E CARURUS DE COSME E DAMIÃO 105

4.1 O Samba de Roda do Recôncavo Baiano	105
4.2 Descrição do Samba de Roda	110
4.3 Aspectos Históricos do Samba de Roda	124
4.4 O Samba de Roda no Encontro de Grupos de Samba de Acupe	128
4.5 O Samba de Roda na Festa da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte	138
4.6 O Samba de Roda nos Carurus dedicados a Cosme e Damião	170

CAPÍTULO V - ANÁLISE DAS AÇÕES DE PATRIMONIALIZAÇÃO EXERCIDAS PELO IPHAN E PELA UNESCO SOBRE O SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO 185

5.1. Contextualização da Indicação do Samba de Roda à categoria de Patrimônio Cultural do Brasil e da Humanidade	187
5.2. A Elaboração do Dossiê de Candidatura do Samba de Roda	195
5.3. A Elaboração do Plano Integrado de Salvaguarda e Valorização do Samba de Roda	203
5.4. O “Pontão de Cultura Casa do Samba – Centro de Referência do Samba de Roda” e a cisão entre sambabores e Iphan	211
5.5 O Termo de Cooperação Técnica (TCT) e o Conselho Gestor da Casa do Samba	226
5.6 Análise das Ações Empreendidas pela Asseba de 2010 a 2015	230
5.7 O Drama Social, o Processo de Liminaridade e os Pontos de Aproximação entre a antropologia e o teatro	233

CONSIDERAÇÕES FINAIS 246

REFERÊNCIAS 256**Agradecimentos**

Agradeço primeiramente aos mestres sambadores e sambadeiras que, ao longo do trabalho de campo, me receberam e dedicaram algumas horas a me ensinar um pouco acerca do universo precioso do samba de roda. Agradeço especialmente aos mestres Zeca Afonso (Filhos da Pitangueira / S. F. Do Conde), Celino (Filhos da Terra / Terra Nova), Nando (Samba Chula São Brás / São Brás) e às mestras Dona Dalva (Samba Suerdieck / Cachoeira) e Dona Nicinha (Raízes de Santo Amaro / Santo Amaro).

Contribuições valiosas foram prestadas por Francisca Marques (UFRB) e Cristina Solimando (Pousada La Barca), que me introduziu de forma maravilhosa no universo dos terreiros de candomblé do recôncavo.

Agradeço a orientação, o carinho e a confiança vindos de minha diretora Josefina Roma (UB) e à prestesa e atenção dispensadas pelo querido coordenador do doutorado e tutor, Manuel Delgado. Agradeço aos membros do tribunal que aceitaram o convite realizado por minha diretora Josefina Roma, de participarem do tribunal e lerem uma tese num idioma diferente do seu próprio.

Agradeço o apoio recebido da amiga querida Muna Makhoulf, que fez cargo da entrega da tese e de papéis diversos na secretaria da Universidade de Barcelona em meu lugar.

Não poderia deixar de agradecer a paciência e o apoio recebido dos amigos e das minhas irmãs: Ana Paula e Carolina Nicolau Santos ao longo desta dura caminhada

Talvez não tivesse conseguido terminar a tese se não fosse a ajuda inestimável do meu companheiro João Newton Pinchemel Júnior, que viveu ao meu lado alguns dos melhores momentos desta aventura.

Por último e mais importante, agradeço a Deus e aos que me mostraram que ele existe: minha mãe, Maria Cecília Nicolau e meu pai, Luiz Galdino Moura dos Santos.

CAPÍTULO I

INTRODUÇÃO, JUSTIFICATIVA E METODOLOGIA

1. Introdução

Minha relação com o que hoje entendemos por “patrimônio cultural imaterial” (PCI) já dura 15 anos, aproximadamente. Vem de 2000, quando tive aula de “Estudos Brasileiros / Recursos Turísticos Naturais e Culturais” com a professora Juleusa Maria Turra na Pontifícia Universidade Católica (PUC), onde cursei Turismo por 4 anos. Naquele tempo ainda se utilizava o termo “folclore” para designar o que hoje abarcamos na sigla PCI tanto em livros acadêmicos¹ quanto nos festivais que agregavam grupos de dança tradicional, como o Festival de Folclore de Olímpia (SP).

O conteúdo das aulas de antropologia e sociologia aumentou meu interesse pelo tema “patrimônio imaterial” e me levou a escrever o Trabalho de Conclusão de Curso sobre os grupos folclóricos de Laranjeiras, cidade histórica de Sergipe, estado onde nasci. Neste pequeno município de 163,4 km² e 25.928 habitantes, se concentram mais de 20 grupos de dança e teatro tradicionais, alguns dos quais extintos em outras partes do país, como parece ser o caso das Taieiras estudadas pela antropóloga Beatriz Gois Dantas.

Durante o mestrado em Cultura e Turismo² seguiu presente a inquietação pela busca de entender as possibilidades de utilização/conjugação das danças e folguedos de Laranjeiras como turismo, neste caso, com o turismo cultural. Ainda que o interesse em associar as manifestações tradicionais com o turismo aparecesse num primeiro plano, as entrevistas

¹Lembro de “Turismo e Folclore: um binômio a ser cultuado”, de Laura Della Monica, um dos primeiros livros sobre o tema a chegar em minhas mãos na época da faculdade.

² Realizado na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), no período de 2004 a 2006.

foram feitas objetivando entender os significados que aquelas danças e folguedos possuíam para os chamados “brincantes”.

Em 2007 decidi ir para Barcelona fazer o doutorado em Antropologia, para tanto precisei fazer o mestrado em Antropologia e Etnografia. Durante as aulas na universidade um novo universo – catalão, teórico e bastante desafiador – foi se descortinando. Mais tarde, com as aulas de etnografia, percebi que estava no lugar correto. A metodologia “do encontro” era o que buscava e sabia que me proporcionaria ferramentas para entender melhor tanto o turismo, campo de onde havia partido, quanto as danças e folguedos que, timidamente, já passávamos a chamar com mais propriedade de patrimônio cultural imaterial.

Na ocasião deste mestrado, escrevi “A Dança de São Gonçalo de Laranjeiras: mudanças na promessa e promessa de mudanças”, um estudo onde utilizei a antropologia da performance para entender os câmbios vivenciados pelo deslocamento da manifestação religiosa e profana do interior da casa dos promesseiros e das igrejas para os palcos dos maiores festivais e encontros culturais do país.

Os anos de doutorado – 2010 a 2015 – foram vividos no Brasil, motivo pelo qual esta tese está escrita em português (perdi a proficiência no castelhano, se é que algum dia a tive). Nesses cinco anos muitos foram os desafios que se deram pela sobreposição de papéis e pela necessidade de trabalhar como consultora e professora, ao mesmo tempo em que precisava me dedicar às leituras, aos trabalhos de campo e à escrita da tese. Assim mesmo o desafio foi vivenciado e aqui está uma parte de seu resultado. Digo uma parte porque vivi momentos mágicos na cidade de Cachoeira e no interior de alguns dos terreiros de candomblé. Ter conhecido essa realidade imensamente bonita foi também resultado da tese, que, apesar do sono que me tirou, para dizer o mínimo, para sempre será lembrada com gratidão.

A tese está dividida em 5 capítulos. Neste primeiro capítulo me dedico a introduzir o tema da tese, contando inclusive seu nascimento e origem remota em minha vida. Além da Introdução, a Justificativa e a Metodologia são, neste capítulo, contempladas.

O objetivo da tese é entender a política de salvaguarda levada a cabo

pela Unesco e pelo Iphan analisando os efeitos da mesma sobre o Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Para tanto, como objetivos específicos, foram definidos:

- 1) Analisar a política pública levada a cabo pela Unesco para a salvaguarda dos bens culturais de natureza imaterial em todo mundo, assim como suas implicações e limitações (Capítulo II);
- 2) Analisar a política pública brasileira levada a cabo pelo Iphan para a salvaguarda dos bens culturais de natureza imaterial no Brasil (Capítulo III);
- 3) Entender o samba de roda do recôncavo baiano em sua complexidade histórica, social e identitária, descrevendo sua ocorrência em diferentes contextos de apresentação (Capítulo IV);
- 4) Analisar os efeitos da salvaguarda exercida pela Unesco e pelo Iphan sobre o Samba de Roda do Recôncavo Baiano (Capítulo V).

Para a elaboração do capítulo II, intitulado “A salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial pela Unesco”, realizou-se, num primeiro momento, revisão de literatura tendo como base dois textos em especial: o conteúdo do “Curso Virtual sobre Registro e Inventário do Patrimônio Cultural Imaterial”, oferecido no Brasil, em 2011, pelo Centro Regional para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da América Latina (CRESPIAL) em parceria com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e o texto da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003).

O Curso Virtual sobre Registro e Inventário do Patrimônio Cultural Imaterial” foi oferecido, mediante análise curricular, para apenas trinta pessoas no Brasil. Outros países da América Latina também foram contemplados com igual número de participantes. No primeiro módulo –A Unesco e a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial – abordou-se a própria Organização, o setor de Cultura, a Convenção para a Salvaguarda do PCI (incluindo os antecedentes), as medidas de salvaguarda (identificação e inventário; participação comunitária; confecção de inventários e sensibilização) e os mecanismos de cooperação internacional (as listas e o registro de boas práticas, assistência internacional e informes periódicos). O módulo II contemplava a identificação das manifestações do PCI em seus contextos espaciais, sociais, temporais e

de risco. Este módulo enfatizava a importância do trabalho etnográfico (de campo) e a documentação como instrumento/ferramenta de identificação, análise dos riscos e registro. O módulo III – Técnicas de registro e inventário do PCI – enfatizava a importância das fichas de registro e da aplicação do registro audiovisual. Finalmente, o módulo IV abordava o desenvolvimento dos mecanismos de participação para as tarefas de identificação do PCI – Trabalho com atores locais e comunidades em seus processos de identificação do PCI.

Visando a problematizar a metodologia e as práticas adotadas pela Unesco em função da aprovação da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003) contei com o precioso subsídio dos autores Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2004), Richard Kurin (2004) e Dawson Munjeri (2004) e dos autores Cartaña & Ventura (2014), Estrada i Bonell (2014) e Laurejane Smith (2014).

De forma geral, estes autores analisam criticamente a postura da Unesco e sua metodologia de salvaguarda, nada simplória, diga-se de passagem. Apesar de que os artigos consultados dos três primeiros autores - Kirshenblatt-Gimblett (2004), Kurin (2004) e Munjeri (2004) – constavam de um documento oficialmente da Unesco – a Revista *Museum International* – suas opiniões e críticas se deram de modo bastante elucidativo do modo como a Unesco vem contribuindo com a salvaguarda do PCI em todo mundo, mas não de forma isenta de questionamentos e, em alguma medida, severas críticas.

Já no capítulo III, busquei analisar o processo de consolidação da metodologia adotada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) visando à elaboração de políticas públicas para a proteção e salvaguarda do patrimônio cultural material e imaterial ao longo dos últimos setenta anos no Brasil. Num primeiro momento, abordei o contexto histórico do IPHAN enquanto instituição responsável pelo planejamento e pela execução das ações legais voltadas à proteção e salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro, tanto em seu aspecto material quanto imaterial. Num segundo momento, busquei discutir os marcos históricos de criação da metodologia adotada pelo Instituto para salvaguarda do PCI, assim como das ideias e conceitos centrais que fundamentam dita metodologia. Para discussão destas ideias e conceitos, alguns autores e pesquisadores foram tomados como

referência, tanto por terem assumido papéis centrais na elaboração da política nacional de salvaguarda do PCI quanto por se proporem a analisar o papel assumido por antropólogos e os desafios enfrentados por este profissional na tarefa de coordenação e elaboração de Registros e Planos de Salvaguarda. Dentre estes autores, destacam-se Arantes Neto (2000), Letícia Costa Rodrigues Vianna (2009) e Cecília Londres (2000)³.

Como explicitarei minuciosamente no capítulo III desta tese, no Brasil, foi a partir de 2000 que a política para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial se consolidou, através do Decreto n. 355.1, que regulamentou os Artigos 215 e 216 da Constituição Federal de 1988. Internacionalmente esta política se consolidou em 2003, a partir da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, da Unesco. Diante da observação do acautelamento progressivo posto em marcha em termos nacionais e internacionais desde então, surgiram as questões norteadoras deste trabalho: Quais critérios são levados em consideração pela Unesco e pelo Iphan para a escolha de salvaguarda de um determinado bem cultural? O que acontece com os grupos tradicionais de danças e folguedos quando recebem a chancela nacional e internacional de patrimônio cultural nacional ou da humanidade? Quais as ações levadas a cabo tanto pela Unesco quanto pelo Iphan para salvaguardar estes bens? De que forma os grupos detentores dos bens participam neste processo e como administram seus efeitos? Seria o/a antropólogo/a o profissional mais apropriado para atuar na coordenação e execução desta política pública?

No capítulo IV, intitulado “O samba de roda do recôncavo baiano: etnografia de ocorrência do samba no Encontro de Samba de Roda de Acupe, na Festa da Irmandade da Boa Morte e nos Carurus de Cosme”, elaborou-se, num primeiro momento, uma análise da constituição histórica, social e identitária do samba de roda, através da descrição dos elementos que configuram a sua performance. Em termos de bibliografia consultada, fizemos uso do Dossiê de Salvaguarda do Samba de Roda (Iphan, 2006) e da dissertação de mestrado de Francisca Marques (2003). Num segundo

³ Cecília Londres é doutora em Sociologia. Atuou como representante do Brasil nos trabalhos de elaboração da Convenção Internacional para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da UNESCO.

momento realizamos uma etnografia de quatro momentos distintos em que o samba de roda se faz presente:

I - No VI Encontro de Samba de Roda Raízes de Acupe, realizado em Julho de 2015, em que pode-se observar a ocorrência de apresentação de oito grupos de samba num único evento. Neste caso, trata-se de um contexto festivo menos vinculado aos rituais e práticas religiosas e mais associado às dinâmicas contemporâneas de organização dos sambadores e sambadeiras em torno da Rede do Samba e suas Casas de Samba.

II - No segundo momento, verificou-se a ocorrência de apresentações de samba de roda num contexto festivo e religioso, a festa da irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte. Nesta ocasião, toda a cidade de Cachoeira, que sedia o evento, se transforma para celebrar com missas e procissões a “dormição” da Virgem Maria. O espetáculo, que mistura elementos sagrados advindos tanto dos rituais litúrgicos católicos quanto dos cultos aos orixás, desperta o interesse de turistas e religiosos de diferentes partes do Brasil e do mundo. Nestas ocasiões, como tradicionalmente ocorre, os sambas cumprem a função de fechar os trabalhos, encerrar a festa, comemorar a vitória e o desafio de uma longa jornada vinculada com a produção e organização da festa.

III – O terceiro momento do trabalho de campo visou observar a ocorrência do samba de roda nos chamados “Carurus de Cosme”. Os carurus dedicados aos santos católicos Cosme e Damião, segundo foi possível constatar na dissertação de mestrado de Breno Silva (2014), fazem parte de um complexo muito mais amplo de celebrações religiosas vinculadas não apenas ao catolicismo, mas também ao candomblé. Neste sentido, pode-se dizer que os carurus constituem um importante elemento estruturante do samba de roda, servindo como motivo de ocorrência e elemento de ligação entre os devotos dos santos, os sambadores e sambadeiras, e a própria comunidade.

IV – A última etapa do trabalho de campo contemplou a observação de um Encontro de Mestres e Mestras do samba de Roda, evento organizado e mantido pelo Iphan em que diferentes temas ligados à patrimonialização são discutidos conjuntamente entre o poder público, a comunidade local e agentes

vindos de outros estados. Na edição observada, o tema em pauta girava em torno das demandas levantadas através das Assembleias Itinerantes para a Revalidação do Título de Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Unesco.

Cada uma destas quatro experiências será descrita na Metodologia.

2. Justificativa

A importância de estudar o processo de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial se justifica, em especial, a partir das reflexões geradas pelos próprios receptores da política levada a cabo pela Unesco e pelo Iphan. Ao buscar entender o ponto de vista daqueles que de algum modo estão usufruindo (ou não) do registro é possível conhecer aspectos importantes da recepção, da percepção e das implicações locais que as ações institucionais alcançam.

Como Alencar (2010), considero que a emergência do patrimônio imaterial enquanto política pública favoreceu um novo campo de discussão na antropologia. Primeiramente, observa-se que o próprio conceito de patrimônio imaterial, que refere-se aos bens culturais, as práticas, as representações, as expressões, os conhecimentos, as técnicas, os instrumentos, os objetos, os artefatos e lugares associados. Este conceito posiciona-se ao lado, por vezes sobrepondo-se, aos de cultura popular e folclore. Por uma questão de reparação histórica, o reconhecimento oficial da dimensão imaterial do patrimônio tem enfatizado bens culturais de origem popular, favorecendo uma confusão entre os conceitos de patrimônio imaterial, cultura popular e folclore. Neste sentido, observamos a valorização do conhecimento etnográfico no momento de definir as atuações no âmbito do patrimônio imaterial e de garantir diferentes interpretações para o termo.

A falsa dicotomia entre patrimônio material e patrimônio imaterial cai por terra diante dos avanços dos estudos no âmbito do PCI na medida em que se descortina a realidade de que qualquer bem cultural, invariavelmente, possui as dimensões imaterial e material. A proposta para o futuro, já divulgada pelo Departamento do Patrimônio Imaterial/Iphan, é a compreensão ampla de

patrimônio cultural e a utilização da política de modo a integrar as duas dimensões, a imaterial e a material. Contudo, no Brasil, a necessidade da distinção entre a dimensão material e imaterial do patrimônio é justificada pela tentativa de equiparar juridicamente o que na realidade é interligado.

Pode-se afirmar que a “jovialidade” da política de salvaguarda do PCI tanto em termos internacionais quanto em termos nacionais justifica seu estudo, em especial por parte da antropologia, tendo em vista que metodologia de inventariação valoriza os métodos etnográficos de nossa disciplina.

No Brasil, a ideia de cultura como a alma de um país; a conceituação da noção de patrimônio cultural para além dos produtos edificados e a cultura como o elemento unificador da nação – foram difundidos, principalmente, por Mário de Andrade (1936) e Aloísio Magalhães (1985), duas personalidades que se engajaram visando o apoio na cultura para a construção de uma nação soberana. A partir de 2000 -Decreto 3551/2000 – se inicia uma nova atuação do Estado no campo patrimonial e, indiretamente, também se inaugura um novo campo de ação da antropologia. A partir de então o patrimônio deixa de ser apenas objeto de estudo do antropólogo e se torna um objeto para a prática aplicada da antropologia, conforme explicitado no discurso de posse do presidente do Iphan Antonio Augusto Arantes (16.03.2004). Nesse discurso estava presente a pretensão e a urgência de recuperar “o todo, integrar as coisas, os seus sentidos e gentes que constroem tais sentidos; os aspectos materiais e os intangíveis do patrimônio, como a legislação prevê”.

No Brasil, a política instaurada a partir do governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva (2003-2011) buscou consolidar um novo conceito de nação e de patrimônio para o Brasil. O presidente e, em especial o ministro da Cultura, Gilberto Gil, se colocaram como desafio equilibrar, em termos práticos, a valorização dos sentidos simbólicos profundos da cultura com a produção de riqueza necessária para atender as demandas da população (Alencar, 2010: 107). Como observa Lia Calabre (2007), hoje, no Brasil, a política pública para a cultura, no sentido de ação federal direcionada para os vários segmentos culturais, que seja perene e que abranja todo o território nacional, é ainda um

campo em construção. As possibilidades de atuação do Estado que sejam permanentes e duradouras ainda estão sendo verificadas e experimentadas. E isto pode ser comprovado com a observação das iniciativas tomadas pelo governo Lula, haja vista que a construção real do Ministério da Cultura iniciou-se apenas em 2003.

Consideramos ainda que a vertente do chamado “patrimônio imaterial” constitui campo fértil para a reflexão acerca das dinâmicas sócio-culturais no interior dos estados nacionais e sobre suas relações multilaterais, sendo, por isto mesmo, um campo precioso para a análise antropológica. Além disso, o conhecimento e a incorporação dos desdobramentos do registro gerados no seio das comunidades locais permanecem incipientes nos debates acadêmicos, científicos e políticos.

É nesse sentido que justificamos a utilização dos autores Alencar (2010) e Silva (2014) nesta tese. Vindos ambos da antropologia, privilegiam o ponto de vista dos detentores dos bens registrados, neste caso, dos detentores do samba de roda, nosso objeto de estudo nesta tese doutoral. Nos interessa perceber nuances do tratamento dispensado pelo Estado aos detentores de um patrimônio. Afinal, é ele que decide, é o Estado o responsável por modificar o status da expressão cultural de bem cultural para patrimônio nacional. Neste sentido, assim como Sandroni (2010), nos interessa destacar o fato de que é a própria Unesco quem cria o patrimônio imaterial, quem cria os objetos de patrimonialização, no processo mesmo de patrimonializá-los (Kirshenblatt-Gimblett, 2004).

Na esteira de problematização da política internacional e nacional de patrimonialização do PCI partimos do princípio de que o contato que se estabelece entre o Estado e os grupos tradicionais, ao mesmo tempo em que favorece a ocorrência de novas oportunidades para a melhoria das condições de produção, reprodução e consumo do bem registrado, provoca tensões diversas, que merecem ser estudadas. Na linha da antropologia da ação (Lima Filho e Abreu, 2007), existe um universo a ser contemplado de necessário envolvimento do antropólogo na tarefa de desenvolvimento de uma

sensibilidade tal que impeça que a linha divisória entre o Estado e os grupos detentores de bens registrados não se torne uma fronteira intransponível.

Ao invés de pretender, através do processo de patrimonialização, representar a realidade vivida pelas comunidades como harmoniosa, pretendemos, respeitando a visão de alguns dos autores tomados como referência, entender o conflito como um dos elementos constitutivos do campo do patrimônio (Veloso, 1996; Tamaso, 2006; Lowenthal, 1998).

Finalmente, utilizando as categorias de conflito, drama social e ritual (Turner, 1967; 1974; 1982), concebemos o processo de patrimonialização como um ritual. O ato performativo de tornar o samba de roda patrimônio não pode ser considerado o início e nem o fim da interação entre Estado e os sambadores, e o objetivo de tomar este ato como referência para a elaboração desta tese se justifica pela possibilidade de entender a função mesma do Estado, suas formas de atuação na manutenção da democracia e na pretensa garantia dos direitos sociais da população. Por outro lado, o mesmo ato de patrimonialização, quisemos observar, ao forjar uma identidade ao coletivo universo de sambadores e sambadeiras, instaurando um novo status, abre espaço a uma nova configuração que interessa à antropologia. E que será estudada pelos(as) próximos(as) colegas, visto que o tempo de cada um de nós em campo parece ser sempre menor e menos veloz que a dinâmica que sobre nós se impõe.

3. Metodologia

Além da pesquisa bibliográfica e documental que marcou os primeiros anos de levantamento bibliográfico e o início da escrita desta tese, realizei 4 incursões ou trabalho de campo. A primeira ida ao campo se deu no dia 23 de Julho, quando saímos de Aracaju em direção à cidade de Salvador (Bahia). Após quatro horas de viagem chegamos em Salvador, e fomos diretamente ao Centro de Convenções, local onde fica a Bahiatursa, órgão do governo do Estado responsável pela política do turismo na Bahia. Aí permanecemos por

aproximadamente uma hora. Dois funcionários foram entrevistados, o senhor Divaldo Borges Gonçalves (Coordenador de Serviços Turísticos) e o senhor Zitomir Souza (Gerência de Eventos). O objetivo destas entrevistas era analisar a possível relação existente entre a política estatal de turismo do estado com o samba de roda. Até este momento, eu acreditava que dedicaria um capítulo da tese à análise da conjugação existente entre o turismo e os grupos de samba de roda. Para minha surpresa, no entanto, o que de mais interessante estas entrevistas revelaram foi o interesse por parte do chamado “povo de santo”⁴ em elaborar uma espécie de “termo de conduta” para os visitantes no terreiro. Segundo o coordenador de serviços turísticos, Divaldo Borges Gonçalves, nos últimos anos a comunidade religiosa de Porto Seguro (Bahia) tem buscado estabelecer parceria com a Bahiatursa de modo a beneficiar-se do interesse despertado pela umbanda e pelo candomblé nos turistas que visitam a região.

Na parte da tarde deste mesmo dia fomos ao Pelourinho, onde estão a Superintendência Estadual (SE) do Iphan na Bahia e o Ministério da Cultura (MinC). No Iphan, tínhamos o interesse de entrevistar dona Nalva, que, segundo nos informaram, era sambadora e ativa na execução de ações em prol do samba de roda. Não conseguimos entrevistar dona Nalva e deixamos o Iphan com a mesma sensação que sentimos ao entrar: a de que estávamos em um castelo medieval, tamanha a dificuldade para entrar e para ter acesso às pessoas que ali trabalham.

No escritório do MinC, tínhamos interesse em conversar com Camila Cestari Cerreti e Cristina Arantes, cuja entrevista já havia sido pré-agendada. A entrevista feita com Cerreti e Arantes revelou a nova feição do Programa Cultura Viva, que será abordada nos capítulos III e V.

No dia 24 de Julho nos encaminhamos para o recôncavo, chegando primeiramente à cidade de São Francisco do Conde, localizada a 67 quilômetros de Salvador. A cidade bucólica, aparentemente tranquila, é moldurada pela baía de todos os santos. Uma extensa área de manguezal pode ser observada, com barcos de madeira e homens tecendo redes de

⁴ Forma como, no Brasil, nos referimos às comunidades ligadas ao culto dos orixás em terreiros de umbanda ou candomblé.

pesca. Impressionam as condições deficientes da estrada que dá acesso à cidade, a falta de sinalização turística e a falta de condições infraestruturais dos meios de hospedagem. Antes de chegar à cidade, no caminho, chama a atenção o fluxo de caminhões e do tamanho da Refinaria Landulpho Alves-Mataripe (RLAM) Petrobrás. Cada buraco na estrada parece pontuar que ali não havia espaço para o turismo porque outra atividade econômica já havia sido (im)posta.

Ao chegar na cidade, procuramos pela casa do samba Zé de Lelinha. Perguntamos às pessoas da rua onde ficava o local procurado e, após pouco tempo, já estávamos em frente à casa do samba. A casa estava fechada. Tocamos a campainha e fomos atendidos por uma garota que disse que deveríamos ter avisado com antecedência nossa visita para que alguém nos esperasse. Diante de nosso aparente desânimo, a garota informou onde ficava a casa de seu Zeca Afonso, que tínhamos previsto entrevistar por se tratar de membro e mestre do grupo Filhos da Pitangueira, dali mesmo, de São Francisco do Conde. Antes de chegarmos à casa de seu Zeca Afonso, nos deparamos com a casa de luteria, que também estava fechada.

O mestre Zeca Afonso nos recebeu com muita atenção, acredito que passamos cerca de três horas em sua casa. Em sua entrevista, seu Zeca Afonso contou com riqueza de detalhes a sua versão acerca da história do samba de roda, desde as origens remotas de nascimento do samba, até os dilemas enfrentados nos dias atuais por conta, segundo nos contou, do ciúmes sentido pelos grupos mais novos do prestígio gozado pelos Filhos da Pitangueira, que aparentemente reina soberano, gozando do posto de mais tradicional e antigo entre os diversos grupos que se formaram mais recentemente.

Saímos de São Francisco do Conde por volta das 17 horas, depois de perceber que não havia condições de ficarmos hospedados nas instalações de hospedagem visitadas. Assim, fomos direto para a cidade de Santo Amaro da Purificação, localizada a poucos quilômetros do Conde. Ali encontramos um pouco mais de conforto. Para chegar e nos instalar, contamos com a ajuda de

Gois (Sinésio Souza Gois), que já havia sido contatado e nos esperava no dia seguinte, dia 25 de julho, para uma entrevista na casa do samba, sede da Asseba e Centro de referência, já tão conhecido por nós através da leitura de Alencar.

Acordamos cedo e nos dirigimos à Asseba. Ali fomos gentilmente recebidos por Gois. Nos deparamos com um casarão movimentado, com muitas pessoas entrando e saindo, com administradores e coordenadores atentos para dar conta de muitas demandas. Apesar da agitação, conseguimos algumas horas de entrevista com Gois, que nos contou muito de sua vida e dos caminhos da Asseba ao longo dos últimos anos. Dali mesmo já saímos com tudo certo para conversar com dona Nicinha, do Raízes de Santo Amaro e, dali, com mestre Fernando, do grupo Samba Chula São Brás.

No dia seguinte, 26 de Julho, nos dirigimos a Acupe, onde foi possível observar o desenrolar do VI Encontro de Samba de Roda Raízes do Acupe e entrevistar os mestres Carlos Bispo dos Santos “Baião” (Samba Teodoro Sampaio), Joanice Fernandes (Samba de Roda Raízes de Acupe) e Alexnaldo dos Santos (coordenador administrativo da Asseba). Terminado o encontro, partimos, já à noite, em direção à cidade de Cachoeira.

Diferentemente das demais cidades visitadas, São Francisco do Conde e Santo Amaro da Purificação, a cidade de Cachoeira apresenta-se mais bem conservada em termos de seu patrimônio histórico edificado. Os casarões preservam o apogeu econômico, político, social e cultural vivido nos séculos XVIII e XIX. Em termos de instalações, também encontramos em Cachoeira pousadas charmosas com boa estrutura, que garantiram silêncio para leitura e descanso, música de qualidade para animar as manhas e comida saborosa e farta para repor as energias gastas em campo.

No dia 27 de Julho fomos conhecer a Casa do Samba de Dona Dalva. Trata-se de uma casa muito bem equipada e organizada, onde fotos e textos contam a história do samba de roda e, em especial, do samba Suerdieck, do qual dona Dalva é dona. Diferentemente das outras casas de samba visitadas, percebe-se que a de Dona Dalva conta com requintes museais, possivelmente

advindos de recursos financeiros maiores que as demais casas. Fomos recebidos pela neta de dona Dalva, Anne, que se prontificou a conversar com a vó e pedir que ela nos recebesse na parte da tarde.

Aproveitando a oportunidade de estar em Cachoeira, fomos entrevistar o historiador Luís Cláudio Nascimento, conhecido como Cacau, antropólogo e pesquisador componente do grupo de estudiosos responsáveis pelo Dossiê do samba de roda. Na parte da tarde conseguimos ser recebidos por Dona Dalva, em sua residência. Motivo de grande orgulho e felicidade poder conhecer pessoalmente uma pessoa tão importante e especial para o universo do samba de roda de Cachoeira. De fato, trata-se de uma senhora bastante sábia, dona de uma aura santa. Na ocasião da entrevista, nos mostrou o interior de um quarto onde estavam as imagens de seus santos de devoção, cercadas de flores e velas.

Na manhã do dia 28 de Julho realizamos uma entrevista com o secretário de cultura de Cachoeira, o senhor José Luiz Anunciação Bernardo. Logo depois voltamos à casa do samba de Dona Dalva, onde entrevistamos o senhor Martiano Ferreira dos Santos Neto, conhecido como “Gilson”, diretor do samba Suerdieck. Após a entrevista com Gilson, fomos levados à professora Francisca Marques.

Na parte da tarde nos dirigimos à cidade de São Félix, localizada nas margens opostas do rio Paraguaçu, que banha a cidade de Cachoeira, onde foi possível entrevistar o mestre Evandro César, do grupo de samba Filhos de Nagô. Mestre Evandro trabalha como porteiro de uma escola. No momento em que chegamos estava em serviço. Tendo sido comunicado que estávamos ali, acabou vindo nos receber. A realidade da casa do samba que conhecemos era praticamente oposta à verificada na casa do samba de Dona Dalva. As fotos históricas do grupo, algumas das quais expostas nas paredes da casa, encontravam-se em processo de deterioração. As aulas de percussão e samba de roda iniciadas há alguns anos, haviam sido interrompidas.

Impressionante como durante esta primeira visita, todas as portas, inclusive as que eu não sabia que poderia ou deveria bater, se abriram. A

perspectiva de encontrar os mestres sambadores e sambadeiras foi superada. Além destes, como relatado, foi possível, nesta primeira expedição ao campo, entrevistar pesquisadores e personagens vinculados ao Estado, como o secretário de cultura, o que permitiu elaborar o início de uma trama analítica acerca do universo a ser visto e conhecido pessoalmente. Nesta perspectiva, a participação no Encontro de Acupe, primeira ocasião etnográfica, tampouco foi premeditada.

A segunda experiência em campo se deu na ocasião da festa da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte em função da grandiosidade da festa e da certeza de que naquela ocasião seria possível verificar a ocorrência do samba de roda num contexto diferente daquele observado no Encontro de Acupe. Nesta ocasião, como da primeira vez, fomos primeiramente à cidade de Salvador, tendo sido possível participar, na manhã do dia 14 de Agosto, do XI ENECULT (Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura), promovido pela UFBA (Universidade Federal da Bahia). Com sorte, foi possível acompanhar as discussões do grupo temático: “Dilemas Atuais da Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil”.⁵

Na ocasião, pude conhecer pessoalmente pesquisadoras que, até o momento, conhecia apenas através da publicações de textos e livros como Jurema Machado (IPHAN)⁶, Letícia Vianna (UNB)⁷, Maria Cecília Londres Fonseca (IHGB)⁸ e Galdino Souza Oliveira, coordenador geral da ASSEBA.

⁵ Ementa: Após 15 anos da promulgação do Decreto nº 3.551/2000, que criou o registro dos bens culturais de natureza imaterial, o Brasil exhibe hoje importantes resultados em termos da implementação de políticas de reconhecimento e salvaguarda desses bens em todos os níveis de governo, sendo considerado uma referência internacional neste campo. Contudo, no horizonte de governos, grupos sociais e comunidades detentoras há ainda muitos desafios e dilemas a enfrentar. Propõem-se então organizar o simpósio em duas sessões que focalizem as principais questões que hoje desafiam a consolidação e a sustentabilidade dos processos de salvaguarda dessa dimensão do patrimônio cultural: 1) Integração de políticas, fortalecimento institucional e aperfeiçoamento de instrumentos; 2) Participação social e monitoramento dos efeitos da patrimonialização.

⁶ Jurema de Sousa Machado é arquiteta urbanista pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), formada em 1980. Iniciou sua vida profissional em Belo Horizonte na PLAMBEL – Planejamento da Região Metropolitana de Belo Horizonte. Foi diretora de Planejamento e Patrimônio de Ouro Preto (MG), entre 1993 e 1994, quando coordenou a elaboração do Plano Diretor da cidade. Ainda em Minas, Jurema Machado foi presidente do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA). Entre os anos de 1999 e 2001 atuou na concepção do Programa Monumenta e, entre janeiro de 2001 e setembro de 2012, foi Coordenadora de Cultura da UNESCO no Brasil. Desde outubro de 2012 preside o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

A participação neste evento marcou o início de uma relação mais estreita com a Asseba. Após o evento, me convidei para almoçar com Galdino Oliveira (conhecido como “Guda”), que estava acompanhado de vários outros sambadores. Além disso, consegui estabelecer contato com a professora Letícia Vianna, que, do Rio de Janeiro, me mandou alguns de seus artigos, fundamentais para a elaboração e discussão da política nacional de salvaguarda presente no capítulo III. Finalmente, foi neste evento que fiquei sabendo da existência da dissertação de mestrado de Breno Silva (2014), bastante útil para entender um pouco mais acerca do universo da patrimonialização do samba de roda.

Foi por conta deste evento que chegamos a Cachoeira apenas na noite do dia 14 de Agosto, tendo permanecido em campo até o dia 18 de Agosto. Ao longo dos dias de festa, descritos no capítulo IV, foi possível observar outros elementos associados ao samba, como o universo religioso do candomblé do recôncavo. Ao tentar escrever sobre a noite do dia 15 de Agosto, dia em que presenciamos a festa em homenagem a Obaluaiê, pouca coisa era capaz de lembrar. Via as fotos que meu companheiro João Pinchemel conseguiu fazer, mas não podia lembrar a sequência dos acontecimentos. Por algum tempo pensei que havia simplesmente falhado como observadora e etnógrafa. Foi apenas na quarta e última expedição antes da entrega da tese que ouvi de um senhor de Cachoeira que não se pode escrever sobre o que acontece em determinadas festas de terreiro sem a devida permissão. Segundo este senhor, não é todo mundo que tem autorização para falar aos “de fora” dos terreiros oq

⁷ Doutora em antropologia pelo Museu Nacional UFRJ com especialidade em antropologia urbana, cultura de massa, folclore, cultura popular, patrimônio imaterial. É professora universitária, pesquisadora, consultora. Trabalhou no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular /Iphan de 2000 a 2006; no Departamento de Patrimônio Imaterial do Iphan de 2007 a 2014. Atualmente coordena projeto de pesquisa na área das culturas populares tradicionais no Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior /CNPq/UNB.

⁸ Licenciada em Letras pela PUC-RJ, Mestre em Teoria da Literatura pela UFRJ e Doutora em Sociologia pela UnB. Professora de Teoria da Literatura na PUC-RJ (1970-1975). Pesquisadora do Centro Nacional de Referência Cultural-CNRC (1976-1979) e Coordenadora de projetos da Fundação Nacional Pró-memória (1979- 1990). Assessora do Ministro da Cultura (1995-1998) e Coordenadora de Políticas da Secretaria de Patrimônio, Museus e Artes Plásticas do MinC (1999-2001). Membro do Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial (1998-2000) e Representante do Brasil nas reuniões de peritos internacionais, na Unesco, para a elaboração da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2002-2003). Conselheira do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural (2004-) e Sócia Correspondente do IHGB (2205-).

eu se passa internamente. Se, por um lado, não posso atribuir totalmente a este fato minha limitação em relatar detalhes do que vivenciei na noite do dia 15 de agosto, também não posso ignorar o fato de que, pela primeira vez, me vi praticamente incapaz de escrever sobre o que havia vivenciado (de forma lúcida).

A terceira expedição ao campo estendeu-se do dia 25 ao dia 28 de setembro e também está ricamente descrita no capítulo IV, que diz respeito à observação do samba de roda no contexto dos chamados Carurus de Cosme. Nesta ocasião, pude verificar, além da ocorrência do samba em distintas homenagens aos santos gêmeos, a realização do samba para os caboclos, num terreiro de candomblé visitado na noite do dia 26. Nesta ocasião, ainda no início da celebração, logo após o caruru ser servido a todos os fiéis presentes, os ogans (percussionistas dos terreiros) deram início a um toque de samba e as irmãs fizeram uma roda, convidando para sambar as mulheres presentes. O samba durou pouco tempo e logo a roda se desfez. A impressão que o tipo de samba executado nesta ocasião deixou transparecer – pela mecanicidade com que foi executado pelas sambadeiras – foi a de que se tratava de uma obrigação simplesmente.

A última expedição antes da entrega da tese, que ocorreu ao longo dos dias 30 e 31 de outubro, 01 e 02 de novembro, se deveu à necessidade de observação não do samba propriamente dito, mas do 8º Encontro de Mestres e Mestras Sambadoras promovido no dia 31 de outubro pelo Iphan. De fato, tratou-se de momento privilegiado para a conclusão da tese, já que o evento em questão tinha como objetivo finalizar o processo, iniciado em diversas conferências, que dizia respeito à revalidação do título de patrimônio da humanidade por parte da Unesco. Este processo está detalhado no capítulo V.

Neste último capítulo foram analisadas as seguintes categorias referentes ao processo de patrimonialização do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, reconhecido como patrimônio nacional em 2005 e inscrito na Lista Representativa do PCI da Humanidade, em 2008:

1 – Critérios levados em consideração para a patrimonialização do bem;

- 2 – Análise de como se deu e/ou dá a participação comunitária no processo de salvaguarda e reconhecimento;
- 3 – As ações adotadas pelos planos e ações de salvaguarda;
- 4 – Apercepção por parte dos antropólogos inventariantes acerca de inconvenientes do processo de Salvaguarda sobre o bem em questão;
- 5 – As principais mudanças promovidas no cotidiano dos produtores em função da patrimonialização;
- 6 – A criação de acordos, recomendações, resoluções, provisões, convênios, convenções, instrumentos normativos e multilaterais;
- 7 - Benefícios advindos com o processo de patrimonialização para produtores e detentores.

CAPÍTULO II

A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL PELA UNESCO

Este capítulo tem como objetivo analisar a política pública internacional levada a cabo pela UNESCO visando à salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (PCI)⁹. Especificamente, se propõe analisar e criticar a metodologia adotada pela UNESCO em função da aprovação da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, em 2003.

Para tanto, utilizo como referência teórica o conteúdo do “Curso Virtual sobre Registro e Inventário do Patrimônio Cultural Imaterial”, oferecido no Brasil, em 2011, pelo Centro Regional para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da América Latina (CRESPIAL) em parceria com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e o texto da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003).

Visando a problematizar a metodologia e as práticas adotadas pela UNESCO em função da aprovação da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003) conto com o precioso subsídio dos autores Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2004), Richard Kurin (2004) e Dawson Munjeri (2004) e dos autores Cartaña & Ventura (2014), Estrada i Bonell (2014) e Smith (2014).

2.1. A UNESCO

A UNESCO, Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, fundada em 16 de novembro de 1945, é – como se sabe – o organismo especializado das Nações Unidas que se ocupa de questões

⁹ Outros organismos internacionais elaboraram textos jurídicos aplicáveis ao PCI: a ONU, a UNESCO, a OIT, o ICOM, o OMPI, entre outros. Alguns destes documentos são de caráter não vinculante (*soft law*), como as recomendações e as declarações. Outros, em câmbio, comprometem os estados que os subscrevem: as convenções ou convênios. Em todos os casos, as medidas propostas costumam ser genéricas e os estados devem traduzi-las depois em leis específicas (Estrada i Bonell&Cartañá, 2014).

relacionadas com a educação, as ciências sociais ou naturais, a cultura e a comunicação. Historicamente, a instituição desempenha a função de laboratório de ideias e organismo normativo para buscar acordos universais sobre as questões éticas. Também é um centro de intercâmbio de informação para difundir e compartilhar dados e conhecimentos, ao mesmo tempo em que ajuda a seus 193 Estados Membros e 6 Membros Associados a fomentar suas capacidades humanas e institucionais (Crespial, 2011).

A UNESCO é o único organismo especializado das Nações Unidas com um mandato expresso no âmbito da cultura. Assim, procura criar as condições necessárias para o diálogo baseado no respeito pelos valores compartilhados e fomento à cooperação internacional.

Os objetivos globais da Organização são: 1. Lograr a educação de qualidade para todos e a aprendizagem ao longo de toda a vida; 2. Mobilizar o conhecimento científico e as políticas relativas à ciência com vistas ao desenvolvimento sustentável; 3. Abordar os novos problemas éticos e sociais; 4. Promover a diversidade cultural, o diálogo intercultural e uma cultura de paz; 5. Construir sociedades do conhecimento integradoras recorrendo à informação e à comunicação.

O setor da Cultura é um dos setores programáticos da UNESCO¹⁰. Suas atividades são correspondentes com as funções básicas da Organização – promoção, fomento de capacidades, fixação de normas, cooperação internacional e intercâmbio de informação – e consistem na proteção, reabilitação e salvaguarda do patrimônio, a aplicação efetiva das políticas culturais e a criação de indústrias culturais sustentáveis nos Estados Membros.

Para conseguir dar conta de tão amplo empreendimento, as atividades se articulam em torno de duas prioridades:

- 1) Proteger, salvaguardar e administrar o patrimônio material e imaterial;
- 2) Promover a diversidade das expressões culturais e o diálogo entre as culturas com vistas a propiciar uma cultura de paz.

As tarefas de integração da cultura nas estratégias nacionais de desenvolvimento se reforçam mediante os processos e as modalidades de

¹⁰ Os outros dois setores programáticos da UNESCO são *Educação e Ciência e Tecnologia* (Evangelista, 2003 Apud Rubim, 2009). Referência - Políticas culturais e novos desafios. Revista Matrizes, Ano 2 – nº 2 primeiro semestre de 2009, p. 93-115).

programação conjunta das equipes das Nações Unidas nos países. Todos os eixos de ação do Programa se orientam a *integrar a função da cultura no desenvolvimento*, refletido nos diversos componentes do programa, desde o patrimônio mundial até os bens culturais materiais e móveis, e desde o patrimônio até as indústrias culturais e o artesanato.

Os instrumentos jurídicos para ajudar aos Estados a brindar uma melhor proteção à cultura em todas as suas formas se apresentam como Declarações, Recomendações ou Convenções. A Declaração é um compromisso puramente moral ou político, que compromete aos Estados em virtude do princípio de boa fé; a Recomendação¹¹ se trata de um texto que convida a um ou vários Estados a adotar um comportamento determinado ou atuar de certa maneira em um âmbito cultural específico. A Convenção¹² supõe uma vontade comum das partes, para as quais a convenção gera compromissos jurídicos obrigatórios.

As disposições da Convenção regem unicamente nos territórios dos Estados que são Partes nela, ou seja, nos Estados Membros da UNESCO depositários de um instrumento de ratificação¹³ (ou aceitação, aprovação ou adesão) ante o Diretor Geral da UNESCO e para os quais a Convenção tenha entrado em vigor.

Segundo a Organização, as Convenções da UNESCO sobre a cultura¹⁴ tem sido redatadas e aprovadas sempre em resposta às solicitações dos Estados Membros que desejem o estabelecimento de normas internacionais susceptíveis de servir de base à formulação de políticas culturais e de reforçar a cooperação entre eles.

¹¹ A princípio a Recomendação carece de todo poder vinculante para os Estados Membros.

¹² Sinônimo de Tratado, designa todo acordo concluído entre dois ou mais Estados.

¹³ Se entende por ratificação “o ato internacional assim denominado pelo qual um Estado faz constar no âmbito internacional seu consentimento em obrigar-se por um tratado” (Artigo 2.1.b da Convenção de Viena sobre o Direito dos Tratados).

¹⁴ A UNESCO conta, no campo da cultura, com um dispositivo normativo integrado por 7 Convenções: Convenção Universal sobre Direitos Autorais (1952, 1971); Proteção do patrimônio cultural em caso de conflito armado (1954); Proibir e impedir a importação, a exportação e a transferência de propriedades ilícitas de bens culturais (1970); Proteção do patrimônio cultural subaquático (2001); Proteção do patrimônio mundial, cultural e natural (1972); Salvaguarda do patrimônio cultural Imaterial (2003); Proteção e promoção da diversidade das expressões culturais (2005).

Em seu conjunto, estes instrumentos “proporcionam os meios necessários para ajudar aos Estados Membros a preservar a diversidade cultural do mundo em um contexto internacional em perpétua evolução” (Crespial, Módulo I, p.07). Sua eficácia repousa no compromisso de aplicá-los que contraem os Estados Membros quando os ratificam.

A relação de autoridade expressa nas Convenções por parte da Organização sobre os Estados Membros parece controversa. Se, por um lado “a Convenção é um instrumento permissivo e a maioria de seus artigos estão redatados em termos não preceptivos, que deixam aos governos uma margem de flexibilidade para sua aplicação”, conforme expõe a UNESCO, por outro:

Os Estados Partes têm a obrigação de adotar as medidas pertinentes a nível nacional e internacional para alentar e promover todas as formas de cooperação internacional encaminhadas a salvaguardar o patrimônio cultural existente em seu território.

Dentre as obrigações impostas, destaca-se a de reconhecimento, por parte dos Estados Partes, do conceito de patrimônio cultural imaterial cunhado em 2003 em ocasião da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.

A seguir, analisarei alguns dos principais instrumentos jurídicos elaborados pela UNESCO em sua trajetória de salvaguarda do PCI, conforme sintetiza a tabela abaixo.

A Convenção da Unesco para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural	1972
A Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais - MONDIACULT	1982
A Recomendação para a Proteção da Cultura Tradicional e Popular	1989
O Relatório/Informe da Comissão Mundial sobre Cultura e Desenvolvimento / “Nossa Diversidade Cultural”	1994
A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial	2003

Tabela 01: Instrumentos jurídicos voltados à salvaguarda do PCI pela UNESCO

2.2. A construção de instrumentos normativos por parte da UNESCO

Precedida por um estudo preliminar e mais genérico sobre política cultural, publicado em 1969, intitulado *Cultural policy: A preliminary study*¹⁵ - a Conferência Intergovernamental sobre os Aspectos Institucionais e Financeiros das Políticas Culturais inaugura o conceito da *dimensão cultural do desenvolvimento* (Alencar, 2005). As temáticas que marcam a Conferência inaugural de 1970 buscam impulsionar a atuação dos estados na atividade cultural e a participação ativa da população na cultura, enfatizando o ser humano como princípio e fim do desenvolvimento (Rubim, 2009).

A Convenção da UNESCO para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, realizada em Paris em 1972, é, provavelmente, o instrumento jurídico mais universal existente hoje em dia em matéria de patrimônio cultural. É conhecida por ter consolidado a identificação do patrimônio cultural com o patrimônio material ao limitar seu alcance aos monumentos, conjuntos de edifícios e sítios, todos eles elementos do patrimônio material (Crespial, 2011).

Segundo Donaire (2008), a Convenção de 1972 supõe a primeira menção ao termo “patrimônio” e integra, pela primeira vez, os recursos naturais ao conceito de patrimônio.¹⁶ O documento marca muito claramente a fronteira entre os dois modelos de patrimônio e diferencia os recursos culturais dos recursos naturais.

Em seu primeiro artigo, a Convenção classifica o patrimônio cultural em três grandes grupos: monumentos, conjuntos e lugares. Os *monumentos* estavam formados pelas obras arquitetônicas, as esculturas ou as pinturas monumentais, os elementos ou estruturas de caráter arqueológico, as inscrições e os grupos de elementos que tivessem um valor universal excepcional desde o ponto de vista da história da arte ou da ciência.

¹⁵ Este livro tornou-se o primeiro da coleção *Studies and documents on cultural policies*, que publicou, ao longo da década de 70, relatórios sobre a situação da política cultural dos países-membros em todos os continentes.

¹⁶ Nas cartas e declarações precedentes fazia-se menção a “obras de arte”, “bens culturais” ou “monumentos históricos”.

Os *conjuntos* estavam formados por grupos de construções que mantinham uma unidade e uma integração, com um valor universal excepcional. Finalmente, os *lugares* abrangiam as obras humanas ou as obras conjuntas da sociedade e a natureza com excepcional valor desde o ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico.

Donaire (2008) destaca que a partir da Convenção de 1972 o valor universal excepcional, restrito até então ao histórico ou científico, se amplia, passando a abarcar também o etnológico, antropológico ou estético. Neste movimento, o conceito de patrimônio passa a incluir, de forma explícita, a concepção antropológica de cultura, ou, melhor dito, das culturas (2008: 44).

Uma das razões possíveis desta mudança pode ser atribuída às críticas plantadas pelos países da América Latina em relação à restrita abrangência adotada no emprego do conceito de patrimônio, até então, por parte da UNESCO. Podemos, assim, destacar que a revisão do conceito de patrimônio se alinha a uma conjuntura social e histórica que começava a ampliar horizontes sobre o entendimento do que deveria ser entendido por “cultura” e sobre os processos de construção de identidade e memória.

Igualmente à Convenção de Haya¹⁷, a Convenção de 1972 se centra na propriedade cultural imóvel – neste caso, de valor universal extraordinário – e introduz também a noção de “patrimônio da humanidade”. O mais importante, para Munjeri (2004: 14)¹⁸, que integrou o grupo de *experts* que elaborou a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial de 2003, é a questão dos valores e da valorização. O que se qualificava como patrimônio cultural tinha que ser estável, estático, com alguns “valores intrínsecos” e qualidades de “autenticidade”.

Esto se ha descrito como una situación en la que el significado ‘ético’ se ha perdido en favor del ‘émico’. (...) Estos valores se han ordenado en categorías tales como categoría estética, categoría política, es decir, tipologías que representan un enfoque reduccionista

¹⁷ Convenção para a proteção dos bens culturais em caso de conflito armado. Esta Convenção contribuiu com a noção de “bem cultural” como categoria global e homogênea de objetos que se consideram merecedores de proteção por seu valor cultural único.

¹⁸ Munjeri, D. (2004) «Tangible and immaterial heritage: from difference to convergence». *Museum International*, 56(1-2): 12-20.

para estudiar la compleja cuestión de lo que constituye el patrimonio cultural. Más restrictivas aún eran las nociones de autenticidad atribuidas a este patrimonio.

Segundo o mesmo autor, a Convenção, na Guia Operativa para a aplicação da Convenção Mundial do Patrimônio, baseada na Carta de Veneza, definia a autenticidade reduzindo-a a quatro elementos: “autenticidade nos materiais”, referente aos valores físicos ou fidelidade ao objeto; “autenticidade no trabalho”, coerente com a ideia de que os produtos materiais são portadores do gênio criativo; “autenticidade no desenho”, valores baseados na intenção original do criador (arquiteto, engenheiro etc.) e “autenticidade no marco” ou fidelidade ao contexto, quer dizer, valores contingentes baseados em considerações locais e espaciais.

Dawson Munjeri analisa casos diversos em todo o mundo que derrubam uma a uma as noções de autenticidade expostas acima.

En la ciudad de Ise (Japón) hay un templo, el Gran Templo de Ise, construido en madera y paja; el templo tiene unos mil años de antigüedad. Ya en 690 d. C. se publicó un decreto de la Emperatriz de Japón por el cual el templo debía ser renovado cada veinte años según una costumbre conocida con el nombre de *shikinenzotai*. Esto suponía construir de nuevo todo el edificio con materiales nuevos. El mobiliario, los adornos y más de mil tesoros y vestiduras sagradas se hacen y se instalan. Como todo se lleva a cabo por artesanos formados en la tradición, y las técnicas se transmiten debidamente de una generación a otra, en lo referente a autenticidad hay un 100% de originalidad en cuanto a diseño y técnicas. El bosque que proporciona la madera sigue siendo el mismo y hay un plan de trabajo que prevé varios siglos en el futuro. No obstante, el templo tiene 0% de originalidad en cuanto al material, aunque vuelve a tener 100% de originalidad en cuanto al marco porque el sitio ha permanecido igual durante más de mil años. Aunque el templo hereda y transmite la sabiduría perdurable, el hecho es que carece de autenticidad material. De hecho, conserva la pureza espiritual porque el material es casi siempre nuevo y por ende, adecuado a los poderes divinos. “El templo de Ise no es un bien cultural material, sino un ejemplo único de una tradición viva de mantenimiento de un edificio cuyo valor no se define por los criterios de lo material”.

O dilema levantado pela definição de "autenticidade" levou a uma conferência sobre autenticidade, realizada em Nara, no Japão, em 1994. Na

época, estava bastante claro que os valores somente poderiam ser determinados desde o ponto de vista cultural entendendo as fontes (ou gerações) destes valores (Munjeri: 17-18). Uma razão *sine qua non* para esse processo de compreensão foi, portanto, o entendimento dos contextos culturais das sociedades e o reconhecimento de que estes diferem de uma cultura para outra e de uma sociedade para outra. As práticas exemplares, tal qual apareciam nos textos, foram então colocadas em cheque.

Como resultado da conferência, foi gerada a “Declaração de Nara sobre a Autenticidade” que pedia, entre outras coisas, a ampliação do marco da “autenticidade” para incluir tradições, técnicas, espírito, sentimentos, aspectos históricos e sociais do patrimônio cultural. Como ponto fundamental, a Declaração aceitava o fato de que “todas as culturas e sociedades tem suas raízes em determinados meios e formas de ambos os patrimônios, material e imaterial”¹⁹.

Los *valores* y la *sociedad* eran ahora lo primordial. Por extensión, las *normas*, que son las reglas de conducta, y que reflejan o personifican los valores de una cultura, se han incorporado al dúo. Los principios de sociología destacan que los valores y las normas se unen para conformar la conducta de los miembros de una sociedad.

Munjeri (2004) sugere que estes três pilares – valores, sociedade e normas – se apresentam como um triângulo equilátero para formar uma parceria inteligente que sustenta o patrimônio cultural.

Finalmente, com seu enfoque programático baseado em um sistema de inscrição em listas do Patrimônio Mundial²⁰ e no uso de diretrizes operativas revisáveis para sua aplicação, a Convenção de 1972 reforçou as políticas de conservação de patrimônio e se converteu na norma de referência obrigatória

¹⁹Ed. K.E. Larsen. Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention. Trondheim, Tapir Publishers, 1994 apud Mujeri, 2004.

²⁰Uma das maneiras em que o Comitê do Patrimônio Mundial implementa a Convenção é inscrevendo os sítios e propriedades de "significado universal excepcional" na Lista do Patrimônio Mundial.

para incluir as políticas de conservação entre os instrumentos de desenvolvimento, em grande parte mediante o turismo.

Até a década de 1970 a Unesco entendia a relação entre o patrimônio e o turismo como benéfica. Interessante perceber como este olhar se modifica ao longo do tempo, passando o turismo a ser entendido como um mal a ser evitado ou controlado em prol da manutenção e salvaguarda do patrimônio cultural material e imaterial.

Dez anos depois da Convenção de 72 acontece, na cidade do México, a Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais - MONDIACULT (1982). Do total de 158 Estados Membros filiados à Unesco na época, 126 participaram desta Conferência.

Afirmou-se, na ocasião, que o patrimônio abarcava todos os valores da cultura tal e como se expressam na vida cotidiana. Além disso, foi assinalada a importância cada vez maior das atividades destinadas a sustentar os modos de vida e as formas de expressão através das quais se transmitem os valores culturais. Segundo o CRESPIAL, um dos principais alcances da Conferência foi a instituição de uma nova definição de cultura (2011, Módulo 1).

A Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais tratou da primeira referência explícita ao patrimônio intangível, que supera a concepção clássica de monumento, reconhecendo o valor de uma série de elementos intangíveis, imateriais, que formam parte da personalidade do lugar, da mesma maneira que igrejas, núcleos históricos ou mesquitas. Segundo Donaire (2008), até então o imaterial era concebido como os processos sociais e intelectuais que davam lugar ao patrimônio, o agente causal. A partir da Conferência, os elementos imateriais se integram ao catálogo de bens patrimoniais: não são apenas a causa, mas também a consequência - os produtores e os produtos, simultaneamente.

A partir da Conferência, o patrimônio cultural passa a incluir o trabalho de artistas, arquitetos, músicos, escritores e cientistas e também o trabalho de artistas anônimos, expressões da espiritualidade de cada povo e o corpo de valores que dão sentido à existência. Inclui tanto os elementos tangíveis como os intangíveis os quais a criatividade do povo dá forma: línguas, rituais,

crenças, lugares históricos e monumentos, obras de arte, arquivos e bibliotecas.

O patrimônio intangível – depois imaterial – será o protagonista das declarações posteriores da Unesco, como a Recomendação para a Proteção da Cultura Tradicional e Popular, de 1989, primeiro instrumento jurídico de sua espécie orientado à salvaguarda do patrimônio cultural imaterial e que, por conseguinte, recolhia os desejos expressos na MONDIACULT.

Com o objetivo de promover a aplicação da Recomendação para a Proteção da Cultura Tradicional e Popular nos anos seguintes, a Unesco organizou cursos de formação e prestou assistência para a organização de festivais de culturas tradicionais, a preparação de inventários, redação de planos de salvaguarda e para a revitalização e difusão do patrimônio cultural imaterial de grupos minoritários e indígenas. A Recomendação definia as ações que os países poderiam colocar em prática para preservar sua herança cultural intangível. Segundo Richard Kurin (2004),²¹ ex-diretor do *Smithsonian Institution Centre for Folklife and Cultural Heritage*, poucos países o fizeram.

Kurin observa que em meados da década de 1990 a sensibilidade e o discurso internacionais acerca das consequências da globalização aumentaram notavelmente. Muitos observadores culturais em todo o mundo acreditavam que as tradições locais, regionais, inclusive as nacionais, estavam sendo desvalorizadas e/ou em perigo. O ataque da cultura de massa global levava a questionar se tradições valiosas, práticas e formas de conhecimento enraizadas em diversas sociedades sobreviveriam à geração seguinte.

A medida que se aceleraba el ritmo de la transformación y el desplazamiento culturales, estudiosos y portavoces comunitarios han buscado maneras de alentar la formación de vínculos contemporáneos con el pasado cultural distintivo. También muchos gobiernos han cobrado conciencia de la importancia de afirmar públicamente el valor de sus culturas nacionales en distintos foros que otorgan y reflejan el prestigio internacional (Kurin, 2004: 70-71).

²¹Kurin, R. (2004) «Safeguarding immaterial cultural heritage in the 2003 UNESCO Convention: A critical appraisal». *Museum International*, 56 (1-2).

Apesar dos avanços feitos em termos de reconhecimento do PCI e da formulação de políticas voltadas à sua salvaguarda, a discrepância entre a proteção do patrimônio cultural tangível e o patrimônio cultural intangível, fortemente ponderada em favor do primeiro, foi enfatizada em 1994, no Relatório da Comissão Mundial sobre Cultura e Desenvolvimento, intitulado “Nossa Diversidade Cultural”.

Até o início dos anos 1990, era evidente que a Lista do Patrimônio Mundial havia se tornado imensamente não-representativa. O patrimônio cultural da Europa, por exemplo, se apresentava sobre-representado em relação ao do resto do mundo, cidades históricas e edifícios religiosos (catedrais, etc.) também estavam sobre-representados, a arquitetura 'elitista' (castelos, palácios, etc.) também. "Em termos gerais, todas as culturas vivas, especialmente as tradicionais, com sua profundidade, riqueza, complexidade e suas relações diversas apareciam muito pouco na lista", observou a reunião de peritos que se reuniu em 1994 na sede da UNESCO (Munjeri: 18).

Uma análise do problema revelou que, assim como o termo "autenticidade" havia sido definido estritamente com base em uma noção ocidental de obras-primas, igualmente, desde sua criação, a Lista do Patrimônio Mundial se baseava em um exclusivo “conceito monumental” de patrimônio cultural (...) a ideia de patrimônio cultural havia sido incorporada e confinada aos monumentos arquitetônicos. As culturas vivas, como tais, haviam sido totalmente ignoradas.

Sob a liderança de Matsuura²², a Unesco instituiu o programa “Obras-primas do Patrimônio Oral e Imaterial”, que apontou para o valor de tradições anteriormente ignoradas. Em 2001, as primeiras dezenove obras-primas foram proclamadas. O programa foi muito bem recebido, apesar de consideráveis problemas conceituais e práticos sobre os critérios para a seleção das obras. Teve impactos imediatos e significativos - chamando a atenção pública para a validação das tradições, incentivando os governos locais e nacionais a desenvolverem planos de ação para sua proteção. O programa foi visto como

²² Koichiro Matsuura, diplomata japonês, atuou como diretor-geral da UNESCO entre 1999 e 2009.

um corretivo para a Lista do Patrimônio Mundial, que geralmente excluía as culturas de muitos países, particularmente daqueles situados no hemisfério sul, por “não terem” monumentos e sítios. O programa “Obras-primas” ofereceu uma forma de reconhecimento internacional mais adequado às particularidades dessas culturas com fortes tradições intangíveis.

A ideia de valorização contextual dos bens patrimonializáveis reflete a aceitação de que a história da arte e da arquitetura, a arqueologia, a antropologia e a etnologia já não se centravam em monumentos isolados, mas em agrupamentos culturais complexos e multifacetados, que mostravam em termos espaciais as estruturas sociais, as formas de vida, as crenças, os sistemas de conhecimento, as representações das diferentes culturas passadas e presentes no mundo inteiro. Cada demonstração individual deveria ser, pois, considerada não isoladamente, mas dentro de todo um contexto, sem perder de vista as múltiplas relações mútuas que mantem com seu entorno físico (material) e não físico (imaterial).

Com a aprovação do informe da reunião de *experts* e suas recomendações,²³ a 8ª reunião do Comitê do Patrimônio Mundial levou a cabo uma revolução: a decisão acerca do que deveria se inserir na Lista do Patrimônio Mundial passava a requerer o envolvimento de todos os atores conhecedores das formas de vida, das crenças, dos sistemas de conhecimento, etc. Não somente passou-se a levar em consideração o patrimônio imaterial, a partir da 8ª reunião do Comitê do Patrimônio Mundial, segundo Munjeri (2004), a *sociedade* e os *valores* iriam determinar o curso dos acontecimentos. E os valores da sociedade não seriam mais restritivos que os parâmetros anteriormente impostos ligados aos “valores intrínsecos”, já abordados anteriormente.

Nada menos que el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), máxima autoridad sobre el patrimonio monumental, afirma: “La distinción entre patrimonio material e inmaterial nos parece ahora artificial. El patrimonio material solo puede alcanzar su verdadero significado cuando arroja luz sobre los valores que le

²³ Centro de la UNESCO del Patrimonio Mundial, Reunión de Expertos sobre “Estrategia Mundial” y estudios temáticos para una Lista del Patrimonio Mundial representativa: WHC-94/CONF.003/INF 6, París: UNESCO, 13 de octubre de 1994, pp. 1-8 Apud Munjeri, 2004.

serven de fundamento. Y a la inversa, el patrimonio inmaterial debe encarnarse en manifestaciones materiales”. El ICOMOS tomó esto muy en serio, como prueba el hecho de que su 14ª Conferencia General y el Simposio Científico celebrados en Zimbabwe en octubre de 2003 tuvieron por tema “Lugar, Memoria, Significado: Preservación de los valores inmateriales de los monumentos y sitios”.

A atenção renovada ao problema da sobrevivência das culturas locais, nacionais e regionais resultou em uma série de conferências regionais sobre o tema patrocinadas pela UNESCO, e culminou em uma Conferência Global na *Smithsonian Institution*, em Washington, em 1999. Nesta ocasião, críticas foram dirigidas à Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular (1989). Esta foi apontada como um instrumento internacional relativamente mal planejado, orientado “de cima para baixo”, que definia a cultura tradicional em termos essencialistas, materiais e arquivísticos e que tinha pouco impacto sobre as comunidades culturais e os praticantes culturais em todo o mundo (Kurin, 2004: 71).

Segundo Kurin (2004), a Conferência de 1999, e um livro publicado posteriormente – *Safeguarding Traditional Cultures*, defenderam uma visão mais dinâmica das tradições culturais como algo “vivo” e encarnado nas comunidades. Visionou-se um enfoque mais participativo que associasse as comunidades nos esforços de salvaguarda.

No final da década de 1990, depois de uma longa série de reuniões regionais, o *Smithsonian Institution*, os Estados Unidos e a UNESCO organizaram conjuntamente uma conferência de *experts* intitulada “Avaliação Global da Recomendação de 1989 sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular: autonomia local e cooperação internacional”. A Conferência chegou a conclusão de que era necessário um instrumento juridicamente vinculante sobre a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. Os *experts* concluíram que a Recomendação de 1989 se centrava excessivamente na documentação e não prestava atenção suficiente à proteção das práticas e tradições vivas, nem aos grupos e comunidades depositários destas. Destacaram a necessidade de utilizar uma metodologia mais integradora que abarcasse não apenas os produtos artísticos como narrações, canções, etc., mas também os

conhecimentos e valores que possibilitavam sua recriação, os processos criativos que lhes davam existência e as modalidades de intercâmbio graças às quais estes produtos eram devidamente recebidos e apreciados.

A “Avaliação Global da Recomendação de 1989 sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular: autonomia local e cooperação internacional” recomendou que se adotasse a expressão “patrimônio cultural imaterial” para o novo instrumento normativo, em substituição ao termo “folclore”, que algumas comunidades estimavam degradante. Se propôs a expressão “patrimônio cultural imaterial” por considerá-la mais adequada para designar os processos de aquisição do saber dos povos, junto com os conhecimentos, as técnicas e a criatividade que lhes dão forma substancial e os desenvolvem, os produtos que criam e os recursos, espaços e outros elementos do contexto social e natural necessários à sua viabilidade, que infundem nas comunidades vivas um sentimento de continuidade com as gerações anteriores e são importantes para a identidade cultural e a salvaguarda da diversidade cultural e a criatividade da humanidade.

A Conferência Geral da UNESCO adotou a Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore, que mudou significativamente os termos do documento de 1989. Em primeiro lugar, em vez de enfatizar o papel do folclorista profissional e das instituições de folclore para documentar e preservar as gravações de tradições em risco, se enfatizou a importância de sustentar as próprias tradições por meio do suporte de seus praticantes. Isso transferiu o foco das atenções (dado até então) dos artefatos para as pessoas, seus conhecimentos e habilidades.

Inspirado nas considerações de patrimônio natural como sistema vivo e no conceito japonês de Tesouro Nacional Vivo, que recebeu status legal em 1950, a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, documento de 2001, reconhecia a importância de ampliar o escopo do patrimônio imaterial e das medidas para sua proteção. A continuidade do patrimônio intangível requereria atenção não apenas para os artefatos mas, sobretudo, para as pessoas, assim como para seus hábitos e habitat em sua totalidade, entendidos como seu espaço de vida e mundo social.

2.3. A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003)

Em novembro de 2003, a Comissão de Cultura da Conferência Geral da Unesco recomendou que a Conferência Geral adotasse por consenso, em sessão plenária, a Convenção Internacional para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial como convenção da Unesco. A convenção foi aprovada em 17 de outubro de 2003 por 120 votos a favor, nenhum contra, e 8 abstenções²⁴, tendo entrado em vigor em 20 de abril de 2006, três meses depois do depósito do trigésimo instrumento de ratificação²⁵.

A excepcional rapidez do processo de ratificação reflete não apenas o grande interesse que desperta o patrimônio imaterial em todo o mundo, mas também uma tomada de consciência generalizada da urgente necessidade de dispensar-lhe a proteção internacional garantida pela Convenção, levando em conta as ameaças que os estilos de vida contemporâneos e o processo de globalização fazem pesar sobre ele (Crespial, Módulo 1, Sessão 1, p.20).

A aprovação da Convenção marca o início de uma nova etapa não apenas na história da gestão internacional do patrimônio, mas também do próprio conceito de patrimônio. Representa, ainda, um marco na evolução das políticas internacionais de promoção da diversidade cultural: pela primeira vez a comunidade internacional reconhecia a necessidade de prestar apoio a manifestações e expressões culturais que até então haviam carecido de um marco jurídico e programático dessa envergadura.

A Convenção de 2003 é fruto de uma série de debates e discussões de diferentes *experts* do âmbito do patrimônio, e representou uma ruptura em relação aos discursos anteriores da Unesco. Diversos autores assinalam que a criação de uma nova categoria, a de patrimônio imaterial, foi uma maneira encontrada pela Unesco de incorporar as críticas esgrimidas desde a década de 1970 às visões hegemônicas e eurocêntricas de patrimônio.

²⁴ Dentre os países que se abstiveram a votar estão Austrália, Canadá, Reino Unido, Suíça e Estados Unidos.

²⁵ Ver a lista atualizada de Estados Partes em www.unesco.org/culture/ich

Conforme exposto, a gestação do conceito de PCI é um reflexo das discussões no marco da normatização internacional do âmbito patrimonial, e não pode desligar-se da história de instituições internacionais, principalmente da própria Unesco. Ao mesmo tempo, a introdução do conceito de patrimônio imaterial deflagra muitas dúvidas e debates sobre a sua natureza e suas formas de gestão e conservação, e supõe a aparição de um novo âmbito de pesquisa e gestão na esfera internacional (Cartañà & Ventura, 2014).

Aos efeitos da Convenção, o patrimônio cultural imaterial é definido como os usos, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos e espaços culturais que lhes são inerentes – que as comunidades, os grupos e os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. O patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração a geração, é recriado constantemente pelas comunidades e grupos em função de seu entorno, sua interação com a natureza e sua história, infundindo-lhes um sentimento de identidade e continuidade.

Como frequentemente se assinala, esta definição se aproxima muito das definições de *cultura* feitas principalmente pela antropologia social e cultural. (...) A influência dos debates da antropologia sobre conceitos como *folclore*, *cultura tradicional*, e sobre a importância maior dos processos sobre os objetos serão fundamentais para entender a configuração final do conceito de patrimônio imaterial. “Pelo exposto, consideramos fundamental a implicação da antropologia como disciplina e prática na pesquisa e gestão deste novo âmbito normativo denominado *patrimônio imaterial*”.²⁶ (Grifos dos autores).

Estudiosos do tema no Brasil, como Sarmiento (2010) e Alencar (2010), concordam com o exposto. Trataremos mais adiante da inserção de antropólogos na esfera da gestão e da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.

O termo PCI guarda relação também com o conceito de patrimônio etnológico, mais comum na França, onde a Missão francesa nasceu, de certa maneira, como um sentimento de urgência política, para resgatar elementos representativos da diversidade sociocultural do território francês [...] para

²⁶ Camila del Mármol Cartañà & Xavier Roigé Ventura. El Patrimoni Immateral a Debat. Revista d'Etnologia de Catalunya. Juny 2014. Número 39.

continuar a empresa de edificação da nação francesa, que enfrentava as mudanças e os efeitos percebidos da globalização” (Chiva, 1990).

As quatro finalidades principais da Convenção, segundo a UNESCO, são:

- a) Salvar o patrimônio cultural imaterial;
- b) Garantir o respeito do patrimônio cultural imaterial das comunidades, grupos e indivíduos interessados;
- c) Sensibilizar a nível local, nacional e internacional a importância do patrimônio cultural imaterial e a necessidade de garantir seu reconhecimento recíproco;
- d) Fomentar a cooperação e assistência internacionais.

O termo “salvuarda” dá a entender que o objetivo principal da Convenção é garantir a viabilidade, a longo prazo, do patrimônio imaterial dentro das comunidades e dos grupos. A Convenção define “salvuarda” como:

As medidas encaminhadas a garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, compreendidas a identificação, documentação, investigação, preservação, proteção, promoção, valorização, transmissão – basicamente através do ensino formal e não formal – e revitalização desse patrimônio em seus distintos aspectos (CRESPIAL, Módulo I, Sessão 2: 6).

Segundo o CRESPIAL, para manter-se vivo, o patrimônio cultural imaterial deve ser pertinente para sua comunidade, recriar-se continuamente e transmitir-se de uma geração à seguinte. Neste sentido, o risco ou a ameaça de que elementos fundamentais do patrimônio cultural imaterial morram ou desapareçam é entendido como justificativa para que ações específicas de salvuarda sejam adotadas. Mas, adverte conteúdo do curso oferecido pelo Crespial, salvar não significa fixar ou fossilizar o patrimônio em uma forma “pura” ou “primogênita”. Salvar o patrimônio cultural imaterial supõe a transferência de conhecimentos, técnicas e significados” (Módulo I, Sessão 2. p.6).

A Convenção enfatiza que toda ação de salvar consiste, em grande medida, em reforçar as diversas condições, materiais ou imateriais,

necessárias à evolução e interpretação contínuas do patrimônio cultural imaterial, assim como a transmissão às gerações futuras.

De acordo com Smith (2014) e Kurin (2004), dentre os aspectos positivos da Convenção, destacam-se: o reforço à ideia de que a prática da própria cultura é um direito humano; a busca pelo reconhecimento e o respeito governamental para as diversas tradições culturais praticadas dentro de sua jurisdição e o reforço à ideia de que todas as culturas dão propósito e significado à vida e, portanto, merecem ser protegidas. Além disso, a Convenção privilegia os portadores de cultura frente o Estado e sugere que as formas de salvaguarda sejam integradas aos esforços de desenvolvimento jurídico, educacional e econômico para que a cultura mantenha sua vitalidade e dinamismo.

L'arribada de la CSPCI ha marcat, sens dubte, un canvi important en els debats sobre la naturalesa i el significat del patrimoni, tant en el món acadèmic com en la pràctica professional. En cridar l'atenció cap al patrimoni immaterial, la Convenció no només va afegir una nova categoria al patrimoni cultural i natural material, sinó que, potencialment, va oferir un desafiament al DAP²⁷, no simplement pel fet de cridar l'atenció sobre la varietat de formes en què es podria expressar el patrimoni immaterial, sinó també pel fet de tenir l'objectiu de prioritzar el patrimoni de les comunitats i altres grups subnacionals. D'aquesta manera, la Convenció va cridar l'atenció sobre la possibilitat que el patrimoni subnacional (ja sigui immaterial o material) tingués legitimitat en l'àmbit internacional (Smith, 2014, p.14).

Acadêmicos e profissionais têm trabalhado nos últimos anos para reconsiderar e avaliar o impacto gerado pela ideia de patrimônio imaterial sobre as práticas patrimoniais de uma forma geral, e as práticas museológicas, em particular. Não obstante, aspectos diversos da Convenção são criticados por autores em todo o mundo. As críticas vão desde a imprecisão do conceito de Patrimônio Cultural Imaterial (Kurin, 2010; Kirshenblatt-Gimblett, 2010, Smith, 2014 e Bonell, 2014), passam pela problematização do que pode/deve ou não ser considerado patrimônio cultural imaterial; questionam o conceito de autenticidade e de valores intrínsecos do patrimônio e abordam a aleatoriedade

²⁷ Discurso do Patrimônio Autorizado (Discurs Del Patrimoni Autoritzat).

da separação entre patrimônio natural, patrimônio material e patrimônio imaterial (Munjeri, 2010; Smith, 2014; Kurin, 2010).

Outros aspectos criticados são:

- A idealização da cultura pela convenção (a perspectiva de que a cultura e o patrimônio sejam algo pacífico);
- O critério de sustentabilidade e o grau de risco considerados para a priorização da inscrição dos bens nas listas da Unesco;
- O conceito de comunidade presente na convenção e os desafios da participação popular nas ações em prol da salvaguarda;
- A negação do turismo como atividade construtiva do patrimônio;
- A obrigatoriedade e a metodologia apregoada pela convenção para a elaboração de inventários e planos de ação;
- As modificações causadas nas manifestações em função da intervenção estatal; o interesse político do estado e o controle na patrimonialização, e;
- Os valores econômicos em volta do patrimônio.

Tentaremos analisar estes pontos a seguir.

2.4 Críticas realizadas à Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (CSPCI)

Segundo Kurin (2004), a Convenção, seguindo o uso comum, descreve o patrimônio cultural imaterial em forma de lista, incluindo as tradições e expressões orais, os usos sociais, os rituais e os atos festivos, os conhecimentos e usos relacionados com a natureza e o universo e as técnicas artesanais tradicionais, assim como os lugares e espaços onde se produzem atividades e atos de importância cultural.

Uma definição mais categórica e generativa, ainda que um tanto ilusória, diria que é a cultura que as pessoas praticam como parte de sua vida cotidiana. (...) Frequentemente se descreve como o “espírito” subjacente a um grupo cultural.

Kurin defende que se elegeu a expressão técnica e um tanto incômoda “patrimônio cultural imaterial” devido às muitas dificuldades com que

tropeçaram os trabalhadores e estudiosos da cultura, em um contexto comparativo internacional, devido ao emprego e a má interpretação de expressões como “folclore”, “patrimônio oral”, “cultura tradicional”, “cultura expressiva”, “modo de vida”, “vida popular”, “cultura etnográfica”, “cultura de base comunitária”, “costumes”, “patrimônio cultural vivo” e “cultura popular”.

Muitas pessoas, tanto entre os *experts* instruídos como entre os membros de comunidades de todo o mundo que possuem esta classe de patrimônio, não saberão o que se quer dizer com “patrimônio cultural imaterial”. Dado que o êxito de muitos esforços de salvaguarda dependerão da aceitação do público, divulgar e explicar a expressão requererá, por si só, um trabalho considerável. (p.69).

Kirshenblatt-Gimblett (2004) destaca que o conceito holístico de patrimônio imaterial vem acompanhada de uma definição em forma de inventário, segundo a autora, legado dos primeiros esforços para definir a tradição oral e a cultura tradicional e popular. Para a autora:

A Convenção tende a reduzir o patrimônio cultural imaterial a uma lista de tradições expressivas, atomisticamente reconhecidas e concebidas. As ações que propõe ignoram a principal característica que faz a cultura intangível, a intrincada e complexa rede de ações sociais significativas realizadas pelos indivíduos, grupos e instituições.

Desta forma, Kirshenblatt-Gimblett entende o patrimônio como um modo de produção cultural que insufla nova vida aos fenômenos culturais em vias de extinção ou fora de moda ao exibi-los como tais (p.57). Em outras palavras, para a autora, a responsabilidade pela criação da categoria “patrimônio” seria a própria Unesco, no processo mesmo de patrimonialização.

Uma crítica bastante comum feita à Convenção diz respeito à arbitrariedade da separação entre as categorias de patrimônio natural, patrimônio cultural material e patrimônio cultural imaterial (Munjari, 2004; Smith, 2014; Kurin, 2004). Apesar da existência de três listas de patrimônio diferentes, a cada dia há maior reconhecimento da arbitrariedade destas categorias e da inter-relação existente entre as mesmas.

Por patrimônio natural se entende as formações físicas, biológicas ou geológicas excepcionais, as zonas que constituem o hábitat de espécies animais e vegetais ameaçadas, e as áreas de valor desde o ponto de vista científico, estético ou de conservação. A noção de “patrimônio natural”, destaca Kirshenblatt-Gimblett (2004), se referia inicialmente a lugares de características, beleza ou valor excepcionais, não afetados pela ação humana, isto é, em estado selvagem. Não obstante, nos últimos anos a UNESCO repensou suas concepções sobre o patrimônio natural, reconhecendo a dimensão antropológica da maioria dos lugares da Lista do Patrimônio Natural (e do mundo), que, de alguma forma, foi delimitada ou afetada pelo ser humano (Barbara Kirshenblatt-Gimblett, 2004: 52-3).

Entendemos por patrimônio cultural material os monumentos, grupos de construções ou sítios de valor histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico ou antropológico. No Brasil, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) classifica os bens culturais materiais segundo sua natureza em quatro Livros do Tombo: Arqueológico, paisagístico e etnográfico; Histórico; Belas artes; e das Artes aplicadas. Os bens estão divididos em Imóveis, como os núcleos urbanos, sítios arqueológicos e paisagísticos e individuais; e Móveis, coleções arqueológicas, acervos museológicos, documentais, bibliográficos, arquivísticos, videográficos, fotográficos e cinematográficos.²⁸ (IPHAN, 2015).

As críticas feitas à separação dos patrimônios natural, material e imaterial defendem o fato de que os objetos, as coleções, os edifícios, etc. passam a ser reconhecidos como patrimônio quando expressam o valor da sociedade. Sendo assim, o material somente pode ser entendido e interpretado através do imaterial. A sociedade e os valores estão, pois, intrinsecamente unidos (Munjeri, 2004, p.14). Kurin (2004) observa que a Convenção torna operativamente material o imaterial, implicando que a distinção e separação das duas esferas resulte problemática. Destaca, como se percebe no extrato

²⁸ Site Portal do IPHAN.<<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=12297&retorno=paginalpha n>>. Acesso em 02/05/2015.

abaixo, que para muitos povos separar o material do imaterial resulta uma tarefa artificial e com pouco sentido.

(...) En muchas comunidades locales e indígenas hay determinados parajes, montañas, volcanes, cuevas y otros accidentes materiales del terreno a los que se atribuyen significados inmateriales que se consideran intrínsecamente ligados a su materialidad. Análogamente, cuesta trabajo pensar en el patrimonio cultural inmaterial de los musulmanes en el hajj, los judíos que rezan junto al muro occidental del templo de Jerusalén o los hindúes que se congregan para el kumbhmela como cosas separadas y distintas de la plasmación material de la espiritualidad. (2004, p.73).

Para Smith, todo patrimônio é imaterial. A ideia de patrimônio como uma coisa ou um acontecimento imaterial, segundo a autora, deveria ser substituída pela ideia de *processo cultural*. Este novo enfoque permitiria uma abertura ao olhar crítico e facilitaria o estudo das consequências de definir ou converter certas coisas em patrimônio.

El patrimoni no és la cosa, l'emplaçament o el lloc, sinó que *tot el patrimoni és immaterial*, tal com ho són els processos de construcció de significat que es produeixen quan s'identifiquen, es defineixen, es gestionen, s'exhibeixen i es visiten o s'observen els llocs patrimonials o els esdeveniments (Smith, 2006).

Contribuindo grandemente para a análise feita nesta tese, a autora propõe que o patrimônio pode ser entendido como uma negociação política subjetiva da identidade, o lugar e a memória, quer dizer, se trata de um momento ou um processo de re/construção e negociação de valores e significados culturais e sociais. É um processo ou, de fato, uma atuação através da qual se identificam os valores, as lembranças e os significados culturais e sociais que dão sentido ao presente, à nossa identidade e o sentido de lugar físico e social.

Outro ponto a ser questionado com relação à Convenção diz respeito à seleção do que pode/deve ou não integrar a lista de patrimônio cultural imaterial. Esta seleção pode ser entendida como arbitrária, na medida em o conceito de patrimônio presente na Convenção, como visto anteriormente, praticamente iguala o conceito de patrimônio ao de cultura, dando oportunidade

a uma série quase infindável de representações culturais de reivindicarem seu lugar na lista. Apesar disso, como sabemos, nem toda atividade cultural humana se define como patrimônio cultural imaterial na Convenção.

En primer lugar, el objeto de la Convención son las formas de experiencia que han sido estética o conceptualmente elaboradas. Su punto de mira son aquellos conjuntos de acciones que las personas denominan tradiciones y consideran portadoras de sentido, no meramente utilitarias. En segundo lugar, la Convención contempla el patrimonio como algo que se comparte dentro de una comunidad cultural y se identifica simbólicamente con ella, y tradicional en la medida en que se transmite socialmente de generación en generación (Kurin, 2004, p.72).

Para Kurin (2004), a maioria dos *experts* que contribuíram para formular a Convenção supôs que o patrimônio cultural imaterial é a cultura tradicional, e descartou, com isso, toda uma gama de manifestações, como o teatro de vanguarda, os videogames, a música *pop*, a coreografia de Hollywood, os rituais de Estado contemporâneos, as receitas do McDonald's, os estudos universitários de direito, etc. A definição da Convenção, segundo Kurin (2004), pode abarcar um espectro de atividades mais extenso do que imaginaram seus redatores. Formas culturais como a música *rap*, o *cricket* australiano, o baile moderno, o saber arquitetônico pós-moderno e os bares de karaokê são símbolos de comunidades culturais (ainda que não necessariamente de base étnica ou regional) e transmitem suas próprias tradições (ainda que não de forma genealógica). Neste sentido, sugere o autor, “reconhecer o patrimônio cultural imaterial nos termos da Convenção não é excessivamente simples, e às vezes, pode resultar bastante complicado” (Kurin, 2004, p.72).

Segundo Barbara Kirshenblatt-Gimblett, poderia prever-se um dispositivo para o patrimônio imaterial de toda a comunidade, dado que não existe nenhuma comunidade que não possua conhecimentos indissociáveis de quem os porta, transmitidos de forma oral, ou mediante gestos ou exemplos. Ao estabelecer uma Lista do Patrimônio Mundial específica para o descartado pelas outras duas listas (a do patrimônio material e a do patrimônio natural), a Unesco criou um programa de patrimônio imaterial que também é, à sua

maneira, excludente (e que não concorda por inteiro com os objetivos propostos).

Así, el Ballet del Bolshoi y la Metropolitan Opera no forman parte de la lista actual y no es probable que lleguen a hacerlo, sin embargo, el teatro Nôgaku, que no es una forma cultural de poblaciones indígenas o minorías étnicas, sí lo hace. Estas tres expresiones culturales suponen un aprendizaje formal, hacen uso de guiones, son productos de culturas de tradición ilustrada y sus conocimientos consustanciales se transmiten de un ejecutante a otro. Por otra parte, Japón está bien representado en las otras listas del patrimonio mundial y el gobierno de este país protege el teatro Nôgaku en tanto que bien inmaterial nacional desde 1957. Al admitir formas culturales vinculadas a palacios reales y templos financiados por el estado, en la medida en no son europeas, la Lista del Patrimonio Inmaterial mantiene la brecha entre Occidente y el resto del mundo, produciendo una lista fantasma de patrimonio inmaterial que recogería lo que no es ni indígena, ni minoritario, ni no occidental, aunque no por ello menos inmaterial (Kirshenblatt-Gimblett, 2004: 58).

As leis de defesa dos direitos humanos, dos direitos culturais e dos direitos dos indígenas conformam um primeiro marco jurídico de salvaguarda do patrimônio imaterial. A expressão máxima desta orientação é a condição que estabelece a Convenção de considerar apenas aqueles elementos do patrimônio imaterial que sejam compatíveis com os direitos humanos, o respeito mútuo e o desenvolvimento sustentável (Unesco, 2003: art.2.1), apesar das dificuldades para definir de maneira precisa estas três condições (Santamarina, 2013: 275 apud Bonell & Cartaña, 2014, p.43). De acordo com as suas disposições explícitas, nem todo patrimônio cultural intangível é reconhecido para efeitos da Convenção. Para ser reconhecido, o patrimônio deve ser consistente com os direitos humanos, exibir a necessidade de respeito mútuo entre comunidades e ser sustentável.

Compreensivelmente, para Kurin (2004), a Unesco não quer apoiar ou incentivar práticas contrárias aos direitos humanos, como a escravidão, o infanticídio ou a tortura. Ainda assim, a norma não deixa de ser controversa.

Uma tradição religiosa que inclui brâmanes, mas exclui os não-brâmanes deixará de ser considerada como patrimônio cultural imaterial por seu caráter discriminatório? Uma tradição musical em que só os homens toquem instrumentos e apenas as mulheres

cantem será contrária à igualdade e conseqüentemente aos acordos sobre os direitos humanos? (Kurin, 2004: 73)

Outra questão colocada pelos autores é se o patrimônio imaterial deve salvaguardar-se sempre, revitalizar-se a qualquer custo. Para Kirshenblatt-Gimblett (2004), como um organismo vivo, o patrimônio imaterial tem um ciclo vital e é provável que alguns de seus elementos desapareçam após haver dado à luz novas formas de expressão. É possível que algumas formas do patrimônio cultural imaterial, apesar de seu valor econômico, não se considerem pertinentes ou significativas para a própria comunidade. Como proceder, nestes casos? Por outro lado, a Convenção indica que só se deve salvaguardar o patrimônio cultural imaterial que as comunidades *reconheçam* como próprio e que lhes infunda um sentimento de identidade e continuidade. Por “reconhecimento” a Convenção entende um processo formal – ou com maior frequência informal – pelo qual as comunidades admitem que determinados usos, representações, expressões, conhecimentos e técnicas e, eventualmente, os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são inerentes, formam parte de seu patrimônio cultural.

Porém, a necessidade de que os elementos culturais passem pelo crivo do Estado para efetivarem-se como patrimônio nos leva, necessariamente, a buscar entender o que Smith (2014, p.18) entende por natureza política do patrimônio, expressa pelo modo como o *reconhecimento* se dá na esfera das políticas públicas ou de estado. Para entendê-la, consideramos útil ter em conta o que a autora chama de “política do reconhecimento”.

Segundo a autora, há um debate considerável sobre a filosofia política da conceptualização da política de reconhecimento. O reconhecimento, tal como o definem Nancy Fraser (2000, 2001 apud Smith, 2014) e Iris Young (2000 apud Smith, 2014), é concebido como algo mais que uma necessidade humana, e se entende que está vinculado explicitamente a negociações sobre temas de justiça social. De fato, o reconhecimento ou a falta de reconhecimento de demandas de identidade por parte de grupos e comunidades marginalizados ou privados dos seus direitos tem conseqüências

diretas na inclusão ou exclusão deste grupo nas negociações políticas sobre a distribuição dos recursos.

Os apelos (*les crides*) ao patrimônio e ao passado ou, nas palavras de Sharon MacDonald (2013 apud Smith, 2014), fazer presente o passado através do patrimônio presta legitimidade histórica e cultural às reclamações da diferença e a determinadas reclamações identitárias. Dentro da política das demandas de reconhecimento da identidade, não se pode descartar a política identitária, já que o objetivo não é simplesmente cultivar a identificação mútua (Young, 2010: 107 apud Smith, 2014). Mais frequentemente, as reclamações identitárias que buscam o reconhecimento também buscam a legitimação, não apenas da identidade, mas também das demandas especiais para corrigir as experiências e as consequências materiais das injustiças que pode haver implicado o fato de ser um membro de um grupo de determinada identidade.

El punt important per entendre la naturalesa política del patrimoni és que, en primer lloc, la política de reconeixement permet observar que diferents grups de la comunitat, amb històries, necessitats, aspiracions i identitats diferents, fan reivindicacions de reconeixement tant en les formes simbòliques com en les materials, i que aquestes reivindicacions de reconeixement tindran conseqüències materials per a l'equitat i la justícia. En segon lloc, el patrimoni, tant en les formes materials com immaterials, s'ha assumit com un recurs específic en les negociacions per al reconeixement i les demandes identitàries; és un recurs polític.

Durante e depois da redação da Convenção, houve intensos debates acadêmicos e profissionais sobre a chamada natureza inerentemente política do patrimônio imaterial, e sobre o fato de que este patrimônio tivesse consequências imediatas para as questões de direitos humanos.

No Brasil, esta realidade vai ser constatada por Rívea Alencar (2010) e Breno Silva (2014), e expressa na tese doutoral da primeira, intitulada “O samba de roda na gira do patrimônio” e na dissertação de mestrado do segundo, intitulada “Políticas patrimoniais e salvaguarda: conflitos e estratégias no reconhecimento do samba de roda do recôncavo baiano”. Na tese, a autora analisa como, no Brasil, as manifestações culturais que receberam a chancela da Unesco e se converteram em patrimônio cultural da humanidade compõem, em sua maioria, um repertório de etnias e comunidades que, formando parte do

que se considera símbolos de nacionalidade, se mantiveram, na prática, às margens do desenvolvimento nacional ao longo de toda a história do país. Dedicaremos especial atenção a este tema no capítulo V desta tese.

Finalmente, analisarei outros dois aspectos da Convenção: a idealização da cultura e negação da natureza dissonante do patrimônio e a utilização genérica do termo “comunidade” pela Convenção.

Segundo Kurin (2004), a Convenção é muito idealista, vê a cultura como algo geralmente esperançoso e positivo nascido não da luta e do conflito históricos, mas de uma variada floração de caminhos culturais diversos. É preciso entender que o fenômeno cultural, que é o patrimônio, é inerentemente político. Apesar disso, a compreensão dos conflitos existentes em torno do patrimônio e a natureza dissonante do mesmo continuamente deixam de ser considerados na maneira como o patrimônio é definido, valorizado e gerenciado. Para Smith (2014), todo o patrimônio é dissonante (Smith, 2006: 82 apud Smith, 2014).

E é assim porque nenhum lugar, nenhum acontecimento imaterial pode ser universalmente ou uniformemente valorado ou percebido com o mesmo significado por todas as culturas e povos. O discurso de valor universal defendido pela UNESCO é um recurso retórico desenhado para atribuir legitimidade à lista do patrimônio mundial. No entanto, também mascara o caráter político do patrimônio – se alguma coisa tem um valor universal, não é possível que haja dissonâncias, não pode haver conflito e, portanto, não é política. (Smith, 2014: 18)

Finalmente, abordaremos a problemática da utilização, pela Convenção, do conceito de comunidade. Uma das questões-chave que surgem a partir das avaliações dos impactos da Convenção realizadas em função de seu décimo aniversário é a maneira como o conceito de comunidade é, por ela, focado. O conceito de comunidade teve um foco central no desenvolvimento e na elaboração da Convenção e nos diversos debates que foram gerados ao seu redor. Apesar disso, a Convenção enfrenta críticas crescentes devido à incapacidade de fazer frente de maneira significativa ao conceito de

comunidade, e, segundo Smith (2014), esta crítica revela uma série de limitações na elaboração e na aplicação da Convenção.

A comunidade é um lugar agradável, um lugar acolhedor e confortável. É como um guarda-chuva sob o qual nos abrigamos quando está chovendo muito, como uma fogueira onde esquentamos as mãos num dia gelado. Lá fora, na rua, nos esperam todo tipo de perigo... Aqui, na comunidade, podemos relaxar, porque estamos fora de perigo...” (2001: 1-2 Apud Smith, 2014, p.17).

Comunidade, especialmente no contexto europeu e em contextos ocidentais mais amplos, tal com remarca Zygmunt Bauman (2001 apud Smith, 2014), se entende em um sentido amável e de conotações positivas. O termo “comunidade” serve como um *slogan* na política pública, associado que está a um sentido de boas obras.

2.5. Os Inventários

A confecção de inventários se destaca entre as medidas sugeridas pela Convenção e é considerado o primeiro passo para a salvaguarda do PCI. O art. 12 aborda exclusivamente este tema, que, para Estrada i Bonell & Cartañá (2014) pode ser visto como a proposta de salvaguarda mais concreta da própria Convenção (UNESCO, 1011,a: 10, 2011b: 4 apud Estrada i Bonell & Cartañá, 2014).

A fim de assegurar a identificação necessária para proceder à salvaguarda, os Estados Partes têm a obrigação de efetuar um ou mais inventários do patrimônio cultural imaterial existente em seu território, que deverão atualizar-se regularmente. Segundo a Unesco, a preparação e atualização de inventários é um processo contínuo, destinado a garantir a identificação, que permitirá garantir a transmissão do patrimônio cultural

imaterial. A confecção de um inventário, segundo a Organização, não é uma operação abstrata, mas funcional.²⁹

Os Artigos 11 e 12³⁰, ainda que sejam de caráter mais preceptivo que outros artigos da Convenção, todavia deixam uma margem suficiente aos Estados Partes para que escolham a maneira de preparar seus inventários. Do ponto de vista metodológico, as ações de salvaguarda empreendidas para a elaboração dos inventários se dão mediante dois processos distintos: o processo de *identificação* e o processo de *documentação*. A partir destes é que são elaboradas, propostas e efetivadas ações que se dividem em três tipos: ações de proteção, ações de difusão e ações de valorização.

Para conceituar *identificação* me basearei na definição da Unesco, conforme a publicação *Identifying and inventorying*, segundo a qual identificar é o “processo de descrição de um ou mais elementos específicos do patrimônio imaterial no seu contexto próprio, distinguindo-o dos demais. O processo de identificação e documentação devem levar ao inventário” (Crespial, Módulo 2, Sessão 2, p.1).

A identificação tem caráter exploratório inicial e objetivo; significa uma compreensão ampliada das referências históricas e culturais do lugar, sítio ou território onde se dão as relações com outras práticas. As informações coletadas, entrevistas realizadas, os registros iconográficos e/ou feitos em suportes audiovisuais, organizados como produtos desta etapa, subsidiam a compreensão geral da manifestação cultural. Nesta fase são produzidas descrições sistemáticas, mapeamento das relações entre os itens identificados e destes com outros bens e práticas relevantes. São também

²⁹ Toda política de salvaguarda fomentada pela instituição tem como objetivo, em última instância, aumentar a adesão social à causa da preservação do patrimônio cultural em sua dimensão material e imaterial, e estendê-la como direito a todos os grupos sociais.

³⁰Artículo 11: Funciones de los Estados Partes

Incumbe a cada Estado Parte: a) adoptar las medidas necesarias para garantizar la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio; b) entre las medidas de salvaguardia mencionadas en el párrafo 3 del Artículo 2, identificar y definir los distintos elementos del patrimonio cultural inmaterial presentes en su territorio, con participación de las comunidades, los grupos y las organizaciones no gubernamentales pertinentes.

Artículo 12: Inventarios

1. Para asegurar la identificación con fines de salvaguardia, cada Estado Parte confeccionará con arreglo a su propia situación uno o varios inventarios del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio. Dichos inventarios se actualizarán regularmente.

2. Al presentar su informe periódico al Comité de conformidad con el Artículo 29 cada Estado Parte proporcionará información pertinente en relación con esos inventarios.

levantados aspectos básicos de seus processos de formação, tais como: executantes, mestres, público, épocas para sua realização, materiais necessários, entre outros. (Crespial, Módulo 2, Sessão 2, p.1)

Segundo o CRESPIAL, há três métodos que podem ser utilizados para dar início ao processo de identificação: Partir do geral para o particular (o sítio, contexto cultural, região, área de abrangência); Partir do particular para o geral (quando se dirige a um bem imaterial já definido) e realizar a identificação a partir de um mestre.

A primeira forma (partindo do geral para o particular) propõe varredura e conhecimento do território, sua gente e suas referências culturais. A segunda forma, segundo o CRESPIAL (2011), pode ser interessante naqueles casos em que já se tenha um bom conhecimento da região ou que a significância desta já seja reconhecida em nível local, regional, estadual ou federal e que, em função dessa representatividade, haja interesse por parte do poder público em seu registro, inventário e documentação.

Alguns países estabeleceram como praxe o levantamento das manifestações culturais a partir dos mestres e da centralidade de sua figura para o desenvolvimento da manifestação cultural e para o cotidiano do grupo ao qual pertence e representa. Esta opção está intrinsecamente associada à estruturação social desses grupos e à sua forma de hierarquização.

A *documentação*, por sua vez, inicia-se desde o levantamento preliminar, quando pesquisadores reúnem bibliografias, estudos e informações obtidas em fontes primárias e secundárias. O processo de documentação, sistematização de informações e reunião de suportes materiais sobre as manifestações culturais em estudo está presente ainda na *identificação*. Entretanto, os processos de *identificação* e *documentação* não devem ser confundidos, uma vez que seus objetivos e metodologias são específicos e diferem entre si. A documentação deve ser conduzida a partir da observação direta de todo o processo. Assim, requer a realização de trabalhos técnicos e de caráter eminentemente etnográfico, por meio dos quais é possível aprofundar o conhecimento sobre determinadas manifestações culturais identificadas. O processo de documentação prevê, assim, a execução,

propriamente dita, do trabalho de campo visando levantar as informações necessárias para a salvaguarda do patrimônio imaterial.

O trabalho de *documentação*, segundo o CRESPIAL (2011), demanda necessariamente o envolvimento de especialistas de diferentes áreas de conhecimento, tais como: fotografia, audiovisual, música, desenho, entre outros, os quais deverão trabalhar conjuntamente com um profissional da área de ciências sociais e com representantes dos próprios grupos envolvidos.

Este processo já é, ele mesmo, uma forma de salvaguarda do bem, uma vez que tem como um dos produtos a geração de diversos materiais (relatórios, fotos, audiovisuais) sobre as práticas culturais. Além disso, inicia um processo de reflexão sobre as características das práticas culturais, as principais alterações percebidas nos últimos anos, as dificuldades para sua realização e as soluções possíveis para se enfrentar esses problemas. Estas reflexões apontam para o perfil dos atores envolvidos no processo de identificação e do papel assumido por cada um deles. (Módulo II, Sessão 3, p.1).

A *documentação* deve se basear na etnografia como “processo de documentar o não documentado”, que tem como base (embora não seja seu sinônimo) um longo e intenso trabalho de campo, implicando em: estar em um local, participar, observar, conversar com aqueles que se dispuserem e conservar, o máximo possível, essa experiência por escrito. Os caminhos percorridos são construídos no próprio andar da pesquisa, dependendo, dentre outros fatores, da interação pretendida, do objeto que se constrói e das concepções dos sujeitos e do próprio pesquisador.³¹

Segundo o CRESPIAL, a motivação para a realização de um processo de identificação e documentação do Patrimônio Imaterial sucede devido a sua *representatividade* no âmbito local, regional, federal, ou em função do *risco* a que a manifestação cultural esteja submetida. De maneira general, pode-se dizer que a *identificação* e a *documentação* de determinada prática cultural estão associadas a um processo de proteção de tais práticas, em função de

³¹ Ezpeleta, J. & Rockwell, E. **Pesquisa Participante**. São Paulo: Cortez, 1986 *Apud* Crespiál, 2011.

maior ou menor risco de perda³² e sempre associada a um tipo de ação governamental (ainda quando, em muitos casos, esta poderia ser executada por ONG's).³³

De acordo com a UNESCO, os inventários podem servir de base para a formulação de planos concretos de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial inventariado. No caso das manifestações reconhecidas como patrimônio nacional ou da humanidade, os inventários servem, especialmente, para sinalizar e nortear a elaboração de planos nacionais de ação. Estes devem ser formulados, segundo a Organização, com a participação de especialistas e, presumivelmente, para que sirvam a seus propósitos, devem ser baseados em pesquisa, participação da comunidade e comparação com outras intervenções. Neste sentido, o processo de salvaguarda, segundo a Convenção, deve contar com a autorização, a cooperação e substantivo envolvimento das comunidades e praticantes relevantes na tomada de decisão.

Os governos nacionais devem utilizar recursos próprios, juntamente com os da comunidade para tais fins, buscando ainda ajuda da Unesco e reconhecimento para aquelas tradições consideradas particularmente valiosas e, especialmente, em perigo/risco. Uma vez ratificada a Convenção, um fundo da Unesco gerado por dívidas e doações voluntárias de seus membros será estabelecido. A Unesco também formará um comitê internacional e uma unidade interna para supervisionar o trabalho, garantindo que os esforços de salvaguarda se baseiem em pesquisa empírica, boa avaliação e de avaliação regular.

Da elaboração dos inventários decorre o pedido, por parte dos Estados-Parte, para inscrição de um determinado elemento na lista de salvaguarda

³² Cabe recordar que, no Brasil, a motivação que deu origem ao Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) foi a necessidade, sentida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura (IPHAN), de ampliar e aprofundar o conhecimento sobre referências culturais presentes em lugares, sítios e territórios já reconhecidos como patrimônio histórico nacional em função de seu acervo arquitetônico e urbanístico.

³³ A Convenção pretende que a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial esteja integrada com outras intervenções estatais – o planejamento para o desenvolvimento, a criação de instituições, a promoção de investigação científica, a formulação de leis, orçamentos e operações do governo. Isto seria o mais apropriado. No entanto, a questão de como fazer isso permanece.

urgente ou na lista representativa.³⁴ A lista de salvaguarda urgente aponta a adoção de medidas adequadas de salvaguarda das expressões ou manifestações do patrimônio cultural imaterial cuja viabilidade – isso é, sua recriação e transmissão contínuas – corre perigo. Esta lista abarca as tradições ou costumes recomendados pela Unesco para o trabalho de manutenção imediata por parte da comunidade internacional.

A lista representativa ou “exemplar” tem por finalidade dar a conhecer melhor o patrimônio cultural imaterial, lograr que se tome maior consciência de sua importância e propiciar o diálogo, refletindo assim a diversidade cultural mundial e dando testemunho da criatividade humana. A lista representativa incorpora os itens já designados como obras-primas ou Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco, será comparável à Lista do Patrimônio Mundial.

A Unesco também seleciona e apoia propostas para vários programas e projetos, "considerando as necessidades especiais de países em desenvolvimento". Tais projetos incluem a documentação, a preservação de arquivos e o registro das tradições orais; a criação de institutos de pesquisa e a organização de expedições científicas; conferências, publicações e produções audiovisuais; programas educacionais; turismo cultural, incluindo o desenvolvimento de museus e exposições, restauração de sítios, e criação de rotas turísticas; e atividades artísticas, tais como festivais e películas.

Finalmente, o papel da UNESCO é prover lideranças e guias, criar um acordo internacional ou cooperação por meio da convocatória de representantes e estudiosos nacionais, e *emprestar sua autoridade moral para consenso* criado no curso de um processo elaborado e extenso de deliberação, compromisso e informativos. Esses processos produzem acordos, recomendações, resoluções e provisões. Os convênios, convenções e proclamações resultantes evocam direitos e deveres, formulam guias, propõem

³⁴ Segundo a UNESCO, ainda que possa alentar-se aos Estados Partes que *se ajustem* à definição de patrimônio cultural imaterial elaborada para a Convenção quando preparam seus inventários, se um Estado Parte propõe a inscrição de um elemento na lista representativa ou na lista do patrimônio que requer medidas de salvaguarda urgentes, ou deseja solicitar assistência financeira para a salvaguarda do elemento, terá que demonstrar que se atem à definição de patrimônio cultural imaterial do Artigo 2 da Convenção.

instrumentos normativos e multilaterais e clamam o estabelecimento de comitês. Estes guiam, fazem recomendações, defendem aumento de recursos e examinam pedidos de inscrição em listas, inclusão de propostas e assistência internacional (UNESCO).

As recomendações devem ser implementadas tanto em nível nacional quanto internacional. A nível nacional, cabe aos estados definir e identificar os bens culturais em seus territórios que devem ser inventariados. A estes cabe ainda formular a política do patrimônio e criar mecanismos para apoiá-la, estabelecer instituições para apoiar a documentação dos bens culturais e pesquisar a melhor forma de salvaguardá-los, assim como treinar profissionais para trabalhar com o patrimônio. Devem, ainda, promover a conscientização, diálogo e respeito para com os bens valorizados na lista.

A seguir, pretendo expor algumas críticas realizadas por pesquisadores à eficácia da política voltada à elaboração de inventários do PCI por parte da Unesco.

2.6 Críticas aos Inventários

Diversos juristas e especialistas em patrimônio destacam a complexidade que supõe estabelecer medidas legais concretas para salvaguardar o PCI (Blake, 2001; IPCE, 2011; Martínez, 2011; Alegre, 2012; Lixinski, 2013). As dificuldades provêm, em parte, da falta de propostas precisas na própria Convenção e nos documentos posteriores que a concretam: pelo seu caráter de norma geral internacional, a Convenção se limita a fazer sugestões genéricas que os estados podem desenvolver depois de maneira flexível e adaptada aos seus contextos políticos, sociais e culturais.³⁵

³⁵ Segundo Estrada i Bonell & Cartañá (2014), excetuando-se a confecção de inventários, as demais medidas propostas na Convenção para a salvaguarda são consideradas como genéricas: a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valoração, a transmissão [...] e a revitalização deste patrimônio (art. 2.3).

Uma importante questão é a definição que a Convenção faz do PCI como uma realidade viva, dinâmica e cambiante (UNESCO, 2003a, 2011a) e como isso afeta a finalidade das normas. Assim, os desafios se voltam à aplicação, pela Convenção, de uma metodologia que busca, diferentemente das leis de tombamento aplicadas ao patrimônio material, salvaguardar um patrimônio imaterial vivo. A conservação busca manter o patrimônio tal qual se encontra e, neste sentido, conservar o patrimônio imaterial poderia supor a sua fossilização e/ou perda de vitalidade (Querol, 2009: 81 Apud Estrada i Bonell & Cartañá, 2014). Sendo a mudança intrínseca à cultura, as medidas destinadas a preservar, conservar, proteger e sustentar práticas culturais particulares estão, para a maior parte dos autores consultados, presas entre o congelamento da prática e o endereçamento do processo inerentemente natural da cultura.

Por outro lado, salvaguardar significa “garantir a viabilidade” (UNESCO, 2003a: art. 2.3).

Para ser viável, o patrimônio deve continuar formando parte da vida das pessoas, ter sentido para elas, e deve ser praticado e apresentado nas comunidades e pelas gerações sucessivas (UNESCO, 2011a: 6-8, 2011b: 4). A transmissão entre gerações aqui é fundamental. Desta perspectiva, as comunidades e os indivíduos que criam, mantem e transmitem o patrimônio adquirem um papel chave a sua salvaguarda (UNESCO, 2003a, 2011a: 7-8, 2012: cap.III.1). Portanto, não é possível salvaguardar o PCI sem a implicação das comunidades portadoras (Hottin, 2013: 16).

Como explicitado acima, a Convenção reconhece que aqueles que praticam as tradições devem ter a maior responsabilidade pela sua salvaguarda e os Estados-membros devem trabalhar neste sentido. O problema é como. Os esforços dos governos para envolver as comunidades culturais apropriadamente reconhecem a agência local, mas o inconveniente é que podem exigir a formalização de relações sociais contrárias à tradição (Kurin, p.75). A maioria das comunidades culturais se constituem de maneira informal.

Los exponentes de una tradición cultural lo son más por respeto que por elección. Decidir quién habla por la tradición cultural que se

pretende salvaguardar no es tarea fácil: ¿habrá que elegir para ello a las ancianas depositarias del saber y a los cuentacuentos ejemplares? Además, una comunidad cultural puede ser víctima de divisiones internas. Desarrollar la manera de trabajar juntos también es difícil.

No quinto capítulo desta tese veremos como a patrimonialização do samba de roda instituiu uma nova forma de organização social, reunindo sambadores com histórica rivalidade interna em membros de uma mesma Associação, a Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia, e suas implicações.

Outra questão levantada por Kirshenblatt-Gimblett (2004), é que os seres humanos não são mero objeto de preservação cultural, são, também, sujeitos. Não são apenas *portadores* e *transmissores* de cultura³⁶, mas os próprios agentes do patrimônio. Para a autora, os protocolos sobre patrimônio normalmente não dão conta de representar este sujeito consciente, com capacidade de reflexão.³⁷ Se fala em criação coletiva e os executantes são chamados de “portadores” ou “transmissores” das tradições, termos que conotam um meio passivo, “um conduto ou reservatório carente de vontade, intenção ou subjetividade”.

Metáforas habituais como “biblioteca” ou “arquivo vivo” não afirmam o direito das pessoas pelo que fazem, mas o seu papel na manutenção da cultura (para os outros). (...) Entretanto, toda intervenção sobre o patrimônio (assim como a pressão globalizadora contra a qual ele precisa debater-se) modifica a relação das pessoas com o que fazem, a maneira como concebem a sua cultura e a si mesmos e as condições básicas de sua produção e reprodução cultural (2004, p.60).

Por outro lado, as alterações que podem ser causadas no patrimônio em função das medidas de salvaguarda são reconhecidas pela UNESCO. A organização afirma que estas devem respeitar sempre os usos consuetudinários que regulam o acesso a determinados aspectos do patrimônio, como, por exemplo, as manifestações relacionadas com o PCI que

³⁶ Segundo Kirshenblatt-Gimblett (2004) os termos são tão infelizes como o de “obra-prima”.

³⁷ O mesmo acontece com a maneira como os protocolos sobre patrimônio retratam o turista, como observa Smith (2014), mas isso é tema para o último capítulo.

sejam sagradas, ou que se considerem secretas. Em algumas ocasiões, reconhece a Organização, a intervenção pública para salvaguardar o patrimônio de uma comunidade talvez seja inconveniente, porque pode alterar o valor que o patrimônio tem para sua comunidade. *Pode?*

O temor em torno “dos inconvenientes” costuma ser sempre o mesmo: “a recuperação e a revitalização das tradições pode, para assegurar a sustentabilidade, transformar as práticas religiosas, por exemplo, em empreendimentos comerciais e turísticos”. Eu sugeriria que a Unesco transformasse esta preocupação, nos moldes do que apregoa García Canclini (1994, 1997),³⁸ em esperança: “seria interessante que comunidades historicamente carentes e marginalizadas fossem capazes de, por meio da gestão de empreendimentos comerciais e turísticos, recuperar e a revitalizar suas tradições”.

As diferentes perspectivas acerca do significado ou da ética da “transformação das práticas religiosas em empreendimentos comerciais e turísticos”, como, de modo bastante simplório, se costuma abordar esta questão, talvez se deva à histórica diferença de condição social existente entre os *experts* e funcionários públicos destinados à salvaguarda nos estados e os praticantes da tradição. Este fato é, inclusive, apontado como um desafio à mobilização e participação da comunidade. Este, segundo Kirshenblatt-Gimblett (2004), tem sido um grande desafio para muitos projetos culturais no passado e seguirá sendo no futuro.

As medidas levadas a cabo pela UNESCO para fazer participar ativamente as comunidades do processo de salvaguarda do PCI, segundo a autora, revelam a diferença entre a dedicação profissional ao patrimônio e o próprio patrimônio que deve ser salvaguardado. Apesar de que muitas dessas medidas objetivam salvaguardar algo que já exista, seu efeito mais dramático é construir a capacidade para algo novo.

³⁸ Canclini propõe que se observe o patrimônio como um “espaço de disputa econômica, política e simbólica”, que contempla a ação de três “tipos de agentes: o setor privado, o Estado e os movimentos sociais. Para o autor, há uma relação imediata entre a forma de interação desses setores e as contradições nos usos do patrimônio. (CANCLINI, 1994, p. 100).

Ainda que reconheça o papel da comunidade no processo de salvaguarda, o CRESPIAL deixa claro a importância do olhar antropológico dos profissionais imbuídos da responsabilidade de trabalhar com a salvaguarda do PCI, conforme se percebe no extrato abaixo.

En este sentido, las acciones de salvaguardia realizadas entre los que viven y hacen la cultura “en aquel lugar” y los agentes culturales externos es (*sic*) esencialmente relacional, fruto de un proceso social. La identificación demanda, que el agente cultural sea capaz de tener una visión interna, que sea capaz de aprehender el sentido que aquella determinada práctica tiene para las personas de aquel grupo, y a partir de entonces, hacer el ejercicio de una visión externa y percibir las conexiones con otras manifestaciones y prácticas de aquel contexto (Módulo II, Sessão I, p. 5).

Diversos autores concordam que a prática de salvaguardar bens de natureza imaterial deve contar com a presença de antropólogos, uma vez que o trabalho de campo etnográfico seria o método mais apropriado para recolher aspectos-chave para o conhecimento e compreensão dos elementos de uma cultura: o contexto socioeconômico, cultural e temporal vivo e pleno de significado em que o patrimônio se encontra; os atores que produzem, utilizam, transformam e transmitem os elementos do seu PCI (Estrada i Bonell & Cartañá, 2014).

A terceira grande obrigação para os Estados é encarregar uma entidade nacional específica para, após a realização dos processos de identificação e documentação, traçar planos de ação para salvaguardar seu patrimônio cultural imaterial. Segundo Kurin (2004), neste aspecto, é de se esperar que haja grande divergência entre as estratégias e as capacidades dos países. Muitos carecem de experiência no desenvolvimento de tais planos: “Muitos planos que agora existem refletem posições/pensamentos/paradigmas antiquados e uniformizadores, carregados de ideias prévias sobre a natureza da tradição e sua conservação. (...) A Convenção não estabelece nenhuma estratégia definida para o trabalho de salvaguarda” (p.76). Neste sentido, por outro lado, o que é pontado como uma limitação poderia dar margem à criação de novas

formas e possibilidades de salvaguarda nos diferentes espaços onde este trabalho se desenvolve.

Segundo o autor, os grandes projetos nos as quais agências governamentais ou as organizações não governamentais colaboram estreitamente com a comunidade cultural para contribuir com a perpetuação do patrimônio cultural imaterial, associando-o ao desenvolvimento econômico, a iniciativa empresarial cultural e a educação geral, são poucos e dispersos³⁹, ainda que haja programas esperançadores, como os que envolvem museus de base comunitária, indústrias culturais de âmbito local e inclusive operações de turismo cultural controladas pelas comunidades.

Finalmente, para Kurin, um excesso da Convenção se refere a seus resultados previstos. “Salvaguardar” se define como “garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial”. Nenhuma intervenção cultural pode “garantir” esse resultado. A cultura muda e evolui. Os usos do passado são desfeitos quando deixam de ser funcionalmente úteis ou simbolicamente importantes para a comunidade. A UNESCO e seus Estados membros não têm porque garantir mediante recompensas financeiras e simbólicas a sobrevivência de costumes e práticas, crenças e tradições que a própria comunidade queira abandonar. Como tampouco devem “congelar” usos culturais sob pretexto de preservar a diversidade cultural ou defende-los contra a globalização cultural. O verdadeiro objetivo da Convenção é ajudar as práticas culturais tradicionais e seus praticantes para que tenham a oportunidade de sobreviver e inclusive florescer, não garantir esse resultado.

³⁹ Ou eram, em 2004, quando o autor observa este fato.

CAPÍTULO III

A POLÍTICA DE SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL NO BRASIL: O CASO DO IPHAN

O presente capítulo busca analisar o processo de consolidação da metodologia adotada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) visando à elaboração de políticas públicas para a proteção e salvaguarda do patrimônio histórico-cultural material e imaterial ao longo dos últimos setenta anos no Brasil.

Num primeiro momento, abordar-se-á o histórico do IPHAN enquanto instituição responsável pelo planejamento e pela execução das ações legais voltadas à proteção e salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro, tanto em seu aspecto material quanto imaterial.

Num segundo momento, serão discutidos os marcos históricos de criação da metodologia adotada pelo Iphan para salvaguarda do PCI assim como das ideias e conceitos centrais que fundamentam dita metodologia. Para discussão destas ideias e conceitos, alguns autores e pesquisadores serão tomados como referência, tanto por terem assumido papéis centrais na elaboração da política nacional de salvaguarda do PCI quanto por elaborarem uma análise do papel assumido por antropólogos e dos desafios enfrentados por este profissional na tarefa de coordenação e elaboração de Registros e Planos de Salvaguarda. Dentre estes autores, destacam-se Arantes Neto (2000), Carneiro da Cunha (2009) e Cecília Londres (2000)⁴⁰.

Finalmente, apresentar-se-á uma síntese do processo de implementação da política de salvaguarda para o patrimônio cultural imaterial registrado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. Para tanto, utilizou-se diferentes textos escritos por Letícia Costa Rodrigues Vianna (2004, 2012, 2014), antropóloga que atuou, dentre outros, como consultora da Unesco

⁴⁰ Cecília Londres é doutora em Sociologia. Atuou como representante do Brasil nos trabalhos de elaboração da Convenção Internacional para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da UNESCO.

para avaliação e monitoramento da salvaguarda de bens registrados como patrimônio cultural imaterial do Brasil - IPHAN, de 2008 a 2012.

3.1. HISTÓRICO DO IPHAN

A partir dos anos 20 do século XX, o Brasil, assim como outros países da América Latina, passou por um período de busca de sua identidade nacional. De acordo com Queiroz (1989) cabe notar que a identidade cultural se confundiu sempre, no Brasil, com a identidade nacional, e até mesmo com o nacionalismo, tendo constituído realmente sinônimos.

A sinonímia indica a enorme diferença na definição de tais conceitos por parte de cientistas sociais brasileiros e europeus.

De fato, para os europeus, a identidade nacional une entre si coletividades culturais que podem ter patrimônios culturais muito diversos; a união é essencialmente política e se faz através de sentimentos comuns de adesão e de devotamento a uma sociedade global. Para os brasileiros, as duas concepções, de identidade cultural e de identidade nacional, se confundem, em sua nação, todas as coletividades étnicas, todos os estratos sociais estão interligados por um patrimônio cultural semelhante e este fato compõe o nacional, - algo que se exprime de forma concreta, independentemente de uma conscientização. Os elementos culturais são basicamente os mesmos; a variação que existe é do grau em que cada complexo pesa num ou noutro estrato, numa ou noutra etnia (p.44).

A concepção moderna de identidade nacional teria sido forjada por jovens intelectuais do sudeste do Brasil, concretizando uma revolução nas ideias afirmadas com vigor na Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922, considerada ponto de partida do modernismo no Brasil. Dois nomes devem ser lembrados, de autores que elaboraram uma maneira de conceber o problema da identidade nacional, distanciando-se da maneira racista praticada por antecessores como Nina Rodrigues, Sylvio Romero e Euclides da Cunha, por exemplo. Para estes, a identidade nacional não podia ser concebida sem relativa homogeneidade de traços culturais.

Mário de Andrade (1893-1945)⁴¹ e Oswald de Andrade (1890-1954) proclamam que uma identidade nacional ou uma identidade cultural, eram perfeitamente admitidas, apesar do complexo cultural formado por etnias tão

⁴¹ Escritor, musicólogo, intelectual e poeta brasileiro.

distintas como as indígenas, afro-brasileiras e europeias que formavam e faziam do Brasil o Brasil. Mário de Andrade demonstrou, através de Macunaíma, que a originalidade e a riqueza da cultura brasileira provinham, justamente, da multiplicidade de suas raízes. A mistura profunda de elementos heterogêneos, em lugar de nociva e perigosa, era vista por Mário de Andrade como um fator importante para que o patrimônio cultural atingisse elevado grau de excelência.

O escritor e ensaísta Oswald de Andrade, por sua vez, forjando a teoria da antropofagia⁴², explicou da seguinte forma como se operava a fusão de elementos culturais díspares:

O Brasil, culturalmente, devora as civilizações que a ele vêm ter, compondo uma nova totalidade diferente das anteriores. Forçados a se misturar, os elementos heterogêneos garantem originalidade e beleza à nova cultura resultante – proveniente, portanto, da própria incongruidade dos traços, forçados a se ajustarem uns aos outros no interior de um mesmo conjunto. E nestes arranjos numa outra configuração, com outro sentido, se encontra a especificidade da civilização brasileira no concerto das nações. (Queiroz, p.34, 1989).

O modernismo brasileiro consistiu num amplo movimento cultural que repercutiu fortemente sobre a cena artística e a sociedade brasileira na primeira metade do século XX, sobretudo no campo da literatura e das artes plásticas. Desencadeou-se a partir da assimilação de tendências culturais e artísticas lançadas pelas vanguardas europeias no período que antecedeu a Primeira Guerra Mundial, como o Cubismo e o Futurismo. As novas linguagens modernas colocadas pelos movimentos artísticos e literários europeus foram aos poucos assimiladas pelo contexto artístico brasileiro, colocando como enfoque elementos da cultura brasileira. Heitor Villa-Lobos na música; Mário de Andrade e Oswald de Andrade, na literatura; Victor Brecheret, na escultura; Anita Malfatti e Di Cavalcanti, na pintura, são considerados os principais representantes da primeira fase do modernismo no Brasil.

⁴² O movimento antropofágico brasileiro tinha por objetivo a deglutição (daí o caráter metafórico da palavra "antropofágico") da cultura do *outro externo*, como a norte americana e europeia e do *outro interno*, a cultura dos ameríndios, dos afrodescendentes, dos eurodescendentes, dos descendentes de orientais. Para os líderes do movimento, a cultura estrangeira não deveria ser negada, mas também não deveria ser imitada. Constituiu-se num dos marcos do modernismo brasileiro.

A Semana de Arte Moderna instaura, dentre outras, a primeira manifestação das ideias de Mário de Andrade a respeito do tema patrimônio cultural imaterial, assunto até então “desconhecido”.

Já nos anos 20 e 30 Andrade enveredava pelos mais distintos rincões do país em busca de registros culturais que marcassem o jeito de ser, agir e se comportar do povo brasileiro. Pode-se afirmar que os primeiros registros de bens culturais de natureza imaterial foram realizados neste período, durante as expedições do escritor pelo nordeste brasileiro, ocasião em que valioso material audiovisual e textual sobre danças e ritmos populares foi recolhido (Iphan, 2007).

A proteção legal do patrimônio cultural brasileiro, ou o resgate da produção que identificasse a nacionalidade da cultura brasileira data do início do século XX, quando, ainda na década de 1930, foram criados a Inspetoria de Monumentos Nacionais (IPM)⁴³ e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)⁴⁴. O decreto nº 24.735, de 14 de julho de 1934, que institui a Inspetoria de Monumentos Nacionais (IPM), e o decreto nº 25, de 30 de novembro de 1937, que institui o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) tiveram amplo apoio do presidente da República à época, Getúlio Vargas, que tinha dentre seus ideais de governo a busca de construção de uma história nacional que pudesse ser contada através de monumentos que privilegiassem a unidade fortalecendo a ideia de nação.

Em 1936, Mario de Andrade, nomeado diretor do Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo, a pedido de Gustavo Capanema, Ministro de Educação e Saúde Pública, elabora o “Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (Span)”, em que propõe a implantação da política de preservação do patrimônio cultural brasileiro. Esta ação pioneira converte Mário de Andrade em um dos mentores da criação do IPHAN.

Na proposta, Andrade marca o início da reflexão acerca do patrimônio cultural imaterial brasileiro, ao enfatizar que o patrimônio cultural da nação compreendia muitos outros bens além de monumentos e obras de artes (Brasil, 2006), e incluía os bens de natureza imaterial representantes da identidade brasileira.

O projeto de Mário de Andrade foi inovador no Brasil e no plano internacional. Sua consideração abrangente de bem cultural (ou

⁴³Pelo Decreto nº 24.735 de 14 de julho de 1934.

⁴⁴Pelo Decreto-Lei nº 25 no dia 30 de novembro de 1937.

patrimonial) onde as culturas do índio, do caipira e do negro estão no mesmo patamar das esculturas barrocas ou de um Debret, continua contemporânea e em vias de ser plenamente realizada (Alencar, 2010: 70).

O anteprojeto escrito por Mário de Andrade serviu de embasamento para o texto do Decreto-lei 25/1937 – que instituiu o instrumento do Tombamento para bens de natureza material.

O Tombamento impinge:

As coisas tombadas não poderão, em caso nenhum ser destruídas, demolidas ou mutiladas, nem, sem prévia autorização especial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ser reparadas, pintadas ou restauradas, sob pena de multa de cinquenta por cento do dano causado (Decreto-Lei 25/37, Art. 17 apud Alencar, 2010).

O anteprojeto escrito por Mario de Andrade serviu também para a estruturação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), primeira instituição do governo brasileiro voltada à proteção do patrimônio cultural do país, criada em 1937. De acordo com o texto do Decreto-Lei nº 25/37, o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional podia ser assim compreendido:

Artigo 1º – Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico (Decreto-Lei nº 25/37).

O Decreto-Lei 25/37, que, como exposto, normatizou na esfera federal o ato de tombamento, constitui, ainda hoje, um dos instrumentos legais básicos do IPHAN. O artigo 4º deste Decreto-Lei determinou a criação de quatro Livros do Tombo, nos quais devem ser inscritos todos os bens culturais de natureza material sob a proteção da lei. São eles: Livro do Tombo Histórico; Livro do Tombo das Belas-Artes; Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; e Livro do tombo das Artes Aplicadas.

O Livro do Tombo Histórico se refere aos bens pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular, bem como os monumentos naturais, sítios e paisagens. O Livro das Belas-Artes diz respeito aos elementos de interesse histórico e às obras de arte históricas. O Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico refere-se aos bens de arte erudita, nacional ou estrangeira, e, finalmente, no Livro do Tombo das Artes Aplicadas enquadram-se as obras que se incluem na categoria das artes aplicadas, nacionais ou estrangeiras.

Embora o Decreto-Lei 25 tenha considerado como constitutivo do patrimônio histórico e artístico nacional aqueles bens de valor arqueológico, etnográfico, bibliográfico ou artístico, segundo Alencar (2010) a prática de tombamentos desenvolvida pelo Iphan desconsiderou quase absolutamente os bens etnográficos, ou seja, os constituintes da arte popular.

A visão dos fundadores do SPHAN estava alinhada aos grandes monumentos e obras vinculadas ao passado colonial brasileiro. Inicialmente, buscou-se valorizar os monumentos relacionados aos eventos da história dos grandes feitos que conferissem ao Brasil singularidade no campo cultural. Neste sentido, o grupo formador do SPHAN, que teve o arquiteto Lúcio Costa como protagonista, valorizou, sobretudo, as edificações do século XVIII, sublinhando as manifestações barrocas. As raízes, a origem da cultura brasileira, ansiadas por serem reveladas por estes intelectuais, foram identificadas no Barroco, “o legado mais brasileiro do Brasil-colônia” (Santos, 1992: 330 apud Alencar, 2010: 71).

A Lei de Tombamento, instituída pelo decreto-lei 25/37, é tida como ato administrativo realizado pelo poder público, nos níveis federal, estadual ou municipal cujo objetivo é preservar bens de valor histórico, cultural, arquitetônico, ambiental e também de valor afetivo para a população, com vistas a impedir a destruição e/ou descaracterização de tais bens.⁴⁵

No Brasil, o IPHAN atua como responsável pelos tombamentos federais, que têm início com um pedido de abertura de processo por iniciativa de qualquer cidadão ou instituição pública.

⁴⁵ Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/>>.

O papel jurídico do tombamento promove a identificação dos aspectos que dizem respeito ao valor histórico de um bem arquitetônico. Conforme Choay (2001), trata-se de ação justificadora de responsabilidade do poder público em salvaguardar a memória coletiva: “tombar, mais especificamente, é a ação de inventariar, registrar e tomar sob guarda, para conservar e proteger, bem de valor público” (Choay, 2001: 81).

Assim, era necessário contar e registrar a história do país através do construído, do edificado, do monumental. Nesse contexto, a cidade de Ouro Preto, principal núcleo urbano do Ciclo do Ouro, no estado de Minas Gerais, foi elevada à categoria de Monumento Nacional em 1933. A cidade teve o seu conjunto urbanístico e arquitetônico inscrito no Livro de Tombo das “Belas Artes” em 1938, e nos Livros de Tombo “Histórico” e “Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico” do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1986. A cidade de Ouro Preto trata-se, ainda, do primeiro patrimônio brasileiro elevado à categoria de Monumento Mundial pela UNESCO, em 1980.

Por mais de 70 anos o IPHAN desenvolveu e ampliou o sentido de preservação ancorado em uma metodologia própria, com a expertise de uma equipe encabeçada por Gustavo Capanema e Mario de Andrade, já citados anteriormente, o advogado Rodrigo Melo Franco de Andrade e o arquiteto Lúcio Costa.

A instituição atravessou diferentes fases: a chamada “fase heroica”, que teve à frente Rodrigo Melo Franco Andrade (de 1937 a 1967) e Renato Soeiro (de 1967 a 1979) e a “fase moderna”, que teve início em 1979 com Aloísio Magalhães e se estende até os dias de hoje.

De acordo com Peregrino (2012), a trajetória de Renato Soeiro no IPHAN – assim como a de outros intelectuais que apoiaram o golpe civil militar de 1964 e/ou atuaram em órgãos oficiais do regime instaurado – sofreu um processo de sombreamento e, concomitantemente, de anistia política.

O caso de Soeiro é agravado pelo fato de que sua gestão se deu justamente no momento de consolidação do regime militar e terminou na fase de abertura política, representando um hiato entre a época heroica, da gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade (seu antecessor), e a fase moderna, da gestão de Aloísio Magalhães (seu sucessor).

Embora a presidência do IPHAN por Renato Soeiro tenha se mantido fiel à política de proteção do patrimônio cultural, cabe destacar que a sua gestão privilegiou o enfoque dado aos bens patrimoniais tombados em conjunto e não individualmente, como era realizado anteriormente.

Apesar da proposição ampliada de Mário de Andrade, o SPHAN, entre 1937 e 1970, priorizou ações de Tombamento dos monumentos e obras de arte. Seguindo as diretrizes internacionais associadas à preservação patrimonial, os bens nacionais eram selecionados por um olhar estético/histórico e do ponto de vista de sua grandeza e excepcionalidade. Em sua quase totalidade, essas ações de salvaguarda estavam voltadas para as construções históricas vinculadas à influência europeia.

As práticas sobre o patrimônio no Brasil permaneceram, até meados dos anos 70, tratando somente do aspecto “material” da questão. Segundo Londres (1996), embora essa estratégia tenha contribuído para consolidar um padrão ético no trato dos bens culturais, tenha assegurado uma inusitada continuidade no serviço público brasileiro, e, concretamente, tenha possibilitado salvar da destruição e da ruína centenas de monumentos cujo desaparecimento teria constituído perda irreparável, por outro lado, levou a instituição a se caracterizar como área exclusivamente técnica, restrita praticamente a uma visão arquitetônica do monumento, o que veio provocar, sobretudo a partir dos anos 60, reações ao que se considerava então o caráter elitista da atuação do órgão (Londres, 1996: 163).

3.2. Estudo do Folclore e das Manifestações Culturais no Brasil

Pode-se afirmar que o ponto de partida para o estudo do folclore e das manifestações culturais no Brasil tem início em 1947, com a criação da Comissão Nacional de Folclore, composta pelos sucessores de Mario de Andrade, que se mobilizaram em torno da “Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro”, criada no mesmo ano, durante o governo militar do General Eurico Gaspar Dutra.

Criada pela presidência da república em 1958, a entidade de caráter temporário, intitulada “Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro”, se tornou

permanente em 1975, passando a chamar-se Instituto Nacional do Folclore (INF).

De acordo com Vianna (2013), o trabalho, ou a política desenvolvida pelo instituto, não era a de patrimonializar, isto é, ato jurídico através do qual o poder público reconhece o fato cultural como patrimônio do município, do estado ou da federação e passa a qualifica-lo como bem de interesse público. “Havia, sim, ações para a salvaguarda do folclore e dos conhecimentos através de pesquisas, documentação, do apoio e fomento das práticas culturais identificadas como folclore”.

A constituição do campo dos estudos e apoio ao folclore se deu em uma tendência mais ou menos fatalista, paternalista a partir de pesquisas superficiais e edições pouco criteriosas de resultados, sem a identificação das pessoas pesquisadas, autorias de músicas e performances e alocando tudo na figura jurídica do “domínio público (Vianna, 2013: 7)

Segundo a autora, neste momento, não eram desenvolvidos programas gerais, mas eram atendidas demandas imediatas como chinelo, chita, transporte para as celebrações e performances, com base nas amizades pessoais que derramavam no clientelismo político, na maioria das vezes. Pelo visto, o tempo e a maturidade das políticas patrimoniais não alteraram totalmente esta realidade, observada ainda nos dias de hoje, segundo dados levantados em campo para a elaboração desta tese. Mas isso será tema para os próximos capítulos. Por enquanto, seguiremos com a história política da salvaguarda do PCI no Brasil.

A gestão do Instituto Nacional do Folclore na década de 1980 por Lélia Coelho Frota, indicada ao cargo por Aloísio Magalhães, modificou conceitualmente a orientação dos trabalhos desenvolvidos até então e representou uma guinada na atuação da entidade, o que se deu especialmente através da implementação de novos projetos e a incorporação de novos profissionais, principalmente antropólogos (Alencar, 2010). Segundo Alencar, sob o comando da diretora, foram então desenvolvidos programas e projetos que tinham por objetivo conhecer, documentar, valorizar e preservar as manifestações culturais populares, conjuntamente com o desenvolvimento de

ações específicas para a melhoria da qualidade de vida das comunidades beneficiadas (Relatórios INF, 183 e 1984 apud Mendonça, 2008).

Com o desmonte promovido pelo governo Collor na área cultural, o INF, vinculado à Fundação Nacional de Artes (Funarte), foi extinto, juntamente com várias outras vinculadas e o próprio Ministério da Cultura.

No entanto, segundo Alencar (p.76)

Os funcionários imbuídos do caráter de resistência de seus antecessores folcloristas, mantiveram-se pressionando o governo e não permitiram o soterramento do Instituto. No final de 1990 foi criado o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, que trouxe de volta a Funarte e o INF, renomeado como Coordenadoria de Folclore e Cultura Popular (Mendonça, 2008).

Entre as idas e vindas governamentais, em 1994 a Funarte foi reinstituída e, em 1997, a Coordenadoria de Folclore e Cultura Popular tornou-se o Centro Nacional de Cultura Popular (CNCP), atualmente incorporado ao IPHAN. Nos cerca de 60 anos posteriores às primeiras preocupações e reflexões de Mario de Andrade sobre o PCI, o interesse pela documentação das atividades ligadas à cultura tradicional e popular, importante salientar, não esteve restrito apenas ao Iphan ou à esfera patrimonial. O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular realizou, no período, relevante trabalho de conservação, promoção e difusão do conhecimento produzido pela cultura popular e desenvolveu ações de apoio às condições de existência dessas manifestações, mantendo grandioso acervo sobre o tema (Iphan, 2007).

A percepção atribuída a Mario de Andrade só foi retomada a partir de 1975, com Aloísio Magalhães, designer e profissional da comunicação, e com a criação do Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC), dirigido por ele. Além disso, em 1979, com a Fundação Nacional Pró-Memória, instituição incumbida de implementar a política de preservação da até então Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Estas ações em prol do reconhecimento e da salvaguarda do PCI serão reforçadas na década de 80 com a Constituição Federal de 1988, como se verá mais adiante.

A partir deste momento, a política para o folclore tendeu mais ao reconhecimento da diversidade cultural como valor e ser preservado e conhecido através de pesquisas etnográficas detalhadas, ações de fomento com base em diagnósticos, ações e projetos desenvolvidos por especialistas

implementados em grupos e comunidades, com vistas à geração de renda e continuidade das expressões culturais através do mercado.

As expressões tradicionais das culturas populares não eram mais consideradas anacrônicas e descontextualizadas, mas expressões da riqueza cultural do país... um potencial a ser tratado, adaptado e revitalizado .. incorporado como revitalizador da identidade nacional através de todo aparato moderno (Vianna, 2013: 8)

Com a entrada de Magalhães começou a se delinear os discursos e ações desenvolvidas pelo IPHAN que se conhece nos dias de hoje. A partir desse período, como informa Oliveira (2008), a concepção do que deveria ser considerado “patrimônio” começou a sofrer alterações, tendo sido ampliada. O termo “patrimônio histórico”, que remetia ao tempo passado, foi substituído pelo termo “patrimônio cultural”, passando a dar conta das produções mais contemporâneas e menos elitistas como elementos de referência e identidade. Com essa transferência, novos elementos entraram em cena e os bens passaram a ser considerados também desde a perspectiva da cidadania, da melhoria da qualidade de vida, do direito ao passado e à memória, da pluralidade cultural, da defesa do meio ambiente, promovendo, assim, novas leituras e alargando as fronteiras do que era considerado bem patrimonial até então.

Até a chegada de Aloísio de Magalhães à presidência do IPHAN, tinham sido valorizados os bens móveis e imóveis impregnados de valor histórico, mas que representavam bens de criação individual. Daí terem ficado de fora o fazer popular, inserido no cotidiano, e que expressavam os bens culturais vivos. A proposta de Magalhães buscou voltar ao projeto original de Mário de Andrade de “tradições móveis”, evitando as noções de “cultura popular” e de “folclore”, tidas como sobrevivências do passado. Nos anos 1980 Magalhães cunhou a expressão “patrimônio cultural não-consagrado”, referindo-se às manifestações não reconhecidas até então como bens culturais.

Segundo Alencar, embora não tenha almejado produzir uma legislação efetiva no campo da cultura/patrimônio imaterial, Magalhães teve sucesso em demonstrar a importância do PCI, os meios para garantir sua valorização e,

sobretudo, afirmar ao Estado sua força desenvolvimentista (Oliveira, 2014; Alencar, 2010).

As referências que o CNRC se propunha a apreender eram as da cultura em sua dinâmica: produção, circulação e consumo, e em sua relação com os contextos sociais e econômicos; um projeto bastante complexo e ambicioso que visava exatamente aqueles bens que o IPHAN considerava fora de sua escala de valores (Brasil, 2000).

Gradualmente, a preocupação com os “novos patrimônios” passou a incluir os sujeitos a que se referiam esses patrimônios, primeiro com a ideia de “devolução” dos resultados das pesquisas às populações interessadas e, posteriormente, com sua participação enquanto parceiros (Londres, 2000).

Segundo Londres (2000), com a posse de Aloísio de Magalhães, passa-se a entender que o patrimônio cultural brasileiro não deveria se restringir aos grandes monumentos, aos testemunhos da história “oficial”, em que sobretudo as elites se reconheciam, mas deveria incluir também manifestações culturais representativas para os outros grupos que compunham e compõem a sociedade brasileira – os índios, os negros, os imigrantes, as classes populares em geral.

Em 1979, Aloísio Magalhães é nomeado pelo Ministro da Educação e Cultura, Eduardo Portella, ao cargo de Diretor-Geral do IPHAN. Em 1980 é aprovado o estatuto da Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), posteriormente incorporada ao IPHAN, e Aloísio Magalhães é nomeado presidente.

Pode-se afirmar que um dos grandes feitos de Aloísio Magalhães no comando do CNRC e, posteriormente, da FNPM, foi a ampliação e proteção do Estado em relação ao patrimônio não-consagrado, vinculado à cultura popular e aos cultos afro-brasileiros.

“A comunidade é a melhor guardiã de seu patrimônio”, um dos lemas de Aloísio Magalhães, é uma esclarecedora legenda daqueles bens que tombou em sua gestão no Iphan: o Terreiro Casa Branca do Engenho Velho, em Salvador, Bahia; a Serra da Barriga, local onde foi construído o Quilombo dos Palmares; e a região de Monte Santo, local que abrigou Canudos.

Para Vianna (2013) cabe observar que tanto a perspectiva voltada para o folclore e para as culturas populares quanto a de patrimônio foram desenvolvidas a partir do ponto de vista dos agentes dos poderes públicos. Neste sentido, as ações eram mais voltadas para os bens culturais e menos para os agentes detentores ou praticantes das expressões culturais.

Essas ações e a reflexão sobre a importância dos bens culturais imateriais contribuíram para sensibilizar o Congresso Nacional a incluir o assunto, de maneira contundente e afirmativa, na Constituição Federal promulgada em 1988. Tomada como símbolo da retomada do processo democrático no Brasil, a nova Carta Magna atuou como um “divisor de águas” para o país, dando início ao processo de popularização, reconhecimento e valorização da cultura em toda a sua dimensão e esfera social.

O Patrimônio Cultural foi definido pela Constituição Federal de modo mais amplo. Os artigos 215 e 216 estabeleceram o reconhecimento do valor patrimonial das manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, assim como dos outros grupos que compõem a sociedade.

Art. 215. 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.

§ 1º - O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

§ 2º - A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

O artigo 216 define o patrimônio cultural brasileiro da seguinte forma:

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.⁴⁶

§ 1º - O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro por meio de *inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação*, e de outras formas de acautelamento e preservação.

A Constituição Brasileira de 1988 incorpora a visão antropológica, e muito mais democrática, da cultura e das noções de bem cultural em um contexto, vislumbrando a idéia de referência cultural, já adotadas e experimentadas pelo CNRC e pelo Pró-Memória. Esta visão proporcionaria rupturas no entendimento e na política pública ligada à salvaguarda e preservação dos bens nacionais.

Percebe-se que, ao ampliar a noção de patrimônio cultural brasileiro, a Constituição de 1988 institui o Registro e o Inventário como formas de preservação, antes mesmo da Convenção de 2003, marcando uma nova concepção em termos de salvaguarda dos bens imateriais vinculados aos “saberes e fazeres” do povo brasileiro. Segundo Pereira (2008), é a partir dessa Constituição, que a noção de cultura aparece homologada à noção de patrimônio.

Após a promulgação da Constituição, ainda demorou cerca de dez anos para que a elaboração deste instrumento pudesse começar a ser pensada. Embora o Brasil fosse um dos precursores das políticas de patrimônio mundialmente, uma espécie de falta de entendimento da questão imperou no país neste espaço de tempo. (Alencar, 2010: 84)

⁴⁶ Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br>>.

Em 1997, as orientações contidas na Constituição resultaram em uma ação mais concreta: o seminário internacional “Patrimônio Imaterial: estratégias e formas de proteção”, promovido pelo Iphan, na cidade de Fortaleza (Ceará). Neste evento, foram discutidos os instrumentos legais e administrativos de preservação dos bens culturais de natureza imaterial e apresentadas experiências brasileiras e internacionais de resgate e de valorização de manifestações culturais vivas. Também se discutiram os rumos da ação institucional nesse campo, os instrumentos legais e as medidas administrativas que poderiam ser propostas para a preservação da dimensão imaterial do patrimônio.

Como resultado do seminário, foi elaborada a Carta de Fortaleza, que recomendava o aprofundamento do debate sobre o conceito de PCI e o desenvolvimento de estudos para a criação de um instrumento legal, instituindo o *Registro* como principal modo de preservação e de reconhecimento de bens culturais de natureza imaterial.

A Carta de Fortaleza repercutiu de imediato no Ministério da Cultura e, em 1998, constituiu-se o Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial (GTPI), que reunia técnicos do IPHAN, da Funarte e do MinC para assessorar a Comissão Interinstitucional, voltada à elaboração de proposta de regulamentação do Registro do patrimônio cultural imaterial. Dentre as atribuições do GTPI, segundo Vianna (2013) destacam-se: esboçar texto do decreto 3551 de 2000 e as linhas gerais do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) – primeiros passos para a regulamentação dos artigos constitucionais.

Neste sentido, segundo a autora, nenhuma ação no âmbito dessa política é aceitável – idealmente – sem o respaldo e consentimento das bases sociais diretamente envolvidas. A participação social é definida como um princípio fundamental do programa, mais precisamente a participação social de detentores diretos dos conhecimentos e práticas patrimonializadas.

Um dos pressupostos da política é, então, a ideia de que a patrimonialização só é viável, efetivamente, com o envolvimento dos segmentos sociais que cultivam o bem cultural e o tem como referência para sua identidade e organização social, já que sem estes

detentores o bem cultural não subsiste seja como prática ou referência (Vianna, 2013).

A orientação, prossegue a autora, é a de realização de ações voltadas à valorização das pessoas e à garantia de boas condições de produção e reprodução do bem cultural em seu contexto. Não obstante as imperfeições das primeiras experiências, a mobilização social nas ações desenvolvidas é considerada uma condição *sine qua non*.

Percebe-se, assim, que no final do século XX, o Brasil se alinha aos preceitos internacionais, advindos, por exemplo, da Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, aprovada pela Conferência Geral da Unesco, em 1989. Estes preceitos, dentre outros, alertavam as consequências da globalização para os bens culturais imateriais, ressaltavam a valorização da diversidade cultural e étnica, entre outras temáticas de inclusão.

Os países signatários da Unesco, como é o caso Brasil desde 2006, passaram a adotar várias medidas em relação aos bens culturais produzidos por suas populações. É neste contexto, segundo Alencar (2010), que passa-se a adotar o conceito de “salvaguarda”, que designa o tratamento dado a expressões culturais imateriais, conforme comentado no capítulo anterior.

De forma resumida, para a antropóloga Letícia Vianna (2014), a história política de salvaguarda para os bens registrados no Brasil pode ser dividida em três fases: uma fase especulativa, que teria durado de 2000 a 2006; uma fase de implementação, de 2007 a 2012; e uma fase de consolidação, que teria se iniciado em 2013 estendendo-se até os dias atuais. A fase especulativa teria começado a partir de experiências piloto que proporcionaram a testagem e o aprimoramento do Registro e da aplicação da metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). A fase de implementação da política pública de salvaguarda do Patrimônio Registrado foi coordenada pela área central do Iphan, não só no que tange à descentralização dos recursos públicos, mas em relação a objetivos, metas, instrumentos técnicos, monitoramento e avaliação. Nesta fase começaram a ser discutidas e desenvolvidas as referências básicas para a política em construção (Vianna, 2014).

Ao longo deste período, de 2007 até 2011, destaca-se a interface com o Programa Cultura Viva⁴⁷ do Ministério da Cultura, que viabilizou a criação de Pontos e Pontões de Cultura de Bens Registrados⁴⁸. Ainda que a interface não tenha se consolidado, pode-se afirmar que proporcionou uma experiência interessante⁴⁹.

A seguir, são apresentadas as ideias que norteiam a metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais (INCR), voltada à produção de conhecimento sobre bens culturais visando a subsidiar a formulação de políticas patrimoniais no Brasil.

3.3. O Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) e o Registro

Antonio Augusto Arantes, primeiro antropólogo brasileiro a dedicar-se academicamente ao tema do patrimônio, foi o especialista convidado pelo IPHAN em 1999 para coordenar o trabalho de elaboração da metodologia para a produção do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). O antropólogo e sua equipe técnica buscaram elaborar uma metodologia que valorizasse os bens culturais à luz da teoria desenvolvida pelas ciências sociais, capaz de compreender os processos de produção, reprodução e mudança cultural, bem como os mecanismos que articulam esses processos à formação do patrimônio cultural e da memória social, e, portanto – em última instância – à própria formação da nação como construção política e simbólica (Arantes Neto, 2000).

⁴⁷O nascimento e implantação do Programa no Ministério da Cultura aconteceu primeiro mandato do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010), ainda no início da gestão de Gilberto Gil à frente da pasta. O programa foi concebido para fortalecer o protagonismo cultural na sociedade brasileira, valorizando as iniciativas culturais de grupos e comunidades, ampliando o acesso aos meios de produção, circulação e fruição de bens e serviços culturais, tendo como base os Pontos e Pontões de Cultura.

⁴⁸Os Pontos de Cultura são entidades privadas sem fins lucrativos, reconhecidas e apoiadas financeiramente por intermédio de convênio. Recebem recursos da União, Estados ou Municípios, para desenvolver suas atividades, compra de material, equipamento multimídia e contratação de profissionais com base em um plano de trabalho previamente aprovado em edital público federal, estadual ou municipal.

⁴⁹Esta interface, que se construiu a partir de 2007, se desconstruiu recentemente, com o processo de redesenho do Programa Cultura Viva e a revisão feita no âmbito do próprio Iphan. Esta revisão se deu no sentido de desvincular os Centros de Referência previstos para a salvaguarda dos bens registrados de qualquer programa de governo, dada a instabilidade para a sustentabilidade destes; a situação de dependência causada ao Iphan; e a confusão de gestão e interlocução gerada entre as instâncias do Estado e os detentores e gestores envolvidos nos processos (Vianna et. al., 2014: 8)

O Inventário Nacional de Referências Culturais foi pensado para servir como um instrumento de conhecimento e documentação de bens culturais, enfatizando o valor atribuído pelos grupos sociais detentores dos bens. Vale ressaltar que o INRC é um instrumento de identificação tanto de bens culturais imateriais quanto de bens materiais. A indicação de bens para Registro e/ou para Tombamento pode resultar de sua aplicação, mas não obrigatoriamente” (BRASIL, 2000: 8).

Idealmente, ao realizar o trabalho de inventariação, o IPHAN estaria, ao mesmo tempo, documentando e identificando problemas e soluções para a salvaguarda das manifestações culturais (Brayner, 2007). É nesse sentido que a Unesco defende que os processos relacionados com as etapas de identificação e registro se configuram, por si sós, ações de salvaguarda. Estas, por sua vez, estariam orientadas para a valorização do ser humano, para a garantia e melhoria das condições sociais e ambientais que permitem sua permanência (Luiz Fernando Almeida, Presidente do Iphan, em 2006).

As ações que contribuem para a melhoria das condições socioambientais de produção, reprodução e transmissão de bens culturais imateriais são organizadas em Planos de Salvaguarda, que constituem, ao lado do INRC e do Registro, os instrumentos de implementação da política de salvaguarda do PCI no Brasil.

A visão institucionalizada a partir da promulgação do Decreto 3551 e da formulação do INRC estabeleceram as seguintes diretrizes de salvaguarda:

- 1) A reprodução e a continuidade dos bens culturais vivos dependem de seus produtores e detentores⁵⁰. Por isso, eles devem ser participantes ativos do processo de identificação, reconhecimento e apoio;

⁵⁰ Entende-se por detentores os indivíduos, grupos e comunidades que tradicionalmente (ao longo da história e com o suceder das gerações) detêm, acionam e transmitem os saberes e as práticas relacionadas à conformação do bem cultural descrito como patrimônio cultural no respectivo Livro de Registro. Considerando que o universo dos grupos de detentores é heterogêneo - seja pela diferença de papéis, habilidades e funções na produção do bem cultural, seja também por qualquer tipo de hierarquia ou segmentação social - é preciso que haja a intenção de se conquistar um conjunto representativo das várias instâncias e ou segmentos do universo de detentores em torno da salvaguarda (Vianna et. al., 2014)

- 2) A garantia das condições sociais e ambientais necessárias à produção, reprodução e transmissão desses bens é essencial. Logo, projetos que visem à melhoria dessas condições devem ser fomentados e incentivados;
- 3) O conhecimento do universo do patrimônio cultural é fundamental para a implementação de ações de registro e de fomento. O mapeamento, o inventário e a documentação de referências culturais no território nacional, são, portanto, prioridades;
- 4) A ampliação do espaço institucional da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial é a ação necessária à consolidação e à permanência dessa política pública, e demanda contínuo aprimoramento de suas bases conceituais, técnicas e metodológicas;
- 5) Os direitos de imagem e de propriedade intelectual coletiva devem ser reconhecidos e definidos, além de garantidos os benefícios que o processo de salvaguarda pode gerar para os produtores e detentores dos bens culturais imateriais.

Neste sentido, atendendo às recomendações da Unesco, o INRC constitui-se num procedimento de investigação que se desenvolve em níveis de complexidade crescente, prevendo três etapas correspondentes a esses níveis sucessivos de aproximação e aprofundamento, quais sejam:

- 1) **Levantamento preliminar:** reunião e sistematização das informações disponíveis sobre o universo a inventariar, produzindo-se, ao final da etapa, um mapeamento cultural que pode ter caráter territorial, geopolítico ou temático;
- 2) **Identificação:** descrição sistemática e tipificação das referências culturais relevantes; mapeamento das relações entre estas referências e outros bens e práticas, e identificação dos seus processos básicos de formação, produção, reprodução e transmissão;

- 3) **Documentação:** desenvolvimento de estudos técnicos e autorais, de natureza eminentemente etnográfica, produção de documentação audiovisual ou outra adequada à compreensão dos bens identificados.

Desta forma, ao inventariar um bem cultural o Iphan busca conhecer o patrimônio local com suas potencialidades e fragilidades e, assim, traçar um plano de proteção auxiliando na continuidade do *modus operandi* da manifestação estudada.

O Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial consiste, assim, num instrumento legal de preservação, reconhecimento e valorização do patrimônio cultural imaterial brasileiro, composto por aqueles bens que contribuíram para a formação da sociedade brasileira. Consiste na produção de conhecimento sobre o bem cultural imaterial em todos os seus aspectos culturalmente relevantes.

Mais do que uma inscrição em livro público ou ato de outorga de um título, o registro corresponderá à identificação e produção de conhecimento sobre o bem cultural. Equivalerá a documentar o passado e o presente da manifestação e suas diferentes versões, tornando essas informações amplamente acessíveis ao público. O objetivo é manter o registro da memória desses bens culturais, pois esta é a única maneira possível de preservá-los (MinC/IPHAN, 2003[2000]: 19 *Apud* Alencar, 2010).

Segundo Alencar, para o Estado, o Registro é o início. É a partir dele que o bem cultural imaterial é transformado em Patrimônio Cultural do Brasil e pode receber as benesses favorecidas pela jurisdição. Ainda segundo a autora, o Registro pode ser entendido como um instrumento potencialmente capaz de reverter o quadro de exclusão a que os elementos da cultura popular oriundos de povos indígenas, afrodescendentes e tradicionais em geral estavam subjugados. Este instrumento materializaria o intenso processo de discussão e reorganização do papel do Estado na área cultural levado a cabo pelo Ministério da Cultura, principalmente a partir de 2003, com o objetivo de reverter o processo de exclusão da maior parte da sociedade das oportunidades de consumo e de criação cultural (Calabre, 2007; Botelho, 2007 *apud* Alencar, 2010).

As expressões culturais avaliadas e julgadas como legítimas de serem contempladas com o Registro passam, então, a ser oficialmente “reconhecidas” pelo Estado como Patrimônio Cultural do Brasil. A estas são expedidos dois documentos (além da própria inscrição em um dos Livros de Registro do Iphan): a *Certidão de Registro* e a *Titulação*. A *Certidão de Registro* é a certificação dada pelo Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI) da inscrição do bem cultural no Livro de Registro. Atesta o número do registro, o nome do bem cultural, sua descrição sumária e sua aprovação pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. A *titulação*, por sua vez, é um instrumento que autentica e prova a aquisição de um direito; como documento, autoriza o exercício de um direito ou de certa função. A *titulação* do Registro é, assim, a concessão do título de patrimônio dada à determinada expressão cultural pelo presidente do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural.

No texto de titulação do Samba de Roda, firmado pelo presidente do Iphan à época, em 2004, Antônio Augusto Arantes Neto, se encontra o seguinte texto:

*“Eu, Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, na qualidade de Presidente do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, em decorrência do registro no Livro das Formas de Expressão, e de acordo com o artigo quinto do Decreto número três mil quinhentos e cinquenta e um, de quatro de agosto dois mil, CONFIRO o título de **Patrimônio Cultural do Brasil** ao Samba de Roda do Recôncavo Baiano, Estado da Bahia.*

Alencar (2010) percebeu que, para além de sua importância formal, estes documentos adquirem peso particular e estão relacionados, no dia a dia, à possibilidade de garantia de direitos por parte de seus produtores, conforme discutido no capítulo anterior. A partir da emissão e da entrega destes documentos, no caso específico do samba de roda do recôncavo baiano, a relação dos detentores com o próprio bem cultural, assim como com a sociedade, se modificou. As implicações práticas das medidas de salvaguarda sobre o samba de roda do recôncavo serão abordadas no capítulo V.

A identificação dos bens culturais imateriais passíveis de integrar o patrimônio cultural brasileiro reconhecido pelo poder público deve ter como requisito, conforme determina a Constituição de 1988, sua “relevância para a

memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira”. Outro requisito fundamental é a sua continuidade histórica, ou seja: que essas manifestações sejam reiteradas, transformadas e atualizadas, a ponto de se tornarem referências culturais para as comunidades que as mantêm e transmitem no tempo. A noção de “referência cultural”, foco da ação do CNRC e das instituições que a ele sucederam, foi base fundamental para a reflexão e a busca de instrumentos de salvaguarda adequados aos bens culturais de natureza imaterial.

A política de salvaguarda dos bens culturais imateriais, executada pelo Iphan, adotou o conceito de “referência cultural” e o utiliza no trabalho realizado em várias regiões do país. No Manual de Aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais⁵¹, um dos principais instrumentos dessa política, lê-se:

Referências são edificações e são paisagens naturais. São também as artes, os ofícios, as formas de expressão e os modos de fazer. São as festas e os lugares a que a memória e a vida social atribuem sentido diferenciado: são as consideradas mais belas, são as mais lembradas, as mais queridas. São fatos, atividades e objetos que mobilizam a gente mais próxima e que reaproximam os que estão distantes, para que se reviva o sentimento de participar e de pertencer a um grupo, de possuir um lugar. Em suma, referências são objetos, práticas e lugares apropriados pela cultura na construção de sentidos de identidades, são o que popularmente se chama de “raiz” de uma cultura.

No processo de criação do projeto brasileiro de salvaguarda do patrimônio imaterial, o conceito de referência cultural se tornou fundamental. A discussão sobre as práticas, expressões e conhecimentos que são referências para grupos e segmentos sociais teve início, como já exposto, a partir dos anos setenta (1970).

A expressão “referência cultural” tem sido utilizada sobretudo em textos que têm como base uma concepção antropológica de cultura, e que enfatizam a diversidade não só da produção material, como também dos sentidos e valores atribuídos pelos diferentes sujeitos a bens e práticas sociais. Essa perspectiva plural de algum modo veio “descentrar” os critérios, considerados objetivos, porque fundados em saberes considerados legítimos, que costumavam nortear as interpretações e as atuações no campo da preservação de bens culturais (Londres, 2000: 13-14).

⁵¹ Manual de aplicação do INRC. Brasília, Iphan/DID, 2000, p. 29.

A incorporação da noção de referência cultural significou, também, assumir que a atribuição de valor patrimonial a objetos e ações não é prerrogativa exclusiva do Estado e seus representantes. Antes disso, precisa envolver os demais sujeitos que mantêm e produzem os bens culturais. O próprio conceito de referência cultural, base da política de registro, pretende deslocar para a comunidade o papel decisivo na escolha e preservação do patrimônio cultural. Segundo Londres “práticas culturais, artefatos, ritos, só se tornam referências culturais quando são considerados e valorizados enquanto marcas distintas por sujeitos definidos” (2001: 189). As complexidades e controvérsias em torno do envolvimento efetivo da comunidade também serão tema do capítulo V.

Finalmente, ao se colocar o tema da referência cultural na ordem do dia, pretendia-se que as intervenções preservacionistas enxergassem os sítios de valor patrimonial como lugares onde se desenrola vigoroso processo cultural complexo e dinâmico: falar em referências culturais significa dirigir o olhar para representações que configuram uma “identidade” da região para seus habitantes, e que remetem à paisagem, às edificações e objetos, aos “fazeres” e “saberes”, às crenças e hábitos (Londres, 2000).

Para Vianna (2013) as referências culturais podem ser entendidas como fundamentos de identidades perante outros coletivos humanos. O que se pode acrescentar aos conceitos correntes de patrimônio imaterial é a perspectiva de uma certa tangência entre o conceito de referência cultural e a ideia de *communitas*,⁵² no sentido mais amplo de sentimento de pertencimento e participação dos indivíduos em um coletivo (grupo, segmento, comunidade, nação); um estado de comunhão entre pessoas que transcende as estruturas formais de regulação e coesão social externas aos grupos. Este sentimento de pertencimento é, assim, expresso por determinadas referências culturais – signos, símbolos, práticas, conhecimentos – potenciais objetos de patrimonialização.

⁵² TURNER, Victor W. O processo ritual. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.

3.3.1. Os Dossiês de Registro

Operacionalmente, todo Registro é acompanhado de um Dossiê de registro, que legitima o bem a partir dos elementos que, direta ou indiretamente, configuram os saberes, tradições e memórias associadas a ele. Nesses dossiês são investigados e descritos o surgimento, a história e a trajetória dos bens imateriais, assim como as adaptações ou transformações promovidas tanto pelo tempo quanto pela interferência de processos culturais, sociais ou econômicos.

Outros bens e práticas culturais associadas ao bem em questão também precisam ser identificados, assim como o contexto ambiental e a rede de atores e relações sociais que propiciam sua existência. Além disso, o dossiê deve conter ainda exaustiva documentação fotográfica, fonográfica e audiovisual sobre o bem, com vistas ao Registro propriamente dito, de processos de produção, preparação, distribuição, circulação ou comercialização, transmissão, organização e outros que são necessários à compreensão da manifestação e do seu universo de modo global.

Completam o dossiê um guia de fontes documentais e bibliográficas, o levantamento dos documentos visuais, fonográficos e audiovisuais existentes sobre a manifestação cultural e outros anexos contendo material informativo considerado pertinente (Márcia Sant'Anna, 2005)⁵³.

De acordo com a Márcia Sant'Anna, o conhecimento produzido durante o processo de Registro possibilita delimitar o bem ou conjunto de bens que será registrado, uma vez que as manifestações culturais são, frequentemente, parte de “complexos” de práticas e bens associados. Este “recorte” seria necessário à identificação dos elementos que, de fato, estruturam a manifestação registrada, fundamentais, segundo a autora, para sua etnografia e compreensão. Neste sentido, uma vez identificados os elementos estruturadores da manifestação cultural, passa-se à etapa de adoção de medidas e ações diversas voltadas a apoiar suas condições sociais e materiais

⁵³ Registro e políticas de salvaguarda para as culturas populares / organização de Andréa Falcão. – Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005.

de existência. Estas ações, em geral, organizam-se basicamente em quatro linhas:

- (1) Ações de apoio às condições de transmissão e reprodução;
- (2) Ações de Valorização e promoção;
- (3) Ações de defesa de direitos;
- (4) Ações de acompanhamento, avaliação e documentação.

A primeira linha envolve questões relacionadas ao acesso a matérias-primas, à organização comunitária, ao fortalecimento da base social, à capacitação gerencial e ao acesso aos conhecimentos necessários à busca de apoios e financiamentos.

A segunda linha envolve ações de sensibilização da sociedade para o reconhecimento da importância dos bens registrados, de trabalhos de divulgação, de formação de público e, eventualmente, de inserção econômica, ampliação ou abertura de mercados.

Na terceira linha reúnem-se iniciativas que visam a despertar a consciência de grupos e comunidades para a existência dos direitos coletivos e difusos, a facilitar o acesso ao conhecimento dos organogramas jurídicos que, ainda que imparcial ou insatisfatoriamente, permitem aos grupos reclamá-los e exercê-los (Márcia Sant'Anna, 2005).

A última linha de ação volta-se ao desenvolvimento de trabalhos de pesquisa destinados ao aprofundamento do conhecimento sobre bens culturais registrados ou inventariados e à elaboração de diagnósticos de avaliação de impactos econômicos, culturais ou sociais sobre esses processos, incluindo os gerados pelo processo de patrimonialização e valorização.

De forma semelhante à medida de Tombamento, no caso do Registro do PCI, os bens são incorporados a quatro Livros de Registro:

- Livro dos "Saberes": onde são inscritos os conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;
- Livro das "Celebrações": onde são inscritos os rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;

- Livro das “Formas de Expressão”: onde são registradas as manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;
- Livro dos “Lugares”: destinado à inscrição de espaços como mercados, feiras, praças e santuários, onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.

3.4 Planos e ações de salvaguarda

Os planos e ações de salvaguarda podem ser considerados instrumentos inspirados pelo programa da Unesco “Proclamação das Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade”, que preconizava a elaboração de planos de ação para viabilizar a continuidade dos bens culturais. Os planos de salvaguarda têm como objetivo definir e organizar um conjunto de ações visando a contribuir para a melhoria das condições socioambientais de produção, reprodução e transmissão dos bens culturais imateriais registrados.

Trata-se de medida de salvaguarda que utiliza como base para sua formulação o conhecimento produzido sobre o bem cultural durante os processos anteriores de Inventário e Registro.⁵⁴

Conforme o IPHAN (2010), a ampla mobilização e participação dos detentores dos bens culturais registrados deve considerar a parceria dos poderes públicos (o Estado, através do Iphan e do MinC, e instituições federais, estaduais e municipais) com outras organizações sociais.

Parte-se do pressuposto que cada bem cultural imaterial registrado terá um Plano de Salvaguarda específico, adequado às suas particularidades e necessidades. Um Plano de Salvaguarda geralmente envolve ações tais como:

- a) Apoio à transmissão dos saberes e habilidades relacionados ao bem cultural;
- b) Promoção e divulgação do bem cultural;
- c) Valorização de mestres e executantes;
- d) Melhoria das condições de produção, reprodução e circulação;
- e) Organização dos detentores e de atividades comunitárias.

⁵⁴ Princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil (2003-2010). Iphan, Ministério da Cultura, 2010.

Idealmente, os planos devem respeitar e valorizar os modos de expressão, de transmissão e de organização próprios das comunidades envolvidas, condição fundamental para a continuidade desses bens culturais. Os planos visam, a médio e longo prazos, a gestão autônoma da salvaguarda desses bens culturais por parte de seus detentores e produtores.

O DPI elaborou um Termo de Referência que indica as bases para a organização, planejamento e execução dos planos de salvaguarda, permitindo estabelecer parâmetros gerais de avaliação da eficácia das ações implementadas. Bens culturais imateriais não registrados ou inventariados também podem ser objeto de ações específicas de salvaguarda, especialmente quando em situação de risco de desaparecimento. Foi o que ocorreu, por exemplo, com a renda Singeleza, no estado de Alagoas, quando se verificou que apenas uma pessoa, já bastante idosa, detinha o conhecimento sobre esse saber fazer. Este reconhecimento levou à implementação de ações de salvaguarda imediatas, visando à transmissão desse saber. Essas ações tiveram impacto significativo no aumento do número de detentores, o que propiciou o pedido de Registro desse modo de fazer.

Segundo Vianna (et. al., 2014), o Departamento do Patrimônio Imaterial, não obstante as dificuldades de gestão, após quase 15 anos de atuação, apresenta experiências bem sucedidas nesse sentido.

Alguns processos de salvaguarda de bens registrados apontam para a possibilidade concreta de ampliação significativa para o conceito de salvaguarda em direção à ideia de “política participativa” - quando a base social é chamada a participar da formulação, gestão e execução das políticas de salvaguarda. (Vianna et. al., 2014: 10)

De acordo com a autora, a canalização dos esforços em direção à construção desta política participativa teria ampliado o papel dos detentores no processo de salvaguarda – estes teriam passado da condição de *objetos* para a de *agentes* da política - uma mobilidade da condição de pacientes - que são escutados para orientar e consentir a política, para a condição de *planejadores* e *gestores* em parceria direta com o Estado.

Esse processo de salvaguarda, segundo a autora, iria além do sentido primal da “defesa do folclore” (como no documento “Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore”, UNESCO, 1989), passando a conter também a ideia de “protagonismo social”. Neste novo cenário, além dos mediadores tradicionais - ONGs, governos estaduais e municipais, universidades – outros agentes teriam entrado no campo das políticas culturais: “instituições geridas no âmbito dos próprios segmentos sociais que cultivam os bens registrados, com maior ou menor facilidade e desenvoltura” (Vianna et. al., 2014: 11).

A Rede do Samba de Roda - cuja constituição, existência e experiência abordaremos nos próximos capítulos - assim como a salvaguarda das matrizes do samba no Rio de Janeiro, são apontados como processos de salvaguarda que apontam para a possibilidade da gestão direta da base social. A salvaguarda da Arte Kusiwa e do Jongo, no Sudeste, por sua vez, apontariam a viabilidade da gestão mediada por instituição parceira com a participação da base social entre outros.

Vianna (et. al., 2014) ressalta que o que se observa, no entanto, é que as instituições representativas das “bases sociais dos Bens Registrados” nem sempre dispõem de recursos humanos, técnicos e financeiros para a administração de projetos desta natureza. No caso da constituição da Rede de Samba do Roda do recôncavo baiano, por exemplo, como abordaremos adiante, percebe-se a conjugação dos esforços dos sambadores e sambadeiras que passam a atuar – também - como corpo técnico preocupado e pendente de capacitação, que a cada dia precisa se habituar com os procedimentos de gestão de recursos públicos.

Nesse sentido, os chamados “mediadores” (universidades, prefeituras, ONGs etc.) tem desempenhado valioso suporte no estabelecimento dos convênios para repasse dos recursos e gestão das ações de salvaguarda, por conta, principalmente, das altas contrapartidas exigidas pelas leis orçamentárias.

A presença de um gestor mediador indica que os detentores não estão sozinhos com o Iphan no desafio de executar a salvaguarda e que a responsabilidade pela execução, contrapartida e prestação de contas, não recairá somente sob (sic) eles. O cuidado de não criar

problemas maiores do que o que se possa administrar e/ou remediar é fundamental no sentido de que as transformações geradas nos grupos e comunidades, a partir da salvaguarda, não venham acompanhadas de transtornos desnecessários nas rotinas e nas vidas das pessoas. (Vianna et. al., 2014: 11-2).

Desde 2007 foram disponibilizados cerca de 6 milhões de reais (entre recursos do MinC/Iphan e as contrapartidas dos parceiros) para execução de 20 convênios relativos à salvaguarda. Sendo que cinco planos (Samba de Roda, Círio de Nazaré, Cachoeira de Iauaretê, Jongo e Arte Kusiwa) mobilizaram cerca de 80% do montante total dos recursos. Essa disparidade ocorreu, principalmente, devido aos diferentes graus de envolvimento e mobilização dos grupos de detentores em torno da salvaguarda. Com exceção do Círio de Nazaré – que contou mais com o interesse e o comprometimento dos governos estadual e municipais – todos os planos de salvaguarda bem-sucedidos no estabelecimento e na execução dos convênios passaram, anteriormente, por um processo de envolvimento e participação dos detentores (Vianna, 2012).

3.5 Avaliação das ações de salvaguarda de bens culturais registrados como patrimônio imaterial brasileiro (2000-2015)

Remetendo-nos novamente às fases que marcam a história da política de salvaguarda para os bens registrados, temos que o ofício das Paneleiras de Goiabeiras apresenta-se como o bem cultural que inaugura o instrumento legal de reconhecimento e preservação dos bens culturais de natureza imaterial, o Registro. Indicado pelo Conselho Consultivo do IPHAN, a pesquisa de levantamento de dados sobre o ofício das paneleiras, iniciado em março de 2001, foi uma das experiências piloto para testar os procedimentos administrativos de tramitação dos processos e os procedimentos técnicos para identificação e documentação dos bens culturais. Com o INRC aplicado, o registro foi aprovado pelo Conselho Consultivo em 21 de novembro de 2002 e inscrito no Livro dos Saberes em 20 de dezembro do mesmo ano (Iphan, 2005).

A Arte Gráfica dos índios Wajãpi do Amapá, segundo bem registrado no país, foi tornado patrimônio a partir de uma confluência de ações distintas em prol da cultura wajãpi. Segundo Alencar (2010) este registro voltou-se prioritariamente à candidatura desta forma de expressão a Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, pela Unesco (o registro nacional é pré-requisito para a candidatura à Obra-Prima). Pesquisas e ações de preservação com o grupo indígena em questão, já realizadas pelo Instituto de Pesquisa e Educação Indígena (IEPÉ-USP) há muitos anos, teriam facilitado em grande escala o processo de patrimonialização neste caso.

O pleito para a patrimonialização do samba de roda, em 2004, teria sido igualmente orientado pelo programa da UNESCO – a Proclamação de Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade –, que requeria a participação ostensiva dos estados-membros.

Para a primeira lista de obras-primas do patrimônio da humanidade, divulgada em 2001, não houve nenhum candidato brasileiro inscrito. Na segunda lista, em 2003, o Brasil encaminhou dossiê sobre a Arte Gráfica Kusiwa, que foi contemplada com o título de Obra-Prima da Humanidade. Para a terceira proclamação, em 2005, havia a necessidade da indicação de outra expressão cultural. Por isso, dentre as várias expressões culturais brasileiras, o samba foi selecionado (Alencar, 2010).

O momento histórico da emergência da política de preservação do patrimônio imaterial no Brasil coincide com o período em que o tratamento governamental dispensado à área da cultura passou por uma reformulação. Apesar de que o Decreto 3551/00 tenha sido promulgado no governo Fernando Henrique Cardoso (em que Francisco Weffort era ministro da cultura), foi no governo Lula, com a gestão do ministro da Cultura, Gilberto Gil, que houve um apoio especial e mesmo um destaque à questão do patrimônio imaterial. O Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), unidade do IPHAN responsável por executar e desenvolver a política para esta área, por exemplo, foi uma ação do governo Lula.

Para Gilberto Gil⁵⁵, a cultura do Brasil precisava de um tratamento especial, de um “*do-in* antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país.” Segundo o ministro, seria por meio da “cultura”, compreendida pelo governo de acordo com o “conceito antropológico”, que se poderia reforçar a autoestima da população e assim angariar força para o crescimento do país (Alencar, 2010: 14-5). Ainda segundo o ministro, as ações do Ministério da Cultura deveriam ser entendidas como exercícios de antropologia aplicada.

É através da utilização de um aporte antropológico que se validam as práticas do Ministério. A antropologia ela própria se torna símbolo, relacionando tradição e racionalidade, e considerada como o conhecimento legítimo ao tratamento da cultura. Isto porque é creditado à antropologia a autoridade e a eficácia própria das ciências. Assim, com o apoio na antropologia, o MinC apresenta sua ação como científica – eficaz, correta e legítima -, e não como uma ação meramente política ou diletante (2010: 54).

No entanto, considerar uma extensão sem limites para a cultura recai na dificuldade de formular políticas efetivas e planejar uma estruturação eficiente do ministério, uma vez que, sem o estabelecimento de demarcações, não é possível conhecer com precisão o universo com o qual se pretende trabalhar (Botelho, 2007). Deste modo, como indicou Rubim (2008) mostra-se necessário um esforço conceitual e teórico para delimitar com mais rigor o campo de atuação do ministério. “O conceito antropológico acerta ao reconhecer que todo indivíduo produz cultura, mas cria problemas quando abraça como cultura tudo que não é natureza” (2008: 198).

A postura do presidente Lula revela, para Alencar, o compromisso integralizador do Estado: independentemente da região, dos grupos sociais e das etnias, os usos e os costumes, homogeneizados e abarcados pelo termo “cultura”, se tornariam num meio catalisador da identidade do brasileiro.

Ao mesmo tempo em que o governo tornava pública sua compreensão de cultura, revelava também como as políticas direcionadas ao patrimônio cultural imaterial poderiam revitalizá-la, valorizá-la e, com isso, instrumentalizá-la para o desenvolvimento do país. Argumento semelhante teria sido elaborado

⁵⁵ Os extratos aqui analisados dizem respeito ao discurso de posse do ministro, realizado no dia 02 de janeiro de 2003.

e colocado em prática nos final dos anos 1970 por Aloísio Magalhães, personagem emblemático na construção do pensamento nacional sobre políticas culturais e particularmente para a área patrimonial, como já afirmado anteriormente. Percebemos, assim, que a construção de política cultural no governo Lula aproxima-se bastante à proposta de Aloísio Magalhães.

Segundo Alexandre Barbalho (2007 Apud Alencar, 2010), a questão da identidade nacional – enquanto um enigma a ser desvendado - é recorrente em todos os momentos paradigmáticos das relações entre Estado e Cultura no Brasil. Embora o governo Lula tenha apresentado uma diferenciação em relação à compreensão de cultura de governos anteriores, permaneceu um rescaldo do imaginário nacional que percebe o país como pacífico, cordial e harmonioso: a identidade nacional não é compreendida em seu papel de conflito com a alteridade, a diferença.

O pressuposto da convivência harmoniosa num cenário de diversidade cultural deve, para Alencar (2010), ser superado. Ao contrário, faz parte da produção das identidades, da continuidade dos grupos sociais, os conflitos intra e interculturais (sic). Nas palavras de Barbalho (apud Alencar: 2010), as identidades não são sentidos assumidos fixamente ou fatos consumados, são sim processuais e estão em dinâmica produção. Perceber a dimensão do conflito torna-se então, fundamental (p.62-3).

Dentro desta perspectiva, a participação e envolvimento dos coletivos detentores dos saberes e práticas no processo de patrimonialização (seja o Registro, identificação ou apoio e fomento), foi praticamente uma nova perspectiva posta em prática dentro do Iphan.

A partir de 2008 a Coordenação Geral de Salvaguarda do Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI/Iphan) inicia a construção do Método de Avaliação e Monitoramento dos Planos e Ações de Salvaguarda com o objetivo de formular as bases para a análise contínua da performance do Estado, em parceria com a sociedade civil, quanto ao alcance dos objetivos e metas estabelecidas pelo PNPI (Vianna e Salama, 2012).

Partindo do entendimento de que os processos de salvaguarda, além de processos administrativos, são também processos sociais – uma vez que funcionam somente a partir da interação entre o poder

público e os segmentos sociais detentores dos bens patrimonializados –, a avaliação focou na análise da mobilização e comprometimento dos diferentes atores para gestão das ações de salvaguarda (Vianna e Salama, 2012: 71).

De acordo com as autoras, os fatores que motivaram a construção do método vão desde a crescente demanda da sociedade e dos órgãos de controle por informações sobre o resultado da salvaguarda à necessidade de criar parâmetros de comparação entre os diferentes casos, visando subsidiar a tomada de decisão acerca da continuidade e dos novos direcionamentos da política. Para tanto, a Coordenação Geral de Salvaguarda contratou uma equipe de consultores, no âmbito do Projeto de Cooperação Internacional com a Unesco, que trabalhou intensivamente na formulação, no teste, na adequação, na aplicação e na difusão do método, gerando, por fim, uma espécie de *etnografia comparada da política*.

A construção do método teria sido marcada, segundo as autoras, pela discussão e consolidação das referências conceituais fundamentais para a normatização dos procedimentos de implementação dos planos de salvaguarda. Com base na experiência acumulada, primeiro, foi elaborado o Termo de Referência para Planos de Salvaguarda com as funções de:

- Orientar os diferentes atores sobre as metas e objetivos buscados pela política;
- Definir o que é um plano de salvaguarda de bem registrado;
- Determinar os critérios de seleção das instituições passíveis de gerir os recursos;
- Descrever as bases e requisitos necessários para a implantação dos planos de salvaguarda e dos Pontos de Cultura de Bens Registrados.

Dos 4 eixos de ação comuns dentre as diversas possibilidades de salvaguarda (produção e reprodução cultural; mobilização e alcance da política; gestão participativa e sustentabilidade; difusão e valorização) foram delineados 13 tipos ideais de ações de salvaguarda que passaram a conformar a Tipologia das Ações de Salvaguarda, um dos principais instrumentos de sistematização de informações do método, que, a partir da aproximação da realidade

observada, padronizou a nomenclatura das ações de salvaguarda para efeito de tabulação e construção dos indicadores necessários para a avaliação.

Tipologia das Ações de Salvaguarda			
1	Apoio à criação e funcionamento do Comitê Gestor e do Plano de Salvaguarda	8	Edições, publicações e difusão de resultados
2	Transmissão dos saberes	9	Constituição, conservação e disponibilização de acervos
3	Ocupação, aproveitamento e adequação de espaço físico	10	Ações educativas
4	Apoio às condições materiais de produção	11	Atenção à propriedade intelectual e aos direitos coletivos
5	Geração de renda e ampliação de mercado	12	Prêmios e concursos
6	Capacitação de quadros técnicos para gestão	13	Articulação de políticas públicas
7	Pesquisas, mapeamentos, inventários participativos		

Tabela 02: Adaptada da tabela Tipologia das Ações de Salvaguarda (Vianna e Salama, 2012)

Segundo Vianna e Salama (2012), durante o processo de formulação e aplicação do método, foi evidenciada, ainda, a grande disparidade de informações disponíveis sobre cada um dos planos de salvaguarda. Os testes realizados teriam apontado também para a necessidade de simplificação e ajuste do método, especialmente no que dizia respeito às pretensões de seu alcance, tendo-se em vista as condições concretas de infraestrutura e recursos humanos do Iphan e das instituições parceiras.

Os diferentes instrumentos do método de avaliação e monitoramento foram testados nas oito primeiras experiências de salvaguarda: no plano de salvaguarda das Paneleiras de Goiabeiras (ES), na Arte Gráfica Wajãpi (AP),

no Samba de Roda do Recôncavo Baiano (BA), no Ofício de Baianas de Acarajé (BA), no Viola de Cocho (MT e MS), no Círio de Nazaré (PA), na Cachoeira de Iauaretê (AM) e no Jongo/Caxambu (Sudeste).

Segundo as autoras, devido às limitações próprias do *modus operandis* do Estado, não foi possível aplicar todos os instrumentos de maneira equalizada em todos os planos de salvaguarda que conformam avaliação.

Destaca-se também nesta fase, mais precisamente em 2010, o empenho na construção do “Termo de Referência para a Salvaguarda de bens Registrados como Patrimônio Cultural do Brasil”, com os pressupostos da política, do método (ou dos instrumentos) de monitoramento e avaliação, além da construção de indicadores que balizaram a política tendo em vista a diversidade de expressões culturais e situações sociais concretas e passíveis de serem abarcadas.

Para Vianna (2014) há, no Termo de Referência, uma espécie de “ensaio” para a explicitação da criação de um vínculo efetivo entre o Estado e os detentores com o ato do Registro. Segundo a autora, essa “direção de entendimento” teria sido construída com a realidade do campo da política de salvaguarda.

Nesse momento já está muito claro que as questões gerais de cidadania e solução de conflitos podem motivar o Registro e perpassar a salvaguarda. O que é de fato absolutamente necessário é que a instrução do Registro junto aos detentores seja mais esclarecedora sobre os limites do Iphan, no que tange à sua competência e alcance enquanto órgão do poder executivo federal, circunscrito à área de cultural (Vianna et al., 2014: 5). Grifos meus.

Assim, a partir dessa fase *de implementação* da política ficou claro que a salvaguarda de cada Bem Registrado deve ter um fluxo e um foco limitado ao escopo de atuação do Iphan – que é a preservação do patrimônio cultural.

O processo de elaboração do Termo de Referência, segundo Vianna (2014), seguiu orientações básicas do Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas (Ipea) para construção de avaliação participativa desta política social. Basicamente, trata-se de conjunto de instrumentos complementares para balizar os procedimentos de coleta de informação, documentação, acompanhamento e avaliação comparada dos processos de salvaguarda. O instrumento utilizado pela CGSG no monitoramento da salvaguarda dos bens

registrados foi o *Modelo Lógico*, que sintetiza a conjuntura na qual se dá a política (Vianna, 2014: 6).

No modelo lógico de 2010 o Marco Legal trazido é o Decreto 3551 de 2000 que institui o PNPI e o Registro; já no segundo modelo lógico o Marco Legal se amplia e são incluídos outros documentos como a ratificação da Convenção Internacional do Patrimônio Imaterial (Decreto 5753/2006) e a ratificação pelo Congresso Brasileiro (Leg 22/2006); além dos Decretos que instituem a instância federal de execução da política para o patrimônio imaterial. Esta ampliação dos marcos legais no âmbito do modelo lógico refletem uma compreensão mais detalhada da integração entre o nacional e o internacional, e, sobretudo, do vínculo e compromisso gerado pelos Estados com suas políticas de patrimonialização (Vianna, 2014: 6).

No modelo lógico de 2010, a “situação problema” refletia a dificuldade de inclusão de segmentos sociais, grupos e comunidades nos processos e nas políticas de patrimônio por parte do Estado. Já no modelo lógico de 2013, a situação problema era a descentralização coordenada da execução política do DPI para as Superintendências Estaduais do IPHAN, possibilitando a “Implementação de política orientada, descentralizada e participativa para a salvaguarda dos bens Registrados”.

A partir da experiência acumulada e do processo permanente de monitoramento, avaliação, retificação e aperfeiçoamento da política, percebeu-se que a salvaguarda de um bem registrado só poderia ser considerada bem sucedida quando os detentores desse bem fossem mobilizados, envolvidos e imbuídos da missão de salvaguarda por meio da construção de uma parceria com o IPHAN.

Estas condições, entretanto, não são estabelecidas à priori, a partir de mera idealização da participação voluntária desses coletivos detentores, senão, são condições concretas - nas quais é possível contar com o compromisso e o consenso dos grupos de detentores em assumir as rédeas da salvaguarda - alcançadas a partir de um processo social que pode ser construídos antes, durante ou depois do Registro (Vianna et. al., 2014: 8).

Finalmente, a partir de 2013, ao longo da fase *de consolidação*, já se observa que os princípios, objetivos, metas, instrumentos, fluxos e métodos de trabalho estão sendo avaliados, retificados e ratificados de modo a consolidar a política dentro e fora do Iphan, atendendo à atual conjuntura (descrita no modelo lógico de 2013).

Ainda em 2013 é destacado que além da interlocução entre várias instâncias e/ou segmentos do universo de detentores em torno da salvaguarda, é preciso que haja uma efetiva mobilização de detentores e atores dos poderes públicos em torno desta ação. A autonomia e a independência dos detentores na gestão de seu patrimônio cultural é a condição final almejada. Para tanto, é necessário o desenvolvimento da aptidão ou competência dos detentores para gerir a produção e reprodução de bens culturais e/ou gerir a política de salvaguarda destes bens, valendo-se de seus próprios meios, vontades e/ou princípios. A autonomia é importante porque se espera que somente através dela será possível o alcance da sustentabilidade da salvaguarda do bem cultural.

Vianna (2014) observa uma projeção acerca da eficiência da máquina pública na implantação descentralizada de ações de preservação do patrimônio cultural imaterial brasileiro. Nesse sentido, afirma a autora, podemos imaginar uma quarta fase a ser inaugurada em breve, de estabilização da política, na qual tanto o Iphan, em suas várias unidades no território brasileiro, quanto os poderes públicos e a sociedade em geral estejam plenamente apropriados e conscientes do objeto, objetivo e instrumentos da política de salvaguarda para o patrimônio imaterial.

3.6. O antropólogo e sua relação com a política de salvaguarda do PCI

Conforme analisado no decorrer deste capítulo, a ampliação do conceito de patrimônio, iniciada a partir dos anos 1980, foi acompanhada da diversificação dos quadros técnicos do IPHAN. Entretanto, foi a partir de 2000, com a implementação do INRC e a promulgação do Decreto 3.551, que os antropólogos passaram a atuar como técnicos e gestores de políticas patrimoniais, organizando dossiês de pesquisa sobre manifestações culturais, deixando de atuar apenas como pesquisadores acadêmicos. A antropóloga social Regina Abreu destaca que desde o início dos anos 2000, é cada vez maior o número de antropólogos que realizam pesquisa na área de patrimônio e, nesse contexto, deixam de ser centrais as discussões voltadas ao patrimônio

vistas sob o olhar de arquitetos e historiadores (Abreu, 2005 apud Alencar, 2010).

Desta maneira, um campo de atuação profissional se abre rapidamente, clamando por profissionais com capacidade de atuar tanto na reflexão conceitual do tema patrimônio cultural como de agir como gestor⁵⁶ – ou aquilo que Roberto Cardoso de Oliveira chamou de “Antropologia da Ação” (Lima Filho e Abreu, 2007: 30 Apud Alencar, 2010: 98).

A nomeação do antropólogo Antonio Augusto Arantes a presidente do IPHAN, em 2004, pode ser vista como marco na abertura do universo das políticas patrimoniais para o ofício do antropólogo no Brasil. Também, em 2005, no concurso público para o preenchimento de cargos técnicos do Instituto – o primeiro em quase setenta anos de existência do órgão – houve a criação de vagas específicas para antropólogos.

A partir de 2000, indagações sobre quem teria legitimidade para selecionar o que deve ser preservado, a partir de que valores, em nome de quais interesses e de quais grupos, passaram a pôr em destaque *a dimensão social e política* de uma atividade que costumava ser vista como eminentemente técnica (Londres, 2000).

Assim, a ampliação do conceito de patrimônio cultural parece guardar relação com uma maior participação dos cientistas sociais no campo do reconhecimento e salvaguarda do patrimônio brasileiro em todas as suas dimensões. Segundo Abreu, desde os anos 1990, categorias como memória, nação, patrimônio, museus, coleções, têm estado no foco dos estudos de alguns antropólogos. Esses cientistas sociais, segundo a autora, vêm sendo convocados diante de mudanças significativas nas formulações de políticas do patrimônio, principalmente com fomento ao chamado patrimônio intangível.

Para Alencar (2005), o Decreto 3.551/00, indiretamente, inaugura um novo campo de ação da antropologia. Além de abrir um campo privilegiado para o olhar antropológico, o Decreto também favoreceu a transformação de antropólogos em gestores de políticas públicas. Para Alencar, assim como para Cartañà e Ventura (2014), o antropólogo seria o profissional com o perfil ideal para executar a política do patrimônio imaterial.

⁵⁶Grifos da autora.

De maneira semelhante, internacionalmente, o mesmo acontece após a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, em 2003. Segundo Cartaña e Ventura (2014), a partir de então o patrimônio deixa de ser apenas *objeto de estudo* do antropólogo e se torna um objeto para a *prática aplicada* da antropologia.

A emergência da dimensão imaterial do patrimônio favorece um novo mercado de trabalho para o antropólogo em duas frentes diferentes, que podem ser sobrepostas ou não. De um lado estão os antropólogos pesquisadores contratados temporariamente para realizar inventários ou instruir processos de registro, por oferta própria ou demanda do Estado, rotulados como “antropólogos inventariantes” (Tamaso, 2006). De outro lado, estão os antropólogos-gestores ou antropólogos-técnicos, admitidos permanentemente pelo Estado para compor o seu corpo técnico. Estes, além de executar e acompanhar a política, também seriam responsáveis por avaliá-la, criticá-la e propor ajustes.

Nesta relação, o relativismo e a postura crítica e ética são atitudes que não podem ser abandonadas pelo antropólogo. O desafio imposto, segundo a autora, passa a ser o de refletir sobre a relação entre os vários atores sociais no que concerne às estruturas hierarquizadas de saber e poder, tanto no corpo do Estado quanto nas universidades e instituições financiadoras de pesquisa. Neste sentido, as novas configurações e os conflitos travados não podem ser entendidos de forma maniqueísta, sendo necessário o entendimento de como as arenas de éticas conflitantes são constituídas e o tipo de dinâmica que geram (Debert, 1992: 15).

Para Vianna (2013) seria necessário considerar minimamente um ponto de tensão fundamental, como motivador do desafio de compreensão do campo: a política para o patrimônio imaterial contém e se faz na contradição da incorporação na estrutura do Estado de referências culturais da ordem da *communitas* específicas de grupos, segmentos, comunidades e nações abrangidas pela sociedade nacional. Então, como fazer? Ou como desfazer ou fazer diferente as bases para esta relação contraditória, na perspectiva de um equilíbrio em relação a direitos, deveres e benefícios entre as partes envolvidas. Será possível? (Vianna, 2013)

O desafio do antropólogo, e não apenas deste, como de todos os atores sociais envolvidos com a salvaguarda, aparentemente, tem a ver com a necessidade de entender e participar da burocracia eficiente do Estado na execução da política pública sem deixar de levar em conta a especificidade e singularidade de cada caso.

Como bem apontam os teóricos da sociologia da burocracia, como Merton (1966), esta busca pela burocracia eficiente geralmente a transforma em um fim em si mesma. Isto é, todo o cuidado é necessário, pois o exagero no estrito cumprimento das normas produz rigidez e incapacidade de ajustamento imediato às novas conjunturas e condições sociais. O que no caso do patrimônio imaterial é perigoso, pois hoje já está claro que cada caso é um caso, que cada bem cultural tem suas próprias e únicas características e conjunturas sociais (Vianna et. al., 2014: 10).

Além do exposto, para a autora, o ideal cumprimento das normas requer impessoalidade, não permitindo a adaptação de suas regras para atender a casos particulares ou especiais, impossibilitando assim o trato da política patrimonial com o seu próprio objeto. Nesse sentido, o foco na eficiência pode ser temeroso no sentido que pode dificultar o diálogo entre os detentores e o Estado.

Outro ponto a ser analisado diz respeito à diferença de status que pode distanciar demasiadamente os agentes do Estado - “travestidos de superiores e imparciais representantes do poder, centrados no cumprimento das normas criadas por eles mesmos” - dos detentores e sua realidade de social. Neste sentido, a autora salienta os riscos de que o processo de patrimonialização provoque uma situação de radical simbiose entre o Estado e os Detentores: “é necessário cuidado para que *os Detentores não se transformem em um braço do Estado*, reproduzindo os pontos frágeis, dificuldades e vícios negativos de seu *modus operandi*” (p.12).

As dificuldades de interlocução entre o Estado e os detentores também podem criar problemas ou procedimentos burocráticos difíceis ou impossíveis de serem seguidos pelos detentores, ocasionando frustração e distanciamento do objetivo que o Estado pretende alcançar.

Conforme podemos observar, muitos têm sido os problemas e desafios, os avanços, estagnações, retrocessos e sucessos nos processos de

construção de política participativa no Brasil ao longo dos últimos anos. Atualmente, a recomendação mais contundente é a de que os coletivos gestores da salvaguarda sejam sempre e incondicionalmente compostos por uma maioria representativa dos segmentos envolvidos na produção do bem cultural patrimonializado. A garantia do coletivo gestor assim formado é a garantia mínima para que se concretize política participativa. Desafio maior, contudo, é ainda, neste diálogo entre o Estado e os Detentores, alcançar o ponto exato de fusão da perspectiva burocrática tecnocrática acadêmica do Estado com a dimensão humanista que o objeto da política pede; com todo o cuidado no exercício do relativismo de modo a evitar novas roupagens paternalistas ou clientelistas, como também o favorecimento dos “entendidos” da burocracia estatal.

Tendo em vista a crescente demanda e a complexidade gradativa que exige distanciamento e eficiência dos técnicos no cumprimento operacional da burocracia, talvez seja inevitável que nesta interlocução entre o poder público e a base social de detentores, o deslumbramento do Estado (através de seus quadros) perante o patrimônio cultural da nação vá sendo amenizado.

Um dos maiores desafios postos é o estabelecimento de procedimentos e fluxos internos e externos que proporcionem um diálogo otimizado entre estado e sociedade, equilibrando o pragmatismo tecnicista com a alegria e deslumbramento frente à magnitude dos objetos patrimonializados.

Para Vianna (et. al, 2014), é essencial que a meta da eficiência da máquina estatal seja aliada à meta da ampliação do conhecimento humanista através da perspectiva do relativismo cultural – o que, necessariamente, implica em flexibilidade no fluxo burocrático. E, tendo em vista que o objeto da política não é um bem cultural, propriamente, mas os processos de produção e reprodução de conhecimentos e práticas (processos que são implementados por pessoas) é muito importante que se estabeleça um *modus operandi* que seja técnico, burocrático e eficiente, mas que, segundo a autora, não se perca a ternura jamais.

No próximo capítulo (IV) analisaremos, num primeiro momento, o samba de roda do recôncavo baiano em sua complexidade de formação e constituição histórica, performance e declínio/ameaça de desaparecimento. Num segundo

momento, pretendemos analisar etnograficamente a ocorrência do samba em três ocasiões distintas: no Encontro de Samba de Roda de Acupe (Santo Amaro), na festa da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte (Cachoeira) e nos chamados carurus de Cosme (Santo Amaro, São Brás e Cachoeira).

CAPÍTULO IV

O SAMBA DE RODA E A ETNOGRAFIA DE SUA OCORRÊNCIA: ENCONTRO DE SAMBA DE RODA DE ACUPE, FESTA DA BOA MORTE E CARURUS DE COSME E DAMIÃO

4.1 O SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO

“Ave Maria! Ô minha filha, eu não tenho explicação, chega me dá coceira... O samba sou eu, eu sou o samba. O samba é meu filho, o samba é meu amante, o samba é meu marido, o samba é minha vida.... Eu sem o samba eu tô morta. Viva o samba!! Porque o samba é tudo, tudo, tudo no mundo. Abaixo de Deus é o samba!” (Definição de samba de roda de Dona Nicinha. Entrevista concedida dia 25/07/2015, em sua casa, em Santo Amaro).



Figura 01: Dona Nicinha e Luiz Inácio Lula da Silva (porta retrato encontrado em sua casa)

Dona Nicinha continua: “Eu já tô na 4 geração, tem eu, tem meus filhos, tem meus netos e minhas bisnetas. Então a gente faz com amor. Sabe o que é amor? Carinho? Amor de mãe, amor de filho, amor de comadre, amor de amigo?” (Dona Nicinha, mestre do samba de roda Raízes de Santo Amaro. Entrevista concedida dia 25/07/2015, em sua casa, em Santo Amaro).

Segundo o sambador Zeca Afonso, “o samba [chula] é uma manifestação folclórica de origem africana que veio pro Brasil com os escravizados da cana de açúcar no século XVIII (Seu Zeca Afonso. Mestre do samba chula Filhos da Pitangueira. Entrevista concedida dia 24/07/2015, em sua casa, em São Francisco do Conde).



Figura 02: Seu Zeca Afonso e João Pinchemel na casa do mestre em S. F. do Conde

“É uma função que eu amo, estimo, as minhas ideias são todas em cima do Samba. Eu comecei a minha vida na fábrica Suerdieck, no samba de roda, através das rezas de São Cosme, Santo Antônio, Nossa Senhora D’Ajuda, Santa Cecília, as festas de Cachoeira ... o São João. Acreditando que a função da gente era viver alegre, não triste, porque tristeza não paga dívida. O samba pra mim é tudo, o samba é minha vida, o samba é minha alma. O samba está entregue à responsabilidade de todos nós que amam a si próprios, amar a cultura, porque a cultura é nossa vida também, é o que nos prevalece, é o que nos fortalece, a gente acreditar no que a gente tem”. (Dona Dalva Damiana de Freitas, dona do samba de roda Suerdieck. Entrevista concedida no dia 27/07/2015, em sua casa, em Cachoeira).



Figura 03: Dona Dalva (Foto encontrada na Casa do Samba Dona Dalva Damiana, em Cachoeira).

De acordo com o texto presente na certidão de registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, emitida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 2005, o samba de roda baiano é apresentado como expressão musical, coreográfica, poética e festiva. Sua ocorrência é apontada em todo o estado da Bahia, sendo, porém, especialmente forte e mais

conhecido na região do Recôncavo, a faixa de terra que se estende em torno da baía de Todos os Santos⁵⁷.



Figura 04: Mapa do Recôncavo Baiano presente na Casa do Samba de Santo Amaro

Segundo o Dossiê de Registro do Samba de Roda, o Recôncavo tem importância fundamental na formação política, social e econômica do Estado da Bahia, sendo responsável por suas principais referências culturais, artísticas e, por assim dizer, pelo ethos atribuído fora e dentro do Estado ao povo baiano (IPHAN, 2006: 17). Sendo encontrado em todo o recôncavo baiano e espalhando-se para além deste território, o samba de roda apresenta inúmeras variações relacionadas com aspectos ecológicos, históricos e socioeconômicos das diferentes regiões do Estado.

Os primeiros registros do “samba de roda”, com as características que ainda hoje o identificam, datam de 1860. Segundo a certidão de registro, e conforme foi possível observar por meio das entrevistas realizadas ao longo do

⁵⁷ A região do recôncavo reúne 33 municípios, totalizando 10.015 km², 1,7% da superfície da Bahia. Suas coordenadas geográficas se estendem de 12E 23' a 13E 24' lat. S e de 38E 38' a 40E 10' long. W.” De acordo com o IBGE, estes municípios totalizam 3.536.220 habitantes, o que corresponde a 25% da população do estado da Bahia (Dossiê, 2006).

trabalho de campo, no Samba de Roda estão presentes várias tradições culturais transmitidas pelos africanos escravizados e seus descendentes, como o culto aos orixás e caboclos, o jogo da capoeira e a chamada comida de azeite. A presença da viola e do pandeiro, além, obviamente, da utilização da própria língua portuguesa nas músicas, revelaria uma mescla com elementos portugueses.

Apesar do Samba de Roda poder ser realizado em qualquer momento, como uma diversão coletiva, sua ocorrência também se dá em associação com o calendário festivo do catolicismo popular – com destaque para as festas da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte (em Cachoeira, no mês de agosto) e dos Carurus de São Cosme e Damião (realizados, especialmente, no mês de setembro). Além destas, a ocorrência do samba também se verifica ao final dos rituais feitos para os caboclos em terreiros de candomblé⁵⁸.

Não há ocasiões exclusivas para a realização do samba de roda, mas há aquelas nas quais ele é indispensável. A primeira delas refere-se às festas do catolicismo popular que são associadas, no Recôncavo, a tradições religiosas afro-brasileiras. Em particular, no final de setembro são célebres os sambas nas festas dos santos Cosme e Damião, sincretizados com os orixás iorubanos relacionados aos gêmeos, os Ibeji. Estas festividades são chamadas também de Carurus de Cosme, devido à iguaria da culinária afro-brasileira, o caruru, que é servida na ocasião. (Dossiê, 2004: 19).

Importante salientar que em muitas outras festividades, menos estudadas pelo Dossiê devido à escassez de tempo disponível para a realização da pesquisa, o samba é presença indispensável. Como observou Carlos Sandroni, coordenador da pesquisa que deu origem ao Dossiê, o samba pode ser entendido como um “acrescentado” ou “intermezzo”, “conclusão de caráter lúdico, aos mais variados eventos do calendário festivo religioso ou civil” (Dossiê: 20): Todos os acontecimentos podem dar motivo para um samba, seja um batizado, um casamento, um aniversário, qualquer reunião espontânea dos moradores do povoado.

⁵⁸ Os caboclos são entidades espirituais cultuadas no contexto afro-brasileiro, mas com forte referência ao universo ameríndio. Acredita-se que os caboclos gostem de samba, e em particular das modalidades que incluem viola. Nos festejos públicos de culto aos caboclos, denominados *toques*, a presença de um samba de viola é fundamental (Lody, 1977; Garcia, 1995 Apud Dossiê, 2006:19).

Na entrevista realizada com o mestre Zeca Afonso nos foi revelada uma origem aparentemente remota do samba do roda. Segundo o mestre, os africanos que para o Brasil foram trazidos, ao chegarem, teriam se encontrado com portugueses “que festejavam os mesmos santos que eles festejavam lá e mais ainda outros santos”. Aqui, os festejos teriam se misturado e o samba passado a ser parte obrigatória destes.

“São Cosme, Santo Antônio, São Roque, outros santos... tudo católico. O samba chula era parte obrigatória. Tinha a reza, o pessoal rezava e quando terminava a reza não tinha outra conversa, era o samba. Os instrumentos já ficavam preparados, tambor, pandeiro, os sambadores... Aí o coro comia até de manhã. Quando era de manhã o povo saía alegre como se tivesse ganho na esportiva⁵⁹”. (Mestre Zeca Afonso, do grupo Filhos da Pitangueira. Entrevista concedida no dia 24/07/2015)

Com a morte e a mudança dos mais velhos rezadores do recôncavo para outras cidades da Bahia e do país (possivelmente associada ao declínio econômico vivenciado pelo recôncavo) teria se dado o gradativo abandono das tradicionais rezas feitas a Santo Antônio, Nossa Senhora D’Ajuda, Santa Cecília, São João, etc., também apontadas por Dona Dalva. Este fato, segundo Zeca Afonso, teria ligação com a posterior formação de “grupos de samba de roda” nos moldes em que hoje se verificam.

“O transtorno foi esse, aquele pessoal mais velho foi morrendo, mas o samba não parou.... Morreram a metade do sambador mais antigo, aquele pessoal que fazia a fé... ajudava nas coisa... tudo morreu. E o transtorno que eu me refiro é que ficou sem a pessoa que cantava reza na região. Só era duas pessoas, seu Américo e dona Miúda. (...) O pessoal ficou muito velho, o que não morreu, deixou de rezar, deixou de sambar, deixou de tudo... Outros, os filhos moravam em Salvador, outros moravam em Feira [de Santana], outros moravam em outro lugar longe.... Vieram buscar os pais que não prestavam pra mais nada, levaram embora. Ficou só o pessoal mais novo, mas só que os sambadores

⁵⁹ Ganho “na esportiva” quer dizer que pessoa saia feliz como se tivesse recebido um prêmio na loteria.

melhor foi que morreu” (Mestre Zeca Afonso, do grupo Filhos da Pitangueira. Entrevista realizada no dia 24/07/2015)

Seu Zeca Afonso contou que seu avô “teria escapado” e elegido a ele - que à época tinha apenas cinco anos de idade, e a um outro sobrinho - para passar os ensinamentos do samba. Orgulhoso, ele acrescenta “porque viu em mim a competência de dar continuidade a esse tal desse samba chula”. O mestre conta que precisou esperar completar 10 anos de idade para ser autorizado por seu avô a participar da primeira reza seguida de samba. A partir desse dia, e tendo “sido aprovado” pelos sambadores mais velhos, passou a frequentar as festas e a, nestas ocasiões, tocar samba juntos com os mais experientes.

“Continuou tudo do mesmo jeito que começou... eles que diziam que *tava* do mesmo jeito e a gente manteve direitinho como era antes, no passado. Aí começou o transtorno, seu Américo arranhou um emprego em Alagoinhas, no Conselho Nacional do Petróleo, hoje Petrobrás, foi embora... Dona Miúda já era bem idosa e, além disso, bebia cachaça, morreu. Eu tinha uns 16, 17 anos, disse “agora danou, não tem quem reze...O samba só existia por causa da reza...”. (...) Daqui a pouco morreu dona Salu, o povo que tinha devoção, seu Jacinto, seu Pedro Julião, seu Avaristo, dona das Dores... morreu tudo! O que ficou não prestava mais pra nada, aí acabou. Aí o que é que eu faço? E agora? Já tava rapaz já, perto de 30 anos. E agora? Agora só tem um caminho, eu formar um grupo. Quando foi o dia 22/03/1968 eu aí chamei uns companheiros que sabia sambar e formamos esse grupo: o Filhos da Pitangueira. Coloquei esse nome porque todos que fez parte, todos, menos eu, nasceram na Pitangueira, bairro de São Francisco do Conde”. (Mestre Zeca Afonso, do grupo Filhos da Pitangueira. Entrevista realizada no dia 24/07/2015)

Neste relato, seu Zeca Afonso demonstra a importância de seu papel e, em certa medida, o peso da responsabilidade assumida diante da necessidade de manter o samba de roda num contexto em que sua raiz ritual, as rezas feitas aos santos católicos pelos devotos do lugar, deixam, gradativamente, de

acontecer. Ele situa o momento – final da década de 1960 – em que o samba de roda se enquadra num novo contexto, o de apresentações artísticas, em palcos, para uma plateia nova, consumidora de cultura e que valoriza as expressões afro-brasileiras.⁶⁰ Estrategicamente, para o samba, este parece ser um subterfúgio para seguir existindo, uma forma de escapar de esquecimento e de sua extinção.

Seu Zeca Afonso informou que a partir desse momento o grupo começou a ensaiar semanalmente numa espécie de sede cedida pela prefeitura. É interessante notar como, nesse momento, a política de proteção, acautelamento e salvaguarda de manifestações populares por parte do Estado já começa se insinuar (o que se observa em função do espaço para ensaio cedido pela prefeitura local). Num desses ensaios, segundo Zeca Afonso, o grupo teria sido “descoberto” por uma pessoa de Salvador. Esta pessoa, aparentemente influente nos meios artísticos da capital, teria lançado um desafio ao mestre: “Se eu abrir um canal pra vocês fazerem uma apresentação desse samba no teatro Castro Alves⁶¹, vocês vão?”.

Ao que o mestre teria respondido:

“Eu vou com muita honra porque eu trabalhei no teatro do chão até a pintura, até a estrutura. Então vai ficar na história do grupo eu tocar num lugar onde eu trabalhei muito tempo”. (Mestre Zeca Afonso, do grupo Filhos da Pitangueira. Entrevista realizada no dia 24/07/2015)

Zeca Afonso comenta a reação do público presente no teatro Castro Alves no dia da apresentação do grupo:

“O pessoal adorou! Deu um bando de gente, era um domingo, no dia 15 de maio de 1968 (...) Era pra fazer uma apresentação só, a gente fez 4. Não faltou nada a nós. A partir daí as portas se abriu e a gente começou a ser convidado, toca aqui, toca ali... A gente já tocou no país inteiro. Não parou mais de tocar”.

⁶⁰ Percebemos aqui a coerência das análises de Turner e Schechner acerca das mudanças provocadas nas performances em função de sua transição e/ou adaptação de uma sociedade tradicional para uma sociedade pós-moderna.

⁶¹ O teatro Castro Alves é considerado um dos maiores e mais importantes espaços culturais da cidade de Salvador.

(Mestre Zeca Afonso, do grupo Filhos da Pitangueira. Entrevista realizada no dia 24/07/2015)

Aparentemente, a realidade vivenciada por Zeca Afonso é a mesma que a dos demais mestres sambadores do recôncavo que, a partir da década de 1960 passam a organizar-se em grupos de samba de roda e a realizar apresentações fora de suas cidades de origem, em festividades diversas organizadas, via de regra, pelas secretarias municipais ou estaduais de cultura ou de turismo.

Com a mudança, a performance do samba de roda adquire novos elementos, como o uso de amplificação para os instrumentos de corda, que se generalizou: cavaquinhos, violões e violas, conforme constatado por Sandroni na pesquisa do dossiê (2006), em muitos casos, foram dotados de captador embutido e conectados por um fio a pequenas caixas de som, geralmente, de má qualidade. O uso de microfones para as vozes também tornou-se elemento comum.

Nestas ocasiões, os líderes dos grupos são convidados e, pela apresentação, recebem um pagamento em forma de cachê. O valor do cachê costuma variar de grupo para grupo e passou a ser mais frequente após a organização dos sambadores e sambadeiras em Associação, fato que será analisado detidamente no próximo capítulo.

4.2 DESCRIÇÃO DO SAMBA DE RODA

O samba de roda possui inúmeras variantes que foram abarcadas, para efeito de simplificação do trabalho de pesquisa a ser apresentado no Dossiê do Samba de Roda, em dois tipos principais: o *samba chula* (cujo similar, na região de Cachoeira, chama-se *barravento*) e o *samba corrido*. O *samba chula*, segundo o Dossiê (2006), é uma modalidade de expressão onde a apreciação estética desempenha papel especialmente importante. Durante sua execução não se deve sambar enquanto os cantores principais estão tirando ou gritando a *chula*, nome dado à parte cantada. Já no *samba corrido*, a dança acontece

simultaneamente ao canto, que alterna-se entre um ou dois solistas e conta com a resposta coral dos demais participantes (esta resposta coral, ou estrofe cantada, recebe o nome de *relativo*).

Seu Zeca Afonso explica a diferença entre as duas formas da seguinte maneira: “samba de roda [corrido] é tipo carnaval, canta quem sabe, canta quem não sabe, dança quem sabe, dança quem não sabe. O samba chula não, só canta, dança e toca o instrumento quem sabe”.

Os instrumentos musicais presentes num samba de roda podem ser membranofones (pandeiros, atabaques, timbales, tamborins e marcação); idiofones (caracteristicamente, o prato-e-faca, mas também reco-recos e chocalhos) e cordofones (caracteristicamente, a viola, mas também o cavaquinho e o violão).

Segundo alguns dos mestres que tivemos a oportunidade de entrevistar, a confecção dos instrumentos era feita, antigamente, de forma artesanal.

Segundo dona Nicinha:

“Os pandeiro era tudo a gente mesmo que fazia, a gente pegava o jenipapo, serrava, lixava com essas lixas grossas... A gente ia pras matas, pegava jiboia, matava para pegar o couro, pegava um bode, os candomblezeiros⁶² matava, a gente pegava couro para aproveitar. Hoje se você fizer isso você vai presa, né, meu amor? Hoje tudo é de fábrica”

Há casos, ainda, em que o samba ocorre sem a presença de nenhum instrumento musical. Neste caso, objetos com baldes, mesas, pratos e talheres podem perfeitamente lhe substituir. Segundo o Dossiê (2006: 42):

O papel das soluções *ad hoc* na produção sonora do samba de roda tem sua melhor ilustração no caso do que, hoje, é um de seus mais nobres instrumentos: o prato-e-faca [...] Isto não exclui, no entanto, o fato de que determinados instrumentos são especialmente valorizados, especialmente no caso do *samba chula*, sempre mais cheio de rigores. Para este, o instrumento mais importante é a viola. É tal a importância do instrumento que um dos nomes por meio dos quais a forma de expressão é conhecida é *samba de viola*.

⁶² Pessoas ligadas ao Candomblé

Durante a ocorrência do samba de roda, especialmente, os tocadores ficam juntos fazendo parte de um círculo. Os presentes participam do acompanhamento musical com palmas, segundo certos padrões rítmicos em *ostinato* (Dossiê: 23). É de especial importância no acompanhamento rítmico do samba de roda o papel das palmas, batidas, idealmente, por todos os participantes/assistentes:

A participação de todos os presentes por meio das palmas funciona como uma indicação da qualidade do samba, de sua capacidade de contagiar a todos. Como uma espécie de derivação das palmas, alguns grupos [...] utilizam pares de tabuinhas, ou *taubinhas*, que fazem os mesmos padrões rítmicos. (Dossiê: 47).



Figura 05: Sambadeira com tabuinhas. Foto encontrada na Casa do Samba de Santo Amaro

Dois tipos de viola são empregados no samba de roda: um tipo é a viola industrial, também conhecida como *viola paulista* (provavelmente devido ao

foto dos principais fabricantes estarem na cidade de São Paulo). Um pouco menor que o violão, o modelo é bastante difundido em todo o Brasil. O segundo tipo encontrado, chamado no Recôncavo de *machete*, é uma viola de talhe diminuto, como se fosse uma soprano da família das violas⁶³.

Na ausência de viola, o mesmo papel de protagonista musical poderá ser desempenhado por violão, cavaquinho ou bandolim. O cavaquinho e o violão tanto podem ser empregados conjuntamente com a viola, como, na ausência desta, em seu lugar.



Figura 06: Viola machete de seu Zeca Afonso

⁶³ Segundo o Dossiê, na pesquisa de Ralph Waddey encontra-se menção a três tamanhos diferentes de violas artesanais do Recôncavo, obedecendo à velha terminologia portuguesa para os dois maiores: *regra inteira* e *três quartos*. O nome do modelo menor também tem origem portuguesa, situada, ao que parece, na Ilha da Madeira. Tanto lá como no Brasil, *machete* foi muitas vezes um outro nome para o cavaquinho, que tem quatro cordas simples e é ainda menor.

Em algumas entrevistas realizadas na região do recôncavo nos foi dito, principalmente por parte dos mestres mais antigos, que a presença do cavaquinho num samba era determinante para que o estilo tocado deixasse de ser considerado samba de roda, e passasse a ser considerado pagode.⁶⁴

Coreograficamente, o modo de sambar das sambadoras, é chamado de *miudinho*, movimento desempenhado, sobretudo, da cintura para baixo. O passo consiste num quase imperceptível deslizar para frente e para trás dos pés colados ao chão, com a movimentação correspondente dos quadris, num ritmo assimilável ao compasso dito 6/8.

A coreografia, sempre feita dentro da roda, pode ser muito variada, mas seu gesto mais típico é o chamado *miudinho*. [...] Embora homens também possam dançar, há clara predominância de mulheres na dança, enquanto no toque dos instrumentos a predominância é masculina, com exceção do prato-e-faca. Outro traço marcante da coreografia é a alternância, ou seja: exceção feita à finalização de um samba, não é comum que todos os participantes dancem ao mesmo tempo, o que teria por efeito desfazer o círculo de assistentes, descaracterizando assim o samba como *de roda* (p.23-24).

Como já foi dito, no caso do *samba chula* apenas uma sambadeira samba no interior do espaço delimitado pela roda, para, após alguns minutos, escolher dentre as componentes da roda, outra sambadeira para substituí-la. O princípio da alternância relaciona-se também com um dos gestos coreográficos mais típicos do samba de roda, a famosa *umbigada*, ou choque de umbigos. Traço cultural de origem *banto*, a *umbigada* é um sinal por meio do qual a pessoa que está sambando designa quem irá substituí-la na roda (Carneiro, 1961; Tinhorão, 1988:45-68 apud Dossiê: 24).

O que parece quase sempre comum, no caso das performances do *miudinho* no samba de roda, é a baiana chegar ao centro da roda, movimentar-se para fazer o contorno da mesma, ou *correr a roda*, como se costuma dizer, e, em especial, fazer sua *performance*, ou sambar, em frente aos instrumentos. Pelo volume da saia utilizada pelas sambadeiras, o *miudinho* adquire um efeito coreográfico belíssimo, que dá a impressão de que a sambadeira está flutuando, deslizando, sobre o chão (Marques, 2013).

⁶⁴ Tipo de samba comercial que ganhou notoriedade a partir do final dos anos 1980.

De acordo com Marques (2013), “esse sambar próximo, e diríamos quase em saudação aos instrumentos, é também característico no candomblé de caboclo”. Segundo Dedão,⁶⁵ “o samba de roda pode dizer que são irmãos com os candomblés. (...) O samba de roda acompanha no pé a dança dos candombré dos caboclo”.

Oliveira Pinto (2001:8) nos lembra que como aspecto essencial para a corporalidade no ritual, “a relação entre música e dança revela muito do significado e da importância dos preceitos religiosos e do mito”. Aplicado ao samba, e as cantigas de caboclos e orixás tocadas pelas filarmônicas também, desde que, salientamos, inseridas nos contextos rituais como os da Festa da Boa Morte (...) (Marques, 2013: 167).

Também como aponta Kwakwa (1998: 285 apud Marques, 2013) sobre as danças tradicionais africanas, nos eventos que acompanhamos e procuramos descrever, as danças afro-brasileiras não acontecem isoladamente, mas tem papéis definidos organizados para ocasiões específicas. Embora possam ter, e tenham, como finalidade o entretenimento, não seria essa a sua função principal, sendo que apresentam atributos socioculturais, históricos, políticos e religiosos.

Excelente explicação do miudinho foi concedida a Francisca Marques pela sambadeira Lucidalva dos Santos Cerqueira:

“O miudinho é o samba miudinho, bem devagarzinho, lento. Você vê que o samba corrido é mais sacodido. No miudinho é bem devagarzinho mesmo, bom de sambar. Você pensa até em outras coisas ali no miudinho, o miudinho não dá pra você suar. (...) Coisas boas porque você tá ali sambando, fica inspirada, tira os azar, bota as coisa boa, pensa as coisa boa. É fluidos positivos não negativos. Porque, às vezes, quando eu tô sambando, tem hora que eu acho que não tô em mim... tem hora que eu sinto que eu não to em mim, principalmente quando eu dou uma rodada assim... Parece que eu não tô em mim, aí depois eu me alerta assim e digo aaa... é eu mesmo”. (Depoimento concedido a Francisca Marques, em maio 2001).

⁶⁵ Augusto Passos da Costa, o Dedão, puxador e dono do Samba de Roda Amor de Mamãe em depoimento à pesquisadora em Janeiro de 2000.

Já o *sapateado* no samba corrido é bem mais rápido. Neste caso, ocorre um distanciamento maior entre os pés, que se alternam para frente e para trás.

Quando parados os pés, os dançarinos movimentam os braços fazendo um gingado rápido com a cintura, movendo também a pélvis e as coxas. Conforme vai havendo aceleração do andamento do samba, observamos maior unicidade no “crescimento” da *performance* tanto musical quanto coreográfica. Quanto mais rápido o samba, maior o entusiasmo e o movimento dos tocadores e dançarinos que passam a suar intensamente. (Marques, 2013: 169)

No caso do *samba corrido* várias pessoas podem dançar ao mesmo tempo.

O prazer do samba corrido está (...) “em suar o corpo”. Nesse samba, todos sambam juntos, dentro e fora da roda, ao mesmo tempo. Percebemos, portanto, se voltarmos a afirmação da baiana do Samba de Roda Suerdieck, que o samba corrido, ou “sacudido”, causa um prazer mais físico (suor e sambar coletivo) enquanto o sambar do barravento traz um prazer estético para o público que assiste, e um prazer interno, meditativo até, para quem samba (Marques, 2013: 170).

Uma das mais evidentes convenções coreográficas do samba de roda - tomado de maneira geral - diz respeito ao uso do espaço dentro da roda. Qual seja: quem entra na roda para sambar, tem que *correr a roda*.

“Correr a roda” significa dançar, não em um mesmo local, mas extrapolando os limites espaciais da sua própria kinesfera, expandindo-se e utilizando-se do espaço geral da roda. Ou seja, a sambadeira se desloca – geralmente no sentido anti-horário – aproximando-se fisicamente de cada músico, como se estivesse dançando não só em resposta ao que ele toca, mas para ele, reverenciando o que ele faz, ao mesmo tempo em que exibe o que ela é capaz de fazer. (Dossiê, 2006: 55)

Segundo o Dossiê (2006), a regra coreográfica de *correr a roda* acaba por revelar não só a interdependência da música com a dança, mas também o relacionamento íntimo estabelecido entre o músico que toca o samba com a dançarina sambadeira.

Segundo Alencar (2010), no samba de roda, como em outras formas de expressão musicais e coreográficas, é estabelecida uma relação simbiótica entre música e dança. Ao mesmo tempo, uma retroalimentação é originada entre aqueles que produzem a música e aqueles que produzem a dança.

No samba de roda, em geral, os homens produzem a música e as mulheres dançam e cantam o coro. Estas ações são performatizadas de modo complementar e imbricadas, não havendo a predominância de uma em relação à outra. É comum, para um olhar externo e desacostumado com produções populares, apreciar mais a produção musical e elogiar o primor da técnica, em contrapartida, considerar a dança como um elemento secundário ou acessório. No entanto, o que se dá numa performance do samba de roda é o reverso disto. Como os próprios sambadores costumam dizer, são as mulheres que dão o ritmo ao samba, são elas que conduzem a “levada”, elegendo se o samba vai ser mais “frio” ou mais “quente”. Do mesmo modo, as mulheres atribuem aos homens a velocidade que é posta no samba. Ou seja, embora homens e mulheres tenham papéis distintos, ambos atribuem ao outro a responsabilidade da condução e fica patente a concepção de que a produção é coletiva, e não pautada pela hierarquia entre a atuação dos homens e das mulheres.

Com relação à indumentária, pode-se afirmar que não existe uma regra fixa, simplesmente se dança com a roupa que está no corpo. De acordo com o Dossiê (2006), em geral, as pessoas se vestem com roupas do cotidiano, aquelas que usam no dia-a-dia, para trabalhar ou passear. Naqueles grupos que apresentam uma indumentária uniforme e padronizada – o que possivelmente ocorreu em função das apresentações realizadas à convite das secretarias de cultura e turismo em palcos – as sambadeiras usam um traje típico baseado na simbologia da tradicional baiana.

Saia ampla, comprida e franzida na cintura, muitas vezes com dois níveis de babados, e também com tecidos estampados em cores vivas e contrastantes; blusa folgada com babado no decote redondo, feita com tecido de algodão e, geralmente, com uma das cores contrastantes com a cor do tecido da saia estampada; turbante ou uma tira de tecido largo feito de algodão, encobrindo os cabelos, e com uma das cores contrastantes da saia ou da blusa; colares de cores diversas; brincos e pulseiras de diversos estilos; e, em alguns grupos, discreta maquiagem. As sambadeiras complementam esse traje usando sandálias para sambar.



Figura 07: Sambadeiras do grupo Raízes de Acupe no VI Encontro Samba de Roda Raízes de Acupe

Na entrevista realizada com Dona Nicinha, nos foi contada uma versão acerca de como se teria dado a introdução do “traje de baiana”⁶⁶ pelas sambadeiras do grupo de samba Raízes de Santo Amaro.

“Minha filha, vou lhe contar, eu me visto de baiana não é porque eu quero, também não posso desfazer....Eu não me lembro o ano, 1978 ou 1979, porque eu tinha isso aí mas a enchente levou um bocado de documento meu. Eu fui chamada pra fazer um show na praça da Purificação com Maria Betânia, com Marrom, com Ana Carolina, Daniela [Mercury] e meu grupo que ia fazer a abertura. Botei a mão na cabeça: “Valei-me meu senhor Deus. Como é que eu vou fazer essa apresentação? (...) A gente não tinha pra vestir quanto mais pra se apresentar. Ô Nossa Senhora, minha mãe, me dá uma orientação.... Peça a roupa das mães de santo emprestada [Fala como se a resposta tivesse sido

⁶⁶ O conhecido “traje de baiana” diz respeito, na verdade, à maneira como mães e filhas de santo se vestem nos dias de rituais nos terreiros de candomblé e umbanda.

dada pela santa]”. Minha filha, cheguei pras minhas amigas mães de santo, todo mundo é minha amiga, pedi uma roupa completa.... Entrou no palco todo mundo de branco... Cheguei no palco... Fiu! Fiu! Só foi alegria! Então eu não posso mudar minha vestimenta, posso, filha? (Dona Nicinha, sambadeira do grupo Raízes de Santo Amaro. Entrevista realizada dia 25/07/2015)

Nesta entrevista percebe-se, mais uma vez, como a dinâmica relativamente recente, vivenciada pelos grupos a partir dos anos 1970, foi reelaborando a performance do samba de roda. A subida ao palco, a companhia de grandes personalidades artísticas do Brasil, a presença de uma nova plateia são alguns elementos que marcam a necessidade de adaptação dos grupos, que passam, posteriormente, a levar para dentro de seus contextos rituais, as medidas novas adotadas em contextos sócio-teatrais.

Nos pés, a maioria das sambadeiras usa sandálias, mas em alguns grupos elas se apresentam descalças. Quanto aos homens, usam sapatos e muitas vezes dançam também descalços, dependendo do local onde se samba.

Na conversa com Dona Nicinha, perguntei a ela se havia diferença entre sambar no chão e sambar no palco, ao que ela respondeu: “Eu gosto do chão, sou do chão. Sambo descalça pra energia do chão entrar nos meus pés. Mas se me contratam e me botam no palco, eu vou pro palco, né? Dar meu show”. (Dona Nicinha, sambadeira do grupo Raízes de Santo Amaro. Entrevista realizada dia 25/07/2015)

No que se refere à indumentária dos músicos, em ocasião da pesquisa realizada para o Dossiê, usavam indumentária uniformizada ou padronizada os membros dos grupos Raízes de Angola (São Francisco do Conde), Filhos de Nagô (São Félix) e os Paparutas (Ilha do Paty). Nos outros casos, prevalecia a indumentária do cotidiano. No momento de nossa pesquisa, em praticamente todas as apresentações assistidas os homens sambadores estavam uniformizados. A única ocasião em que essa realidade não foi observada se refere ao samba “de improviso” organizado pelo mestre Fernando, em função do caruru de Cosme para o qual fomos convidados no distrito de São Brás (Santo Amaro).



Figura 08: Sambadores do grupo Raízes de Acupe no VI Encontro Samba de Roda Raízes de Acupe

A transmissão dos saberes envolvidos na realização do samba de roda vem sendo feita por meio da observação e da imitação. Como costuma acontecer com a quase totalidade das manifestações consideradas “patrimônio cultural imaterial”, as crianças incorporam o aprendizado a respeito, neste caso especificamente, da dança, por meio da oralidade, observando e escutando o samba de roda desde a mais tenra idade.

A partir de 4 ou 5 anos, ou mesmo bem antes, elas começam a imitar a dança, as palmas e os toques rítmicos. Em vários casos foram observadas crianças pequenas de um ano que estavam totalmente absorvidas pelo ritmo do samba, fazendo pequenos passos e batendo palmas, para grande alegria dos adultos e jovens presentes. A partir de 8 ou 10 anos já participam da roda de forma ativa e consciente. Dossiê (2006: 62)

As entrevistas realizadas com seu Zeca Afonso e dona Nicinha confirmam esta informação. Segundos os entrevistados, ainda no colo, ao escutarem o toque dos instrumentos musicais, meninos e meninas já começam

a balançar o corpo em resposta ao ritmo contagiante do samba. Neste sentido, o papel da família parece ser bastante importante no estímulo e nas oportunidades de observação do samba.

A partir da patrimonialização do samba de roda, percebemos uma mudança na dinâmica tradicional de aprendizado por via oral do samba por parte dos mais novos. De forma mais detida, este assunto será discutido no próximo capítulo.

Outro elemento interessante do samba diz respeito à sátira de suas letras, ou a possibilidade de transmitir uma mensagem através da letra da música que pode ser improvisada em função do momento. De modo geral, no entanto, as letras das chulas (músicas) relatam acontecimentos do cotidiano do compositor.

4.3 ASPECTOS HISTÓRICOS DO SAMBA DE RODA

Historiadores da música popular consideram o samba de roda baiano uma das fontes do samba carioca que se tornou, no decorrer do século XX, um símbolo de brasilidade. A narrativa de origem do samba carioca remete à migração de negros baianos para o Rio de Janeiro no final do século XIX. Estes teriam buscado reproduzir, no Rio de Janeiro, suas heranças culturais: a religião, a culinária, as festas e o samba.

Segundo o Dossiê de Salvaguarda do samba de Roda (2006), formas culturais que fazem parte do samba de roda em sua configuração atual podem ser encontradas desde o século XVII em registros históricos, sempre em relação com o universo dos negros. De maneira mais específica, as primeiras referências históricas a manifestações culturais diretamente assemelhadas ao samba de roda datam do início do século XIX, e se devem aos relatos de viajantes estrangeiros que escreveram sobre suas experiências no Brasil.

Ainda de acordo com o Dossiê, a primeira menção registrada no Brasil da palavra *samba* data de 1838, e se encontra num jornal satírico então editado em Pernambuco, estado com o qual a Bahia faz fronteira a noroeste⁶⁷. Já o

⁶⁷ Neste caso, a menção é feita sem nenhuma descrição, nem, aliás, associação específica a afro-descendentes.

primeiro registro conhecido da palavra *samba* na Bahia, encontrado pelo historiador João José Reis, data de 1844, em Salvador, e está num relato feito em janeiro daquele ano pelo carcereiro da prisão municipal, Joaquim José dos Santos Vieira, ao Chefe de Polícia.

Segundo textos consultados para a elaboração do Dossiê, advindos dos artigos de João José Reis e Jocélio Teles dos Santos, na primeira metade do século XIX o termo genérico utilizado por escrito para designar os divertimentos dos negros era *batuque*. Apenas na segunda metade do século XIX passa-se a encontrar, sobretudo na imprensa e em registros policiais, referências em profusão ao samba na Bahia, com muitas das características hoje presentes no Recôncavo. A principal diferença percebida entre as descrições do século XIX e o samba observado hoje em dia é a presença de mulheres, naquele tempo, tocando pandeiro e *tirando o samba*, isto é, cantando a estrofe principal, elementos que não são mais observados hoje em dia.

No final do século XIX e na primeira metade do século XX, o samba baiano tornou-se objeto de interesse de intelectuais, sendo mencionado e descrito por estudiosos do campo afro-baiano, a exemplo de Nina Rodrigues, Manoel Querino, Artur Ramos e Edison Carneiro.

Este período coincide [...] com o da ascensão do samba feito no Rio de Janeiro, como gênero de canção urbana gravada em discos e tocada no rádio. Coincide, na verdade, com as etapas iniciais do predomínio do modo de vida industrial e urbano – e de estabelecimento de um mercado de entretenimento de massas – no país. Tais processos influenciaram, é claro, a prática do samba de roda, cuja importância declinou muito em Salvador, embora tenha declinado menos em muitas partes do estado da Bahia, e, em particular, no Recôncavo (Dossiê: 33).

No último quarto do século XX três pesquisas acadêmicas importantes foram feitas sobre o samba de roda no Recôncavo. A primeira delas, feita por Ralph Cole Waddey, se deu entre 1976 e 1982, quando este era então candidato ao doutorado em etnomusicologia pela Universidade do Texas. Embora Waddey não tenha finalmente escrito uma tese, sua pesquisa foi publicada num artigo dividido em duas partes na *Latin American Music Review* (Waddey, 1980 e 1981). O acervo da pesquisa, entretanto, encontra-se sob

custódia da Universidade do Texas, mantendo-se inacessível ao Iphan e aos sambadores ao longo do processo de patrimonialização.

A segunda pesquisa aconteceu entre 1982 e 1990 e foi feita pelo etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto, brasileiro radicado na Alemanha. Os resultados da pesquisa foram publicados no livro *Capoeira samba candomblé* (não traduzido para o português).

Nos anos 1990, a etnomusicóloga Rosa Maria Zamith, trabalhando então para a Coordenação de Folclore e Cultura Popular da Fundação Nacional de Arte - Funarte, fez uma pesquisa de curta duração na cidade de Cachoeira, que resultou em artigo (Zamith, 1995) e CD, gravado em colaboração com Elizabeth Travassos.⁶⁸

A partir deste período, e possivelmente de maneira mais acentuada após a patrimonialização do samba de roda, os mestres vem sendo frequentemente visitados por pesquisadores de todas as partes do Brasil e do mundo. Por isso, conforme percebido em campo, os mestres demonstram satisfação e orgulho.

“Quando chega o segundo semestre de cada ano eu não tenho paz aqui com as faculdade de Salvador, porque os professor exige que tem que fazer entrevista comigo. Quando não é assim me contrata pra ir lá, não fui em todas não, mas fui em mais da metade. E continuo indo...” (Mestre Zeca Afonso, do grupo Filhos da Pitangueira. Entrevista realizada no dia 24/07/2015)

“O que mudou com a patrimonialização? Mudou muito, somou muito. Porque antigamente a gente fazia samba de roda e não acontecia como vem acontecendo hoje. Você vir fazer uma pesquisa, tem ali César [pesquisador do México],então milhares de pessoas, constantemente, é Rio [de Janeiro], é São Paulo, é Europa. Antigamente não acontecia isso aí, essas pessoas querendo se informar de alguma coisa, como era antigamente. Porque o samba de roda

⁶⁸No início dos anos 2000, três dissertações de mestrado foram escritas sobre o samba de roda: *Cultura popular no Recôncavo baiano: a tradição e a modernização do samba de roda* escrita por Erivaldo Sales Nunes (Universidade Federal da Paraíba, 2002); *O samba de roda do SembaGota*, escrita por Katharina Döring (Universidade Federal da Bahia, 2002) e a de Francisca Marques, *Samba de roda em Cachoeira, Bahia: uma abordagem etnomusicológica* (Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003).

vem disso aí, 300, 500 anos passados, da época da escravidão”. (Mestre Nando, do grupo Samba Chula São Brás. Entrevista realizada no dia 25/07/2015)

Trabalhos científicos sobre o samba de roda mais recentes são *Samba de Roda em Cachoeira, Bahia: Uma Abordagem Etnomusicológica*,⁶⁹ de Francisca Marques (2003), *Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano*,⁷⁰ de Cassio Leonardo Nobre de Souza Lima (2008), *Políticas Patrimoniais e Salvaguarda: Conflitos e Estratégias no Reconhecimento do Samba de Roda do Recôncavo Baiano*,⁷¹ de Breno Trindade da Silva (2014) e *O samba de roda na gira do patrimônio*, tese doutoral de Rívea Alencar (2010).

Para elaboração das análises que seguem, que fazem referência a etnografia de três diferentes ocasiões de ocorrência do samba de roda, utilizou-se como metodologia a pesquisa de campo e a observação participante, realizada ao longo de quatro visitas.

A primeira visita se deu ao longo dos dias 23, 24, 25, 26, 27 e 28 de Julho. Nesta ocasião foi possível entrevistar os senhores Divaldo Borges Gonçalves (Coordenador de Serviços Turísticos/Bahiatursa⁷²) e Zitomir Souza (Gerência de Eventos/Bahiatursa); as senhoras Camila Cestari Cerreti e Cristina Arantes (Ministério da Cultura); o mestre Zeca Afonso; Gois (Sinésio Souza Gois/Asseba); dona Nicinha (Raízes de Santo Amaro) e o mestre Fernando (grupo Samba Chula São Brás).

No dia 26 de Julho, dia do VI Encontro de Grupos de samba de Acupe, foi possível entrevistar os mestres Carlos Bispo dos Santos “Baião” (Samba Teodoro Sampaio), dona Joanice Fernandes (integrante do samba de roda

⁶⁹ Dissertação submetida ao Curso de Mestrado em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁷⁰ Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia.

⁷¹ Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Bahia.

⁷² Órgão atrelado ao governo do estado, responsável pelo desenvolvimento do turismo na Bahia.

Raízes de Acupe e organizadora do evento) e Alexnaldo dos Santos (coordenador administrativo da Asseba).

Nos demais dias de campo foi possível entrevistar Dona Dalva (Samba Suerdieck), Luís Cláudio Nascimento (conhecido como Cacau, antropólogo), José Luiz Anunciação Bernardo (secretário de cultura de Cachoeira), Martiniano Ferreira dos Santos Neto (conhecido como Gilson, do samba Suerdieck), Francisca Marques (professora de etnomusicologia da UFRB) e o mestre Evandro César (grupo de samba Filhos de Nagô).

4.4 O SAMBA DE RODA NO ENCONTRO DE GRUPOS DE SAMBA DE ACUPE

Acupe é um dos principais distritos de Santo Amaro da Purificação. Fica a poucos quilômetros de distância - cerca de 30 minutos de carro - do centro da cidade de Santo Amaro. A chegada ao distrito de Acupe se deu por volta das 11h do dia 26/07/2015 e foi marcada pela surpresa em função do acentuado número de crianças fantasiadas pelas ruas da cidade. De modo geral, tratava-se de fantasias de monstro e de pessoas feridas, com sangue e pedaços de madeira nas mãos. No decorrer da festa, ficamos sabendo que se tratava de uma tradicional festa de máscaras: os meninos fantasiados eram “os caretas de Acupe”. A história contada pelos mais velhos faz menção às máscaras que os portugueses levaram para a região para que seus convidados utilizassem em festas carnavalescas. Os negros escravizados então tiveram a ideia de construir as suas próprias máscaras para a celebração. Conta a história que os senhores de engenho teriam gostado tanto da ideia a ponto de permitir que os negros participassem das festas nos anos seguintes. Com o passar do tempo, o movimento cresceu e contou com a participação de escravos fugitivos de outros engenhos. Dessa forma, se deu vida ao movimento cultural dos “Caretas de Acupe”. Hoje os caretas se apresentam nas ruas de Acupe, sempre no mês de julho, retratando um episódio que, segundo relatos locais, teria ocorrido na independência da Bahia, quando os "guerreiros do Acupe" se camuflaram, mascarados, e perseguiam os soldados inimigos.

As “fantasias”, coloridas e exuberantes, são feitas em papel mache e têm a função de assustar os espectadores.⁷³



Figura 09: Caretas de Acupe

Talvez por conta desta festa, associada ao Encontro de Samba de Roda de Acupe, um grande número de fotógrafos e cinegrafistas profissionais estava presente no local. Pessoas com máquinas fotográficas e câmeras de gravação, aparentemente estudantes e professores, podiam ser vistos por toda a cidade.

Relativamente perdidos com relação ao local onde o Encontro seria realizado, levamos algum tempo até perceber um cartaz em que se podia ler “VI Encontro de Samba de Roda Raízes de Acupe”. Finalmente, fomos informados que o festival aconteceria perto dali, na Escola Estadual Castro Alves, que ficava a poucos metros da praça principal da cidade.

⁷³ Fonte <https://pt.wikipedia.org/wiki/Caretas_de_Acupe>



Figura 10: Cartaz indicativo do VI Encontro de Samba de Roda Raízes de Acupe

Ao chegarmos na escola, percebemos que o evento ainda estava começando a ser produzido, com pessoas ligadas à organização trajando camisa do evento, com técnicos trabalhando na mesa de som, testando os microfones; com a baiana montando ainda seu tabuleiro de acarajé; artesãos organizando os itens confeccionados à base de conchas em sua banca. Em mais um momento, se descortinou a relação de Acupe, de Santo Amaro e do próprio recôncavo com a vida marisqueira.

Só mais tarde, enquanto entrevistava Joanice Fernandes, integrante do samba de roda Raízes de Acupe e organizadora do Encontro, descobri que o mês de julho é um mês *sui generis* em Acupe, onde, a partir do dia 2 até o fim do mês, a cada domingo, manifestações diversas da cidade saem às ruas.



Figura 11: Artesanato feito com conchas de marisco no Encontro de Acupe

Segundo a entrevistada:

“Só esse mês de Julho tem muito turista aqui por causa do negro fugido... Todos os domingos sai todas as culturas aqui de Acupe, samba de roda, mandús e bombachos, caretas de palha, careta de borracha, a burrinha, capoeira, maculelê e chá de rede... E o nego fugido”.

Perguntei a Joanice o porquê disso tudo acontecer no mês de Julho e tive como resposta:

“Porque Santo Amaro participou da guerra da independência da Bahia, já tava pra perder a batalha, aí eles tiveram a ideia de se mascararem pra ver se ganhava a batalha. Quando os holandeses viram eles com aquela máscara feia

abandonaram o campo de batalha e foram embora. Isso aconteceu no dia 2 de julho, no dia da Bahia. Aí, para comemorar, desde o dia 2 de Julho ate o fim do mês saem todas as culturas. O palco da cultura de Santo Amaro é aqui em Acupe”. (Joanice Fernandes, integrante do samba de roda Raízes de Acupe e organizadora do Encontro. Entrevista realizada dia 26/07/2015)

Ao chegarmos na Escola, nos instalamos numa cadeira de onde podíamos observar, à sombra, a produção do evento. Numa banca repleta de CDs era possível adquirir CDs e DVDs de diversos grupos de samba. Na ocasião, compramos três CDs do grupo Raízes de Acupe, um CD e um DVD do grupo Coisas de Berimbau, de Conceição de Jacuípe.

As pessoas da organização vestiam uma camisa que as identificava como pertencentes à produção do evento. No momento em que chegamos, pareciam ser a maioria. Se agitavam de um lado para outro como que correndo contra o relógio para que tudo desse certo. Enquanto isso, grupos de samba diversos iam chegando, procedentes, aparentemente, de diversas partes do estado, carregando nas mãos seus instrumentos. Ao entrarem na escola, iam sendo direcionados pelos organizadores do evento para diferentes salas, onde podiam alojar seus pertences, instrumentos, trocar de roupa ou descansar nas cadeiras presentes nas salas de aula.

Dois policiais militares faziam vigília da escola e do evento, permanecendo relativamente à margem da festa, quase escondidos sob a sombra de uma das árvores presentes na escola.



Figura 12: Integrantes de grupo de samba aguardando momento de apresentação

O clima entre os que chegavam e os anfitriões era de informalidade, de alegria, de amistosidade. De fato, segundo nos informou Joalice Fernandes, o Encontro se trata de uma oportunidade de reencontrar sambadores e sambadeiras amigos, de confraternização entre pares que, possivelmente, não se encontrariam se não fosse a oportunidade do Encontro.

Sendo a edição do encontro presenciada a de número VI, e sendo o evento anual, supõem-se que o primeiro encontro se deu em 2009. Segundo Joalice:

“Quando iniciei eram 3 grupos, quatro com o meu, já teve ocasião de ter até 15 grupos no encontro. Mas não temos condição, não tem espaço adequado, não tem lugar para abrigar os convidados, porque eles já vem às vezes sem ganhar nenhum cachê, e ser jogado assim de qualquer maneira, sem lugar pra sentar, sem sanitário, sem nada?” (Joalice Fernandes, integrante do samba de roda

Raízes de Acupe e organizadora do Encontro. Entrevista realizada dia 26/07/2015).

Na ocasião assistida (2015), oito grupos estavam presentes no Encontro: o samba de roda Raízes de Acupe, grupo dono da casa e anfitrião; o grupo Samba Nosso, de Santo Amaro; o grupo de samba Viola Rasgada, de Terra Nova; o samba de roda Raízes do Samba do Capim de Cela, de Cachoeira; o samba de roda União Teodorense, de União Teodoro; o samba de roda Filhos da Terra, de Terra Nova; o samba de roda Coisas de Berimbau e o Resgate do Samba, de Cachoeira.

O primeiro grupo a se apresentar no Encontro foi o dono da casa e anfitrião dos demais grupos, o Raízes de Acupe. As apresentações aconteceram na quadra da escola, um lugar aberto, cercado por alambrado e frondosas árvores, onde caixas de som amplificadoras já haviam sido, mais cedo, montadas. Os homens se posicionaram, sentados, na parte superior da roda, abrigados do sol por uma proteção (toldo) sob a qual ficaram, além dos sambadores, os instrumentos e as caixas de som. Cada sambador tocava um instrumento e, dentre os presentes, estavam: atabaque, triângulo, timbale, pandeiros e bumbo.



Figura 13: VI Encontro de Samba de Roda Raízes de Acupe

Os sambadores vestiam calças de diferentes cores e camisa branca. Na cabeça usavam um chapéu. As sambadeiras estavam vestidas de baianas. Apenas durante a primeira música, as sambadeiras permaneceram de pé, batendo palmas detrás dos músicos, que tocavam e cantavam sentados. A música introdutória era lenta, cadenciada, com um ponteadado marcado, parecia uma espécie de oração. Sambadores de outros grupos, o que se percebia pela roupa diferente que trajavam, se uniram aos homens do grupo, tocando outros instrumentos. Terminada a primeira música, teve início imediatamente a segunda execução. Esta, diferentemente da primeira, era enérgica, através apenas do toque dos instrumentos. A ausência do canto ou chula indicava o momento das sambadeiras dançarem. Estas, saindo detrás dos músicos, foram se colocando ao lado destes, uma após a outra, lado a lado. Se estivessem em maior número teriam sido capazes de fechar a roda. De saia rodada, algumas com turbante na cabeça, todas vestindo camisa branca, corriam a roda, uma a uma, executando lindamente o *miudinho*. Colares e brincos complementavam a indumentária. Este, diferentemente da forma como se samba o “samba brasileiro”, é constricto. Os passos são dados de modo que a sambadeira parece flutuar enquanto se move. Apenas os pés se movem, para frente e para trás, os quadris quase não se movem. Algumas sambadeiras também giram, rodopiam enquanto sambam, algumas movem o corpo de forma semelhante aos filhos de santo nos terreiros quando estão incorporados. De fato, cada samba é um samba e parece não existir duas sambadeiras que executem o *miudinho* da mesma forma.



Figura 14: Sambadeiras preparando-se para entrar na roda

A plateia respeitava a apresentação e assistia tudo um pouco afastada, apenas com palmas. Todos os cinegrafistas e fotógrafos avistados na chegada ao distrito, mais cedo, estavam ali, fazendo fotos e registrando com equipamentos sofisticados toda a apresentação.

Durante a apresentação, após a execução da sambadeira, os homens voltam a cantar, ou estas voltam aos seus lugares pouco antes de saberem que está na hora do relativo (canto) tornar a ser executado. Ao final deste, quando apenas os instrumentos fazem o som, elas voltam a sambar, sempre uma a uma, não tendo sido observada a coincidência de duas sambadeiras dentro da roda, sambando no mesmo momento.

Observando as filmagens feitas por mim, de forma amadora, no momento da apresentação deste primeiro grupo, torna a se destacar, como se destacou no dia da apresentação, a presença de uma jovem, vestida de short rosa e camisa branca, que, bêbada, quase sem conseguir permanecer de pé,

desfazia toda a harmonia e ordem ali performatizada pelo grupo. No momento inicial da apresentação, durante a primeira música, ela era a única que “dançava” em frente aos sambadores. Enquanto as sambadeiras esperavam o momento correto para entrar na roda, a jovem se antecipava, atraindo toda a atenção para ela. Por vezes, coincidia com as sambadeiras dentro da roda. Por diversas vezes as sambadeiras se aproximaram, seguraram no braço da jovem e, delicadamente, lhe tiravam de cena, encaminhando-a para as laterais a fim de poderem seguir com a performance. Nada, no entanto, continha a mulher, que sempre, contrariando as diversas tentativas, voltava ao centro da roda.

Comento este episódio porque acredito ser importante registrar a presença, talvez não tão inocente quanto possa parecer, muito pelo contrário, talvez mais bem nociva, do álcool, entre os sambadores e sambadeiras. No relato de seu Zeca Afonso está presente a lembrança de uma importante sambadeira, dona Miúda, que, segundo o entrevistado, teria morrido por conta do consumo excessivo de álcool.

A presença da “cachacinha” permeia o imaginário do samba, sendo vista como um item quase obrigatório à execução de um bom samba, pela alegria e descontração que a ela estão associadas. Numa conversa com outro pesquisador, foi feita menção ao pedido de Katharina Döring⁷⁴ para que os sambadores não ingerissem álcool durante as filmagens realizadas para a gravação de um DVD sobre o samba chula. A ligação histórica que se faz entre o samba e o período da escravidão, o quadro posterior de decadência econômica do recôncavo e a necessidade de migração vivenciado pelos moradores, e a atual situação de escassez ainda vivenciada por grande parte da população local pode indicar uma trilha para a compreensão do excesso de consumo de álcool entre os sambadores e sambadeiras, observação que, acredito, merece uma análise mais detida por parte de outros(as) pesquisadores(as).

Terminada a apresentação do primeiro grupo, os demais grupos foram se apresentando, todos no mesmo local. Diferentemente do primeiro, os

⁷⁴ Professora e uma das etnomusicólogas responsáveis pela elaboração do Dossiê de Salvaguarda do samba de roda.

demais grupos não contavam com sambadeiras, tratavam-se de sambas corridos, onde os sambadores tocam e cantam e todos da plateia podem sambar juntos ao mesmo tempo.

Perto das 13h o almoço foi servido. Na cozinha da escola, um grupo de pessoas ia passando marmitas através de uma janela para as pessoas do outro lado, em sua maioria sambadores e sambadeiras. Estes se organizaram em fila, pegavam a marmita e iam comer confortavelmente, por ali mesmo.

Acompanhamos a apresentação dos demais grupos no encontro, todos sambas corridos, em que a plateia, indistintamente homens e mulheres, sambam o tempo todo em que os instrumentos e as músicas são tocados e cantadas. Entre uma apresentação e outra, aproveitava para entrevistar alguns mestres sambadores. Por volta das 18 horas, quando deixamos o local, os grupos de samba ainda se apresentavam.



Figura 15: Apresentação de grupo de samba de roda no Encontro de Acupe

Nenhuma desordem, nenhuma briga, nenhum problema foi observado durante o tempo em que estivemos no evento. O que vimos este dia foi gente de todas as idades, de diferentes partes do país, de diferentes classes sociais, se divertindo, entrando e saindo das rodas, sambando, bebendo, confraternizando do meio dia até o anoitecer. Percebemos, ali, a inocência e a beleza do samba de roda, uma forma de diversão que acontece de forma democrática, livre e gratuita, sem que os ânimos dos presentes se exaltem para além do limite, apesar da presença do álcool.

4.5 O SAMBA DE RODA NA FESTA DA IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE

A ligação do samba com a Boa Morte... A Boa Morte foi nascida da senzala e na senzala nasceu o samba porque na Boa Morte não existe dançar, só existe sambar. Então a Boa Morte é protegida, é nascida do samba, e do samba foi que nasceu os cânticos da Boa Morte porque ela foi ensaiada pelas senzalas, pelos porões, pelos escravos, então existe samba na Boa Morte.

(D. Estelita, Juíza Perpétua da Boa Morte, agosto de 2001, em depoimento dado à Marques (2003))

A festa da irmandade da Boa Morte tem como cenário a cidade de Cachoeira, que manteve prestígio libertário, político, cultural e econômico até quase o início do século XX, tendo entrado em lenta decadência a partir dos anos 40. De acordo com Marques (2003), a cidade, além de ser “patrimônio nacional” é um dos poucos redutos de resistência, mantenedor e irradiador, da cultura afro-brasileira no Brasil.

O samba de roda não é encontrado na Festa da Boa Morte apenas como parte de sua programação, ele é considerado “preceito” da Casa, sendo chamado de “Samba de Nossa Senhora”.

Na dissertação de mestrado de Francisca Marques, lê-se que a imprensa da cidade de Salvador aponta a presença “dos batuques” como parte integrante da programação da festa já em 1841 (Santos 1997: 29 apud Marques, 2003). No passado se mantinham oito dias para os “festejos da coroação”: “Levava oito dia sambando no samba da Boa Morte e o couro comendo e nego comendo aqui; naquele lugar ali [a informante mostra o Largo

da Ajuda]”. (D. Filinha, 98 anos, Irmã da Boa Morte, em entrevista concedida em agosto de 2001 a Francisca Marques, 2003).

Embora tenha se perdido parte da tradição em vários aspectos, a restrição a três dias de samba é apenas um exemplo, diferentemente de várias outras festas religiosas católicas dedicadas à Nossa Senhora que Marques acompanhou em campo, como as de Nossa Senhora do Carmo, Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora da Conceição do Monte e Nossa Senhora da Ajuda. Apenas a Festa de Nossa Senhora da Boa Morte e Glória tem o samba estritamente ligado em seu louvor.

É de se notar que, obviamente, o motivo se atribui à importância dos divertimentos de negros e mestiços assim como às práticas relacionadas ao universo religioso afro-baiano que, sem dúvidas, tecem uma tênue separação entre o sagrado e o profano (Marques: 158).

No caso específico da Boa Morte, observa-se que o samba de roda não se caracteriza como “um mecanismo de atenuação das tensões provenientes do contato dos filhos-de-santo com o sagrado, proporcionando-lhes ocasião para reencontrar suas identidades individuais após os rituais de possessão” como sugere Zamith (1994) e Teixeira (1985) na relação entre samba e candomblé. Ao que parece, na Boa Morte, o contrário se estabelece. Depois do samba de encerramento da Festa, dedicado às Irmãs da Boa Morte, na terça-feira, as Irmãs ‘bolam’ de santo em ritual interno apenas com a presença de mulheres, entrando em transe através do canto com acompanhamento de palmas.

Se pudermos atribuir que com o samba, coletivamente, há um restabelecimento do drama vivido na passagem de Maria, da morte para a glória, então podemos nos referir a ele, também, como elemento propulsor ao distanciamento da morte para a afirmação da vida e da alegria de viver (Marques: 159).

Nesse sentido, segundo sugere Zamith (1994), o samba pode funcionar como ponte para o retorno da comunidade (ou público participante da Festa), do ritual religioso à vida cotidiana: “O Samba não tem parte com a morte, o samba tem parte com a vida” (D. Dalva, irmã da Boa Morte em depoimento dado a Francisca Marques, em 2001).

As irmandades podem ser entendidas como associações corporativas, no interior das quais se teciam solidariedades fundadas em hierarquias sociais (Reis 1999:51 apud Marques, 2003: 120). Mais do que a possibilidade de oferecer auxílio e receber proteção e amparo em seus apuros e necessidades, foi o poder de agir como criatura humana que, segundo Scarano (1975: 24 apud Marques, 2003: 120) levou o homem de cor a se interessar pela irmandade.

Somente nela ele teve meios de se reunir aos semelhantes, de se comunicar, de agir em igualdade de condição com o branco, de enfrentá-lo, pois tanto as festas como as construções de templos, se revelaram poderosos veículos de competição (Scarano, 1975: 24 apud Marques, 2003: 120).

Segundo Reis (1999:55 apud Marques, 2003: 120) as irmandades de africanos eram subdivididas conforme suas etnias de origem funcionando como meios de afirmação cultural. Assim, como as “famílias de santo” dos candomblés, os irmãos de confraria formavam uma alternativa de parentesco ritual, oferecendo a seus membros comunhão e identidade, meios de protesto contra os senhores, apoio para a conquista da alforria, e, sobretudo, rituais fúnebres dignos.

Através das irmandades, portanto, diversas etnias puderam formar organizações distintas.

A de Nossa Senhora da Boa Morte congregava as mulheres nagôs da Igreja da Barroquinha, enquanto que a de Nossa Senhora do Rosário, para os bantos do Congo e Angola, e a de Nosso Senhor das Necessidades, para os daomeanos, eram confrarias das quais só os homens faziam parte (Verger 1992:101 apud Marques, 2003: 121).

Trabalhos recentes, no entanto, identificam o culto católico das africanas ligadas à devoção da Boa Morte, em Salvador, como um acobertamento do “culto de cunho africano das Iyá-mi, deusas mães iorubanas da Sociedade Geledé, e uma junta de alforria para libertar sacerdotisas importantes do cativeiro” (Nascimento 2002:84 apud Marques 2003:122).

A Irmandade da Boa Morte, segundo relatos frequentes, a partir de 1820 se estenderia à cidade de Cachoeira, local onde, ainda hoje, preserva seus rituais públicos e secretos. Em Cachoeira, as irmãs afirmam participarem “como os escravos faziam. Nós temos a missa das Irmãs falecidas. Nós temos

a procissão da Boa Morte, que é o enterro (no sábado). E no domingo nós temos a procissão da Glória, que é a ressurreição de Maria”.

Ao contrário de outras irmandades negras que se estenderam à Cachoeira, a efetivação da Irmandade da Boa Morte não se deu no interior de uma igreja: sua instalação foi feita em uma casa particular denominada Casa Estrela, referência de sacerdotisas africanas e do povo de santo do Recôncavo. A Casa Estrela fora também local de iniciação das primeiras mães de santo e ponto de venda de produtos ritualísticos de candomblé em Cachoeira.

Segundo Marques (2003), diferentemente de outras irmandades que mantinham suas confrarias fechadas a outros africanos e crioulos, as Irmãs da Boa Morte, ao que parece, mantinham um critério de admissão estabelecido na formação e permanência de um corpus de culto aos ancestrais, o que ainda se mantém.

Existe na Irmandade uma hierarquia estabelecida no princípio de senioridade. As mais velhas detêm o conhecimento sobre os fundamentos da Boa Morte. Existem também requisitos para que uma mulher possa fazer parte da Irmandade. Ela deve ter idade superior a 45 anos, quando, acredita-se, passe ao desprendimento do desejo sexual para amadurecer a vida religiosa, ser consagrada a um Orixá, e fundamentalmente, acreditar e ter fé em Nossa Senhora. Se aceita fica durante três anos como “irmã de bolsa”; depois pode gradativamente ascender aos cargos de tesoureira ou escrivã, provedora e procuradora geral e participar das eleições anuais para a organização das festas. O cargo de Juíza Perpétua, quando recebido por uma Irmã, só é transferido no momento de sua morte. (Marques, 2003: 126-7)

Na morte da Juíza Perpétua, a sua sucessora deverá ser a mais velha de Irmandade (não necessariamente em idade). Segundo D. Estelita, quando uma Irmã tem o seu nome inscrito no livro da Irmandade da Boa Morte, ele não poderá jamais ser retirado; é um compromisso que elas têm, vivas ou mortas.

As Irmãs têm vidas comuns, como outra pessoa qualquer. Algumas delas são aposentadas, outras já têm uma idade bastante avançada (hoje a faixa de idade das irmãs varia de 50 a 98 anos). Algumas irmãs vendem acarajé, abará, outras fazem farinha, outras têm barraca de comida na feira. Há ainda as que desenvolvem atividades nos seus terreiros.

A polêmica sobre o valor e o significado do sincretismo normalmente se apoia na ideia dominante de uma religião sobre a outra, como é o caso do cristianismo europeu sobre o negro africano, cultural e espiritualmente. O Candomblé, como religião de ascendência africana tem predominantemente características particulares de culto e reverência aos ancestrais negros (Orixás), mas existem também atribuições indígenas (Caboclos), assim como traz referências cristãs, importantes, senão fundamentais, para o entendimento do universo mítico das religiões brasileiras (Marques, 2003: 129).

Nessa síntese integradora, segue a autora, o papel das festas populares, como a de Nossa Senhora da Boa Morte, parece manter e organizar a mistura de diferentes identidades e crenças que refletem de modo geral imagens míticas (e arquetípicas) expressas, também, no sincretismo da religiosidade popular. Conforme observado, o caráter mítico que envolve os rituais da Irmandade da Boa Morte são singularmente expressos nas rezas, cânticos, danças, gestos, culinária, indumentárias, e obviamente na relação que as irmãs estabelecem com a morte, com a vida e com o divertimento (samba de roda).

A Festa da Boa Morte acontece como realmente acontece há 226 anos. Essa é a única Irmandade acredito eu no Brasil e no mundo que obedece a esses critérios religiosos, porque elas aqui dão um complemento realmente a passagem de Maria, a assunção e morte, e também a assunção com vida. Então é a única Irmandade que faz toda a celebração desde o início, até chegar o dia da assunção. É o dia do sentimento, o dia do velório, a dedicação as almas, depois tem a assunção, depois da assunção tem a dedicação pra vida, onde tem muito samba, muita comida e muito axé para todos os que estiverem presentes. (Valmir Pereira dos Santos, jan. 2000, em depoimento à Marques, 2003)

Para a autora, é Luiz Cláudio Nascimento (2002), em sua dissertação de mestrado intitulada “Presença do Candomblé na Irmandade da Boa Morte”⁷⁵ quem melhor sintetiza a presença do candomblé na Irmandade da Boa Morte. De acordo com Nascimento (2002):

(...) em cada rito predomina determinados Orixás, de modo que, na medida em que o drama se desenrola, esses Orixás vão saindo de cena. No primeiro rito, por exemplo, predomina a figura de Oiá-lansã, que cuida dos Eguns; no segundo rito, Nanã, Ogum e Obaluaiyê, sendo possível ainda a presença de Oiá-lansã; no terceiro rito, Oxum, Nanã, Iemanjá (e Oxalá como elemento de equilíbrio) (...). Notamos que Nanã participa dos dois mais importantes ritos. Isto porque, como vimos, ela atua nos dois domínios da existência, como Exu. (Nascimento 2002: 128)

⁷⁵Presença do Candomblé na Irmandade da Boa Morte – Uma Investigação Etnográfica Sobre Ritos Mortuários e Religiosidade Afro-Baiana. Dissertação de Mestrado, UFBA, 2002.

Nas cerimônias públicas da Irmandade da Boa Morte ficam definidos os cumprimentos às responsabilidades católicas, embora, no mesmo contexto, se estabeleça nitidamente a presença do candomblé inerente à simbologia gestual e dos trajes em todo processo ritual de forma minuciosamente elaborada, em especial, durante os cortejos fúnebres e glorioso.

A festa da irmandade da Boa Morte integra o calendário turístico-religioso não apenas da cidade de Cachoeira, mas de todo o estado da Bahia. Extrapolando as fronteiras de fenômeno turístico, a profundidade da Festa ultrapassa as próprias integrantes da Irmandade, os participantes e os numerosos turistas que participam do evento.

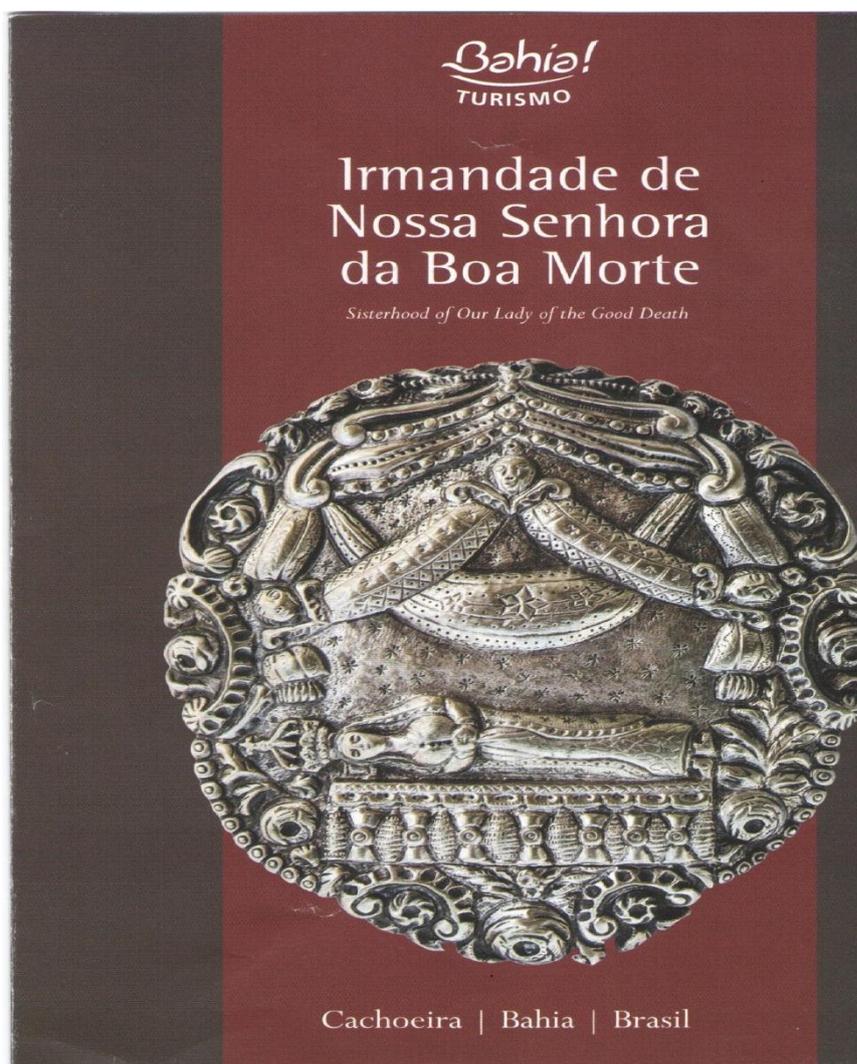


Figura 16: Material com programação da Festa da Irmandade

PROGRAMAÇÃO



Dia 3 de agosto
 10h Esmola Geral – Saída das irmãs vestidas de crioulas da sede da Irmandade para fazer esmola pela cidade para a festa.

Dia 13 de agosto
 18h30 Saída em procissão da capela de Nossa Senhora da Ajuda do corpo de Nossa Senhora da Boa Morte pelas principais ruas de Cachoeira.
 19h Missas pelas almas das irmãs falecidas na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Ajuda.
 21h Ceia Branca – Na sede da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, Largo da Ajuda.

Dia 14 de agosto
 19h Missa de corpo presente de Nossa Senhora na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Ajuda.
 20h Procissão do Enterro de Nossa Senhora da Boa Morte pelas principais ruas da cidade.

Dia 15 de agosto
 6h Alvorada com fogos de artifício.
 10h Missa Solene da Assunção de Nossa Senhora na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Ajuda.
 11h Procissão festiva em homenagem a Nossa Senhora da Glória e posse da Comissão da Festa.
 12h Valsa e samba de roda no Largo da Ajuda.
 13h Almoço das irmãs, com convidados e o povo na sede da Irmandade.
 16h Samba de roda no Largo da Ajuda.

Dia 16 de agosto
 20h Suculento cozido seguido de samba de roda no Largo da Ajuda.

Dia 17 de agosto
 20h Caruru seguido de samba de roda e encerramento da festa.



Figura 17: Programação da Festa da Irmandade da Boa Morte

Quinta-feira (13 de agosto de 2015)

No primeiro dia de festa é realizada uma cerimônia privativa das Irmãs. Nesta ocasião, é rezado o Ofício de Nossa Senhora e incensada a pequena casa ao lado da Capela de Nossa Senhora da Ajuda, local onde é arrumada e velada a Santa. Só posteriormente a imagem de Nossa Senhora é carregada pelas Irmãs que compõem a Comissão da Festa em cortejo pelas ruas da cidade. Durante o cortejo as irmãs são auxiliadas, havendo revezamento

durante todo o percurso no traslado do corpo por outras Irmãs. Na ocasião, as irmãs vestem branco, contas e brincos brancos ou prateados, usam torço muçulmano também branco e carregam tochas com velas acesas.

Segundo Marques (2003), o traje branco é sinal de luto para o povo de santo. A missa de corpo presente é feita em memória das Irmãs falecidas, e diz-se que se trata de uma “missa de Egum”. Posteriormente, é realizado o velório de Nossa Senhora.

Na sequência, a Irmandade oferece uma Ceia Branca à comunidade. Na ocasião, são oferecidos peixe, pão, arroz e vinho.

A Ceia Branca é relacionada também aos Orixás Nanã e Yemanjá. Há quem diga que é especialmente preparada para as Irmãs Falecidas, sendo, por isso, considerada alimento para Egum (espíritos, para o candomblé) e só podendo ser consumida no interior da Sede da Boa Morte.

Sexta-feira (14 de agosto de 2015)

Nossa chegada à cidade de Cachoeira se deu por volta das 17h da sexta-feira, dia 14 de agosto de 2015. A chamada “Missa de corpo presente de Nossa Senhora” estava prevista para começar às 19h, na capela da Irmandade.

A irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte ocupa um casarão de dois pavimentos, na região central da cidade. Além da capela, o casarão é formado por uma espécie de centro de exposições, onde são expostas fotos e objetos variados associados ao universo religioso e ritual da Irmandade.



Figura 18: Vista parcial do prédio da Irmandade da Boa Morte

A missa observada era aberta a toda comunidade e, pelo número de presentes, contava com a presença de fiéis e turistas vindos de todas as partes do Brasil e do mundo. Do lado de fora da sede da irmandade era grande o número de pessoas nas ruas. Conforme observamos, o clima de festa e religiosidade tomava conta do centro da cidade.

A missa começou por voltas das 19h15, poucos minutos após nossa chegada à capela. Antes de começar a missa, a imagem de Nossa Senhora deitada permanece coberta por um manto branco, que é retirado logo após o início da cerimônia.



Figura 19: Missa de corpo presente de Nossa Senhora na capela da Irmandade

O número de presentes, em quase todas as missas que assistimos ao longo dos dias de Festa, era superior ao de assentos, o que nos obrigava a permanecer em pé e com pouca mobilidade para fotografar e filmar.

A cerimônia da sexta-feira teve início com a entrada das irmãs na capela, quando a mesma já se encontrava lotada. Estas entraram cantando e carregando nas mãos uma vela. Ao entrarem, ficaram separadas do restante do público, ocupando os bancos da frente da capela, reservados para elas.

Na missa e na procissão do enterro, as Irmãs usam seus trajes de gala, as chamadas becas. A cabeça é coberta por um lenço branco denominado bioco. Sobre a camisa branca trazem um pano da costa de veludo preto; na cintura tem um lenço branco sobre a saia preta plissada e calçam chagrins brancos. (...) A utilização das chinelas (chagrins), observadas nas Irmãs da Boa Morte (e nas baianas do Samba de Roda Suerdieck também) é um traço significativo da condição de liberta na Bahia colonial. As mulheres da Boa Morte eram chamadas de 'negras do partido alto'. O termo tem conotação sócio-econômica privilegiada e dava posição de destaque às fundadoras da Irmandade. (Marques, 2003)

Importante salientar que junto às irmãs da irmandade, ocupando o mesmo lugar de destaque em frente ao altar da capela, outras senhoras se fazem presentes. Ainda que pequenas, há diferenças entre a indumentária destas com relação à daquelas. Estas se vestem completamente de branco, sem a saia preta plissada nem o pano da costa de veludo preto. Entre as irmãs, há as que trajam, sobre a camisa branca, além do pano de veludo preto, um pano vermelho, de iguais proporções.



Figura 20: Irmãs durante a missa de corpo presente de Nossa Senhora da Boa Morte

As irmãs assistem a cerimônia como o restante da plateia, não exercendo intervenções na missa rezada pelo padre. Na parte de cima da igreja, um coral composto por aproximadamente 15 pessoas lidera a musicalidade da missa. Grande comoção provocam as músicas sobre a plateia, que acompanha as letras com o suporte de um folheto entregue a todos no início da cerimônia.

Com suas missas e procissões, os ritos públicos da Irmandade da Boa Morte ecoam aspectos da religiosidade brasileira do século XIX. Os cantos fazem parte do cancionário católico popular, sendo que boa parte do público, tanto na missa quanto nas procissões, os conhece e acompanha cantando (Marques, 2003: 149) .

O repertório rememora o dogma da morte e assunção de Nossa Senhora nas letras que podem falar da devoção à Mãe(Guardiã) da Irmandade, ou mesmo pedir guarnição.

Terminada a missa, que tem duração de aproximadamente uma hora, as irmãs se encarregam de conduzir a imagem da santa em procissão. O cortejo perfaz, por aproximadamente trinta minutos, um trajeto pelas principais ruas da cidade, acompanhado pela filarmônica da cidade e por grande número de moradores, fiéis, fotógrafos e turistas.



Figura 21: Procissão do enterro de Nossa Senhora da Boa Morte

Encabeçando a procissão, seguem as irmãs acompanhadas do padre responsável pela cerimônia. Durante todo o trajeto o padre caminha de braços dados com as irmãs. Logo em seguida vem a imagem, carregada por quatro pessoas. Em volta destes, como forma de segurança, forma-se um cordão de isolamento composto por homens e mulheres que fazem parte da organização da festa.

Terminado o cortejo, a multidão se desfaz.

Sábado (15 de agosto de 2015)

A programação do sábado começa bem cedo, às 6h da manhã, com a alvorada com fogos de artifício.

Antes das 10h, horário previsto para começar a missa solene de Assunção de Nossa Senhora (da Glória), conforme observado, muitas pessoas já estavam formando fila em frente à capela da Irmandade. Sob chuva fina, moradores, fiéis e turistas permaneceram à postos, desejosos por encontrar assento no interior da capela.



Figura 21: Fiéis aguardam em fila momento de abertura da capela da Irmandade

A missa teve início com algum atraso. Segundo observa Marques (2013), as festividades de Nossa Senhora da Glória têm um contraste impressionante se comparadas à performance ritual, comportamental e indumentária utilizadas nos dois dias dedicados à Senhora da Morte.

A missa e o cortejo antes noturnos, agora passam a ser matutinos; o trajeto da procissão é também diferenciado dos dias anteriores. A Capela de Nossa Senhora passa a ser toda decorada de flores coloridas e vê-se Nossa Senhora antes deitada (morta) em pé (p.147).



Figura 22: Imagem de Nossa Senhora da Glória

A capela, diferentemente dos dias anteriores, está repleta de flores amarelas e vermelhas. No altar, ao lado do padre, está o secretário de cultura do estado da Bahia e outras personalidades políticas. Como nos outros dias, a capela fica lotada. Muitos precisam ficar em pé. Do lado de fora da capela, observa-se que muitos não conseguiram entrar, tendo que acompanhar a missa à distância.

Nesta ocasião, as Irmãs trajam a beca com o lenço branco na cabeça. A camisa branca do sábado, diferentemente da vestida na sexta, é bordada, mais vistosa. Ostentam, nesta ocasião grande número de colares, guias, balangandãs, pulseiras e anéis prateados e dourados.



Figura 23: Cortejo em homenagem à Nossa Senhora da Glória

Segundo Marques (2003), o ouro representa a riqueza e a beleza, o vermelho do pano da costa, antes preto, um sinal do sangue (menstrual também), na vida (viva) em Oxum/Yemanjá. Nesse dia o número de pessoas presentes cresce e é bem maior que nos outros anteriores.

Merece destaque, na procissão de sábado, o expressivo número de fotógrafos, fiéis e turistas em volta das irmãs. Como se percebe na foto acima, elas carregam flores nas mãos e são protegidas do assédio de fotógrafos e da multidão que as acompanha por um cordão de isolamento composto por homens negros, vestidos em traje de gala. A procissão dura aproximadamente trinta minutos, como na noite da sexta-feira e, do mesmo modo, é acompanhada de filarmônica.

Após a procissão, na Sede da Irmandade, a filarmônica faz breves tocatas dedicadas à valsa das Irmãs. O momento da valsa guarda estreita relação com os preceitos do povo de santo.

Essa música que tem que toca a valsa, toca a quadrilha quando termina a procissão pela parte que toca é pela parte de Obaluaê e pela outra parte que toca é pra essa santa que tá lá no dia da última missa. Ela pela parte do nagô é Yemanjá. É por isso que canta dando saudação a ela e dando saudação à Obaluaê. (...) Essa parte que toca a música de Yemanjá é porque essa santa que nós carrega é a própria Yemanjá. (...) Aaa que não fizeressa palestra na festa dela...

aiai... O couro come e a madeira deita. (Depoimento de D. Filinha, 98 anos, Irmã da Boa Morte a Marques, 2003)

Terminada a valsa das irmãs, por volta das 13h, foi servido o almoço. O prato oferecido na ocasião era feijoada. Havia lido na programação “Almoço das irmãs, com convidados e o povo na sede da Irmandade”. Pensei que se tratasse de um almoço privado, restrito a poucos convidados e pessoas ligadas à irmandade. Após algum tempo observando o movimento de pessoas que entravam e saíam da sede da irmandade, resolvi me aproximar da grade a fim de conversar com os seguranças que, aparentemente, guardavam a entrada do local. Ali, pedi a dois homens vestidos com terno e gravata que me permitissem entrar para fotografar. Para minha imensa alegria, meu pedido foi aceito.



Figura 22: Seguranças da Irmandade da Boa Morte

Dentro da sede, na cozinha, uma equipe composta por aproximadamente 20 pessoas se dividia de modo que diferentes grupos ocupassem diferentes tarefas. Algumas mulheres retiravam as carnes cozidas do interior de grandes panelas, colocando porções individuais em pratos de

plástico para serem servidos. Outras acrescentavam arroz, outras feijão, outras farinha, de modo que, como numa espécie de linha de produção, o prato a ser servido chegasse pronto às mãos do convidado. Apesar do número de convidados ser grande, conforme pude constatar (um pouco espantada, confesso), havia comida para todos.

O dinheiro necessário para a compra dos suprimentos possivelmente tem diferentes origens: advêm das próprias irmãs, do governo do estado, da prefeitura da cidade, da esmola pedida nas ruas pelas irmãs. Horas antes do almoço ser servido, avistamos algumas irmãs pedindo esmola nas ruas e dentro dos estabelecimentos, o que demonstra que existe por parte destas uma necessidade de aproveitar o grande movimento na cidade para levantar fundos para a festa.

As comidas servidas nos cinco dias de festas obedecem aos preceitos da cozinha baiana ou comida do azeite, como também é conhecida, um estilo culinário muito característico do Recôncavo. Essa arte marca fortemente a presença de hábitos africanos na Bahia.

Importante destacar que a cozinha baiana é também um lugar de ritual.

Nos terreiros, esta cozinha, marcada por uma série de preceitos e interdições, vai aparecer relacionada diretamente aos Orixás através das chamadas comidas-de-santo. Assim, cada ancestral recebe em dias especiais pratos de sua preferência. Não se trata porém só de comer: o que se come, o que não se come, quando se come, com quem come, participam de um todo integrado que diz respeito a códigos imprescindíveis dentro do cardápio dos Orixás. E mais ainda, esta comida dentro da dinâmica do terreiro é um dos veículos de vital importância para a transmissão e distribuição do Axé. (Souza Junior 1999:328 Apud Marques)

Na Irmandade da Boa Morte percebe-se claramente a importância dada à relação entre o alimento e a distribuição de Axé. O mugunzá e a pipoca (flores de Obaluaê) são exemplos muito característicos, assim como a Ceia Branca, a Feijoada, o Cozido e o Caruru todos oferecidos à comunidade durante os dias da Festa.

Durante a Missa da Glória observamos que uma Irmã se levantou com uma pequena bacia de pipocas que foram jogadas sobre Nossa Senhora. Na ocasião, nos foi dito que se tratava de um pedido de axé, de força, saúde, dinheiro e felicidade à Santa.

Assim como Souza Junior (1999) evidencia referências míticas na culinária quando comenta que “Ogum pode receber a feijoada, uma vez que as carnes gordas lhe pertencem”, Póvoas (1999) atribui aos pratos da culinária tradicional baiana elementos e diferenciações míticas e de gênero

Um prato de feijoada é um prato masculino e expressa as qualidades do Pai Caçador, aquele que providencia o alimento. A variedade das carnes misturadas ao feijão e aos condimentos termina obtendo uma única cor. Mas um prato de caruru expressa o feminino, a variedade dos componentes básicos, a cor do dendê, o branco do arroz já fazem um visual exótico. É matéria para ser comida, é alimento, mas é também para ser cheirado, para ser visto, para ser exibido, para enfeitar a vida. E tudo isso é atributo da Mãe (Póvoas, 1999 apud Marques, 2003: 176).

Na Boa Morte a preparação do caruru é considerada parte da devoção e responsabilidade das Irmãs. Ele é feito pela Comissão da Festa em colaboração com outras mulheres da Irmandade e algumas auxiliares que trabalham para a Casa nessas ocasiões.



Figura 23: Oferta de comida pela Irmandade da Boa Morte

Paralelamente aos momentos de descontração e religiosidade vivenciados pelas irmãs, do lado de fora da sede da irmandade, na Ladeira ou no Largo da Ajuda, diversas rodas de samba podiam ser observadas. Observamos dois grupos de samba de roda cujo estilo escapa à descrição do samba do roda presente no Dossiê elaborado pelo Iphan. O primeiro deles é o samba improvisado, feito na rua, abertamente, em que alguns músicos dão início à performance e oportunizam a participação de quem demonstrar interesse em se unir ao grupo. Nestes casos, nem sempre uma roda chega a se formar, e homens e mulheres de passagem pelo local de apresentação, ou que se juntam ao grupo atraídos pela música, podem sambar à vontade, aproximando-se e permanecendo junto ao grupo, batendo palma ou tocando algum instrumento o tempo que lhes convier.

No largo da Ajuda observamos outro estilo de samba, em que a roda se formou em torno de samba reproduzido mecanicamente, vindo de algumas caixas amplificadoras colocadas no local pela organização do evento. Neste caso, o samba tinha um aspecto teatral bastante acentuado, sendo executado por um homem e uma mulher conjuntamente. A brincadeira, neste caso, consiste não em convidar alguém para dentro da roda, como no caso do samba chula, em que a sambadeira convida outra para lhe substituir, mas em retirar de dentro da roda o homem ou a mulher que esteja sambando, tomando, assim, o seu lugar no samba. A graça desse tipo de samba consiste no pequeno teatro que se desenrola no momento de substituição de um(a) sambador(eira) por outro(a). A criatividade, nestes casos, não tem limites, estando aberta, a cada troca de sambador(a), a possibilidade de um desfecho diferente.

Apesar da “ordem” verificada na maior parte da execução observada e registrada, aconteceu de, em alguns momentos, o homem deixar a roda e, conseqüentemente, a sambadeira sozinha, o que gerava uma espécie de inconformidade na mesma. Em outros momentos aconteceu de uma sambadeira retirar um sambador da roda, permanecendo duas mulheres no centro da roda. Houve casos ainda em que uma terceira pessoa, ignorando o casal sambador, permanecia no interior da roda.

Nestes casos, apareciam sempre “organizadores” que se incumbiam de restituir a ordem da performance, tentando retirar a terceira pessoa de dentro da roda, se apressando para não deixar a sambadeira sem par ou vaiando as sambadeiras que retiravam da roda um sambador.

Por um momento, enquanto sambadores e sambadeiras se esbaldavam na roda, o som foi desligado, para agonia dos que ali estavam, dentro ou fora da roda, se maravilhando com o espetáculo. Apesar da agonia, o casal que estava sambando permaneceu sambando, enquanto, rapidamente, algumas pessoas pediam à produção, em voz alta, que o som voltasse a ser ligado. Num ato aparentemente “instintivo”, algumas pessoas que formavam a roda começaram a “fazer som” com o que podiam: batendo palmas mais fortes, assobiando, cantando, valia de tudo para que o samba seguisse vivo.

Outro tipo de samba verificado ao longo do sábado, este sim, observado no dossiê, configura o que podemos enquadrar como fazendo parte de um estilo mais profissional de samba. Trata-se de grupo em que os tocadores vestem calças e camisas padronizadas, com o nome do grupo, além de estarem presentes as sambadeiras, vestidas de baianas. Neste caso, como nos outros observados, os transeuntes aproximam-se e sambam à vontade. A roda não chega a se formar e as pessoas sambam perto ou mais distantes dos músicos.



Figura 24: Samba de roda Filhos da Barragem em apresentação na tarde do sábado

Na noite do sábado fomos convidados pela proprietária da pousada onde estávamos hospedados para participar de uma festa de terreiro. A festa do dia saudava o orixá Obaluaê.

Chegamos no terreiro por volta das 22h e o ritual tinha acabado de começar. No salão da casa onde a cerimônia aconteceu, via-se cordões de pipoca espalhados pelo teto.

Inserir descrição da festa Cristina



Figura 24: Dança ritual no terreiro de candomblé



Figura 25: Dança ritual no terreiro de candomblé

Domingo (16 de agosto de 2015)

Conforme se observa na programação do evento, a divulgação se limita a informar apenas a oferta do “suculento cozido seguido de samba de roda no Largo da Ajuda”, previsto para acontecer às 20h. Apesar disso, saímos cedo, por volta das 9h, para observar o movimento nas ruas da cidade. Após alguns minutos da pousada, tivemos a sensação de que a festa religiosa que havíamos presenciado na noite anterior havia migrado para a praça.

De fato, tratava-se de uma cerimônia organizada pelo chamado “povo do axé”. Na ocasião, mães, irmãos e irmãs de santo cantaram e dançaram em roda ao longo de quase uma hora.



Figura 24: Festa de axé em cerimônia aberta à comunidade

Nos arredores da praça, cerca de dez barracas comercializavam tecidos e peças de roupa, assessórios como brincos, colares, anéis e pulseiras e CDs

com temas étnicos, fazendo referência à África nas estampas, nos desenhos, na presença de orixás, etc. Por toda a cidade, outras barracas, espalhadas pelas ruas, comercializavam artesanatos, esculturas entalhadas em madeira, também voltadas ao universo étnico e religioso dos terreiros de candomblé e umbanda.



Figura 25: Esculturas em madeira homenageiam os orixás

Por voltas das 17h teve início, na mesma capela da irmandade da Boa Morte, a missa de São Roque. Diferentemente das demais missas assistidas, nesta, era possível encontrar assento e já não havia mais tantos fotógrafos nem cinegrafistas para disputar espaço com os fiéis.

No início da cerimônia, a imagem de São Roque foi trazida sobre um andor carregado por homens e mulheres. Alguns presentes vestiam camisa com imagem do santo estampada na parte da frente e com a oração de São Roque estampada na parte de trás.

A missa teve a mesma duração das anteriores, cerca de uma hora e vinte minutos. No final da missa foram distribuídos pães e pipocas para os presentes.



Figura 26: Entrada da imagem de São Roque na missa em sua homenagem

Após a missa, por volta das 20h, conforme a programação, na sede da irmandade, o cozido foi servido. Da mesma forma que as outras refeições, havia quantidade suficiente para alimentar a todos os presentes.



Figura 26: Cozido de carne servido na noite do domingo na sede da irmandade

Logo após a refeição, teve início, no largo da Ajuda, a apresentação do grupo de samba Esmola Cantada, da cidade de Cachoeira. Na foto abaixo, podemos observar algumas irmãs sambando no palco durante apresentação do grupo.



Figura 27: Apresentação do grupo de samba de roda Esmola Cantada, de Cachoeira.

De maneira semelhante à relatada por Marques (2003), para a *performance* que acompanhamos foi utilizado um som com um *set* básico composto por mesa de 8 canais (mono), amplificador, 5 microfones e retorno. Segundo a autora “a qualidade de som e suporte técnico nesses eventos geralmente deixa a desejar”.

A introdução de equipamentos eletrônicos para amplificação e mixagem dos instrumentos de cordas, percussão e vocais na Festa da Boa Morte parecem relativamente recentes (década de 80). Isso ocorreu em decorrência do gradual aumento de público presente nas tocatas de samba na Boa Morte, e também, pelo interesse tecnológico e a busca de profissionalização dos grupos de samba de roda (p.165).

A utilização de suporte técnico e mais especificamente o uso de caixas amplificadas parecem consenso entre os grupos e é comum inclusive em ensaios. Esses recursos tecnológicos não implicam na quebra da “tradição do samba de roda” para os grupos que acompanhamos, ao contrário. Segundo eles, bons equipamentos e qualidade sonora podem trazer maior

reconhecimento e valorização aos grupos de samba, além de garantir a independência que tanto almejam para viajar e fazer tocatas sem precisar locar ou “depende” de equipamento e técnica de terceiros.

Segunda-feira (17 de agosto de 2015)

De acordo com a programação, o encerramento da festa se daria com a oferta de caruru seguida de apresentação de samba de roda. Desta forma, cientes de que teríamos o dia relativamente livre, aproveitamos a manhã da segunda-feira para conhecer o Kaonge - um quilombo situado a poucos quilômetros do centro da cidade de Cachoeira. Ficamos sabendo da existência deste local através de informações concedidas por Cristina Solimando, proprietária da pousada onde nos hospedávamos.

Para convencer-nos de que seria interessante visitar o local, Cristina nos informou que a comunidade autóctone vinha se organizado para oferecer o chamado “turismo comunitário”, promovendo, ao longo do ano, diversos eventos e atividades voltadas à interação entre visitantes e moradores do Kaonge, promovendo a valorização da cultura quilombola.



Figura 28: Homenagem à orixá Oxum numa das paredes do restaurante do Kaonje



Figura 29: Líderes locais do Caonge, dona Juvanir e sua filha.

De volta à cidade de Cachoeira, por volta das 18h, fomos diretamente para a sede da irmandade, onde, como nos dias anteriores, estava prevista a oferta de caruru, seguida de apresentação de samba de roda. A refeição foi servida por volta das 20h, para um público bem menor que o presente nos dias anteriores. Como nas outras noites, a comida foi servida por voluntárias e ajudantes na cozinha da sede, para todos os que se apresentassem. Diferentemente das outras noites, juntamente com o caruru, salgadinhos e grandes bolos confeitados também foram servidos.

O grupo de samba de roda responsável pelo encerramento da festa foi o “Filhos do Caquende”, da cidade de Cachoeira. Como os demais, o grupo se apresentou no palco. Perto dali foi colocado no chão uma espécie de plataforma de madeira, possivelmente para facilitar a execução do samba por parte das irmãs. As Irmãs da Boa Morte só sambam o barravento, também conhecido como samba de parada.

Nesse samba, de “uma a uma”, após introduzirem-se na roda, ainda em formação (o que faz com que as pessoas se aproximem fechando [um quase] círculo completo (...), e o público passe a assistir a performance acompanhando com as palmas e cantando), cada Irmã desenvolve uma performance coreográfica própria ao seu estilo de sambar, o que estabelece evidentes variações de uma para outra. Essas diferenças de performance ocorrem ainda que desenvolvam passos semelhantes como o miudinho, dêem ‘caídas’, rodadas e chamem à sua substituição outra Irmã (ou pessoa do público) jogando a perna ou o corpo enquanto deixam a roda (Marques, 2003: 167).



Figura 29: Irmãs sambadeiras se preparando para o início da performance

O samba executado pelas irmãs neste momento é de uma beleza singular. Constitui-se num dos mais belos momentos desta pesquisa. Algumas irmãs, as mais idosas, contam com a ajuda de outras pessoas para conseguirem executar o samba. Neste caso, as irmãs se revezam, verificando-se, como nos casos de samba chula, chamado de barravento em Cachoeira, a eleição de alguma sambadeira da roda por parte da sambadeira que já tenha finalizado sua performance.

4.6O SAMBA DE RODA NOS CARURUS DEDICADOS A COSME E DAMIÃO

Os carurus dedicados aos santos católicos Cosme e Damião, segundo foi possível constatar na dissertação de mestrado de Breno Trindade Silva (2014), fazem parte de um complexo muito mais amplo de celebrações religiosas vinculadas não apenas ao catolicismo, mas também ao candomblé. Conforme observou o autor, a oferta de carurus por parte de entidades⁷⁶ ou de particulares⁷⁷ se inicia no mês de Junho, podendo estender-se até o mês de Janeiro do ano seguinte.

Calendário dos Carurus no Recôncavo	
Datas	Santos/Orixás
Junho	São João e Santo Antônio
Julho	São Pedro
16 de Agosto	São Roque/Obaluayê
27 de Setembro	São Cosme e São Damião / Os Ibejis
Outubro	São Crispin e São Crispiniano
Novembro	Mês das almas
04 de Dezembro	Santa Bárbara/lansã
Janeiro	

Tabela 03: Calendário dos Carurus no Recôncavo conforme Silva (2014)

Nestes casos, o caruru - um creme de quiabo preparado com azeite de dendê, castanha, camarão, pimentas, amendoim e outros temperos – é servido acompanhado de feijão, arroz, frango e vatapá. Estando sempre presentes o caruru, o frango e o arroz, conforme observamos, pequenas variações podem ocorrer na composição dos demais acompanhamentos.

⁷⁶ Na ocasião do trabalho de campo, observou-se a ocorrência de oferta de caruru em um terreiro de candomblé, na Casa do Samba-ASSEBA (Santo Amaro) e na Casa do Samba de Dona Dalva (Cachoeira).

⁷⁷ Há pessoas que oferecem o caruru em suas próprias casas. Nesses casos, geralmente, a oferta da comida se vincula ao pagamento de alguma promessa feita aos santos Cosme e Damião.

Via de regra, o caruru é aberto a toda comunidade. Importante destacar que a quantidade de comida a ser preparada pelos organizadores do evento deve ser suficiente para servir a todos os que compareçam ao evento. Nenhum tipo de restrição pode/deve ser feita ao acesso dos interessados em participar da festa e comer o caruru.

Para Silva (2014), o caruru pode ser considerado como parte estruturante do universo simbólico do samba de roda. O autor enfatiza a importância dos devotos que tomam a iniciativa de oferecê-lo, considerando que quem faz/oferece o caruru é tão importante quanto um sambador: “Foram os carurus que proporcionaram a sobrevivência do samba de roda durante sua história, uma vez que era nessas comemorações que os sambadores encontravam espaço para se manifestarem” (p.95).

Nosso interesse em participar do caruru que seria oferecido pela Casa do Samba – ASSEBA no dia 27/10/2015 – dia de Cosme e Damião - nos levou a entrar em contato com os responsáveis pela Casa (e pela organização do evento) com alguma antecedência, no dia 24/10/2015. Através de um contato telefônico realizado de Aracaju para Cinésio Góis (um dos coordenadores da Asseba), em Santo Amaro, não fomos apenas convidados para a festa a ser realizada no dia 27, como também para participar da preparação do caruru, no dia 26, véspera do evento. Como uma espécie de “recompensa” pela ajuda, fomos convidados a ficar hospedados na Casa do Samba. Agradecemos ao convite da hospedagem, mas nos propusemos a ajudar na preparação.

Chegamos à Casa do Samba por volta das 10h, quando ainda havia poucas pessoas na casa. Na parte de fora da cozinha da ASSEBA, a preparação do caruru foi iniciada por Maria de Fátima dos Santos (serviços gerais da Casa do Samba) e por mim. Pouco tempo depois, por volta das 11h, chegaram ao local Jane (coordenadora da Casa do Samba Zé de Lelinha, de São Francisco do Conde) e Rozeni da Silva (articuladora cultural da Casa do Samba de Conceição do Jacuípe). A princípio, o trabalho, aparentemente restrito às mulheres, consistia em cortar o quiabo em pedacinhos menores. Aos

homens presentes, em número de 3, foram dadas outras funções, como descascar o amendoim torrado, por exemplo.

Perto de onde estávamos, podia-se perceber a preocupação e a necessidade de articulação por parte de outros gestores da rede de casas do samba para garantir que nenhum ingrediente faltasse. Alguns dos ingredientes – azeite de dendê, castanha, camarão, quiabo, pimenta, amendoim, temperos, frango, arroz, pipoca – já haviam sido comprados, outros ainda precisavam ser providenciados. Conforme nos informou Cinésio Gois, para a compra dos ingredientes do caruru, a ASSEBA contou com a ajuda e com a doação das casas e grupos de samba de roda de toda a rede, e ainda com uma espécie de *pró-labore* fornecido pelo Iphan.



Figura 29: Corte do quiabo para preparação do Caruru da Asseba

Apesar de afirmar ter contado com a ajuda de todas as casas da rede, até às 16h (quando, por exaustão, deixamos a Asseba para descansar), éramos apenas quatro, realizando o primeiro trabalho, o corte do quiabo, trabalho aparentemente interminável. No dia seguinte, ficamos sabendo que a equipe do preparo recebeu ajuda de mais duas pessoas (que teriam chegado à noite). Mesmo assim, o corte do quiabo se estendeu até às 23h, e a finalização

do caruru e dos acompanhamentos terminou às 2h da manhã do dia 27, 16 horas após ter começado a preparação.

Voltamos a Asseba na manhã do dia 27 (domingo), por volta das 10h. Numa sala adjacente às instalações da Casa do Samba, muitas pessoas já estavam participando do lançamento do livro Cantigas de um Baile Pastoril, organizado por Wayra Silveira.

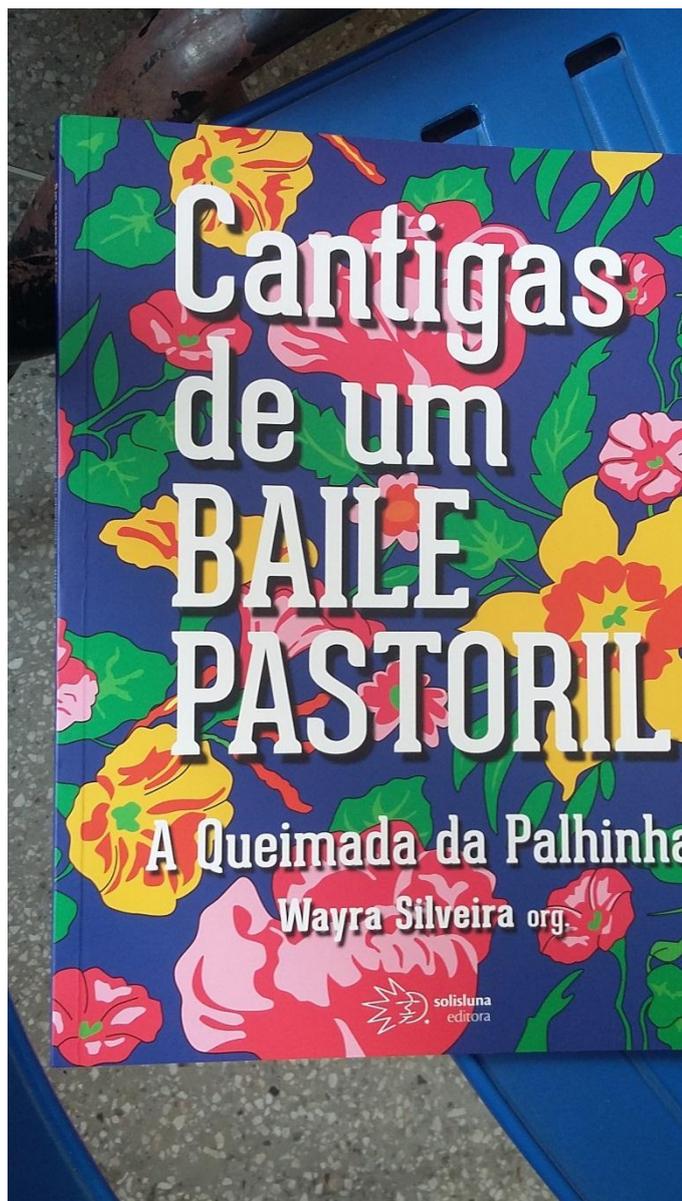


Figura 30: Lançamento do livro como parte da programação do Caruru da ASSEBA

À frente de todos, um mestre sambador se queixava de que dentre os presentes naquele dia festivo, não havia nenhum grupo de samba de roda da cidade anfitriã, Santo Amaro.



Figura 31: Lançamento do livro como parte da programação do Caruru da ASSEBA



Figura 32: Apresentação de grupo no Caruru da Asseba



Figura 33: Imagem de Cosme e Damião e pratos oferecidos aos santos

Destacando-se à frente de todos os presentes no recinto havia uma mesa ricamente montada. Sobre ela, estava a imagem dos irmãos Cosme e Damião, velas acesas de diferentes cores e tamanhos, flores, doces e três pratos de caruru acompanhados de arroz, frango, feijão e pipoca.

Após a apresentação de alguns grupos tradicionais da região e da discussão acerca da organização da rede de casas de samba por parte do mestre sambador e outras pessoas que tomaram a palavra, teve início o ritual de homenagem aos santos. Este teve início com a escolha de sete crianças dentre os presentes. Estas permaneceram sentadas sobre uma esteira de palha, estrategicamente colocada diante da mesa onde estava a imagem dos santos. As sete crianças foram as primeiras, e, inicialmente, as únicas a serem servidas com pratos semelhantes aos que já estavam sobre a mesa dos santos.

Quando autorizadas, as crianças começaram a comer a comida servida a elas nos pratos com as mãos.



Figura 34: Sete crianças sentadas sobre esteira de palha aguardando o prato de caruru ser servido

Ao redor das crianças, músicos e comunidade local passam a tocar e cantar em homenagem aos santos. Algumas mulheres começam a sambar, sem, no entanto, formar roda. Quando as crianças terminam de comer, cerca de quatro pessoas da organização retiram cuidadosamente a esteira de palha do chão, unindo as bordas da mesma de modo que os pratos utilizados pelas crianças permaneçam em seu interior. As crianças acompanham a retirada da esteira de dentro do recinto e recebem doces da equipe de organização do evento como recompensa pela participação.

Em frente à mesa dos santos, músicos e comunidade permanecem tocando e cantando entusiasmamente. Uma roda, finalmente, é formada e homens e mulheres sambam em seu interior de forma livre e descontraída. Por um momento, uma das mulheres que havia preparado o caruru (a espécie de líder da cozinha) demonstra incorporar um espírito. Chamando a atenção dos

presentes, a mulher recebe auxílio dos organizadores, que a sentam cuidadosamente numa cadeira e aguardam que os espasmos oriundos da incorporação cessem completamente. Os presentes, apesar de não esconderem o “susto” com a reação da mulher, não aparentam grande surpresa e reagem com naturalidade.

Do início da cerimônia até o término dos cânticos se passam aproximadamente sessenta minutos. Terminada esta parte inicial, os presentes passam a formar uma fila do lado de fora da ASSEBA, ao lado da cozinha, onde os pratos de caruru são oferecidos.



Figura 35: Sambadeiras, sambadores e comunidade fazem fila para receber caruru na Casa do Samba

Do lado de dentro da cozinha, as mesmas mulheres que deram início ao processo de preparação – Jane e Rozeni da Silva – acompanhadas de mais 4

mulheres, passam a se organizar numa espécie de linha de montagem (semelhante à observada na Festa da Irmandade), em que os pratos passam de mão em mão (cada uma insere no prato o alimento que se encontra numa panela grande à sua frente) até poder ser servido, com todos os acompanhamentos, aos presentes.



Figura 35: Montagem dos pratos pelas mulheres da organização

Dentro da cozinha apenas um homem foi observado, responsável por servir refrigerantes os convidados. Devido ao número de pessoas no evento, chegamos a esperar cerca de uma hora até conseguirmos nosso prato. As pessoas se espalharam por toda a casa, aproveitando a pouca estrutura de cadeiras e assentos disponíveis no local.

Após todos terem se servido, a mesa de som instalada numa das salas da Casa de Samba foi conectada aos instrumentos musicais e teve início a apresentação do grupo de samba de roda Quixabeira da Matinha, cujo

vocalista é Guda Santana, coordenador da ASSEBA. Além deste grupo, o Coisas de Berimbau também estava presente.

Saindo da Casa do Samba de Santo Amaro, fomos a São Brás⁷⁸ à convite do mestre capoeirista Fernando, conhecer um caruru com samba de roda “da melhor qualidade”, segundo assegurou nosso anfitrião. As péssimas condições da estrada de acesso até São Brás em quase nada se diferenciam das outras vias de acesso que conhecemos ao longo do trabalho de campo. Essa precariedade das vias de acesso do recôncavo baiano e, em especial, das vias que servem às comunidades mais afastadas, permite entrever o pouco compromisso dos governos municipal, estadual e federal para com estas comunidades. De fato, na fala de alguns dos sambadores e sambadeiras entrevistados, esteve presente a narrativa de que água, luz e vias de acesso se tratam de conquistas relativamente recentes.



Figura 36: Arte nos muros das casas de São Brás

⁷⁸ Distrito de Santo Amaro, localizado a poucos minutos do centro da cidade.

O local para onde o mestre Nando nos havia convidado era um bar, na parte de baixo, e uma casa, na parte de cima. Chegamos no local por volta das 15h. Algum tempo depois de termos chegado ao local, percebi que no andar de cima, ao qual se podia ter acesso por meio de uma escada lateral – sem que o evento estivesse sendo muito propagandeado – algumas mulheres, de forma semelhante à que havíamos presenciado na Casa do Samba, também serviam caruru.



Figura 37: Oferta do Caruru em São Brás

Tendo subido para conhecer a dinâmica de outro caruru, e diante do convite das mulheres, mais uma vez, me servi de um prato de caruru semelhante ao que já apreciado minutos atrás. Diante da ofensa que poderia representar recusar um prato de comida oferecido, optei por enfrentar o delicioso (e calórico) desafio. Além disso, às comidas “de santo”, como já relatado nesta tese, são atribuídos poderes mágicos, conhecidos como “axé”, energia espiritual benéfica tanto para quem prepara/oferece quanto para quem consome.

No início, não havia nenhum indício de que uma roda de samba seria formada. No entanto, cerca de duas horas após nossa chegada, pedindo desculpas pelo atraso, alguns homens deram início a uma tocata. Cerca de oito componentes, sentados com seus instrumentos conectados a caixas amplificadoras, deram início ao samba “da melhor qualidade” prometido por mestre Nando. Eles mesmos formaram a roda, acompanhados de homens e mulheres que, cantando e batendo palma, tentaram lhe dar uma forma.

Iniciada a música, as sambadeiras da comunidade tomaram apressadamente a iniciativa. Primeiramente estas entraram na roda, obedecendo ao preceito do samba chula em que as sambadeiras devem aguardar o fim da chula (canto) entoada pelos homens para, em seguida, entrarem na roda. Como já destacado nesta tese, outra característica que distingue a “boa sambadeira”, verificada entre algumas das mulheres que tomaram a iniciativa na dança, é o saber “correr a roda”. Como destacado anteriormente, “correr a roda” diz respeito à aproximação, à interação propiciada pela sambadeira entre ela e os sambadores. As boas sambadeiras, ao correrem a roda, fazem uma espécie de “saudação”, detendo-se por alguns instantes diante do músico.

No decorrer da apresentação, algumas garotas mais jovens também apareceram. Uma delas, diferentemente das sambadoras mais velhas, entrava na roda enquanto os homens cantavam, indiferente à “quebra de protocolo” que dançar durante a execução da chula, segundo li e ouvi de alguns sambadores, representa. Esta atitude não chegou a ser censurada, pelo menos não visivelmente. Os músicos seguiram cantando como se nada tivesse acontecido. Cheguei a ver algumas das mulheres mais velhas explicando à jovem que deveria aguardar sua hora de entrar, mas a garota, entusiasmada com samba, parecia não entender o que diziam, ou simplesmente não queria obedecer ao que diziam as senhoras.

Nesta ocasião, verificamos a única ocasião em que o samba de roda aconteceu sem que os integrantes estivessem fardados. Sambadores e sambadeiras usavam roupas comuns, as mesmas do cotidiano. Este fato,

somado à não ocorrência do palco, diminui o efeito teatral do samba, dando a impressão de que todos que estão no samba são “do pedaço”. Acredito que depois da experiência de assistir as sambadeiras no samba de encerramento da Festa da Irmandade, este foi o segundo momento de maior beleza presenciado no trabalho de campo.

O samba organizado por Nando possivelmente se estendeu até mais tarde. Nós tivemos que voltar para a cidade de Cachoeira para descansar, já que havíamos nos comprometido a participar, às 19h, na Casa do Samba de Dona Dalva, do terceiro caruru de Cosme do dia. Neste caso, a festa seria ainda maior, pois Dona Dalva também estava comemorando seus 88 anos de idade.

Chegamos na Casa do Samba de Dona Dalva por volta das 20h. Ali, como na Casa do Samba de Santo Amaro, uma mesa ricamente ornamentada havia sido montada para os gêmeos São Cosme e Damião.



Figura 38: Mesa de Cosme e Damião presente na Casa do Samba de Dona Dalva

Sobre a mesa, em frente à imagem dos santos, de forma semelhante à verificada na Casa do Samba de Santo Amaro, estavam os três pratos repletos

de comida. Neste caso, os pratos servidos tinham ovo cozido e acarajé, acompanhamentos até então não observados nos demais carurus.

Não tendo sido observada a ocorrência de reza para os santos, após a oferta de pratos de caruru para aproximadamente 200 pessoas, o que pode ter levado cerca de três horas, houve apresentação, no palco presente na parte de trás da casa, de um grupo de samba de roda. Neste caso, o tipo de samba executado era o corrido, em que todos, homens e mulheres, dançam ao mesmo tempo.

CAPÍTULO V

ANÁLISE DAS AÇÕES DE PATRIMONIALIZAÇÃO EXERCIDAS PELO IPHAN E PELA UNESCO SOBRE O SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO

Para proceder à análise das ações de patrimonialização exercidas pelo Iphan e pela Unesco sobre o samba de roda do recôncavo baiano utilizei o conteúdo presente na tese de doutorado de Rívia Alencar, intitulada “O Samba de Roda na Gira do Patrimônio” (2010), em que a autora, assumindo o duplo papel de técnica do Iphan (DPI) e estudante de antropologia da UNICAMP, analisou o “ritual de patrimonialização” que teve início em 2004 - quando o samba de roda foi reconhecido como patrimônio cultural do Brasil -, até o ano de 2010, quando a autora finaliza sua tese.⁷⁹

A análise realizada por Alencar (2010) buscou perceber os impactos ocorridos nas comunidades sobre as quais recaíram as ações de patrimonialização advindas do Estado e da Unesco. Utilizando-se do conceito de “drama social” (Turner, 1967; 1974; 1982), a autora descortina a interação dada entre o Estado, os sambadores e os diferentes atores sociais em função do processo de registro e seus efeitos.

Também utilizei a dissertação de mestrado de Breno Trindade da Silva: “Políticas Patrimoniais de Salvaguarda: Conflitos e Estratégias no Reconhecimento do Samba de Roda do Recôncavo Baiano” (2014).⁸⁰ Neste caso, o autor buscou analisar a articulação dos sambadores frente ao reconhecimento do samba de roda como patrimônio cultural e a organização da Rede de Casas de Samba estabelecidas nas Regiões do Portal do Sertão, Recôncavo e Região Metropolitana de Salvador.

⁷⁹ Programa de pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

⁸⁰ Programa de pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Para entender o “jogo de forças e interesses divergentes” que se desenrola no “ritual de patrimonialização” entre o Estado e os grupos tradicionais, farei uso dos conceitos de drama social e ritual (Victor Turner, 1967, 1974, 1982)⁸¹ e performance (Richard Schechner, 1985, 1988).

Finalmente, utilizo minha dissertação de mestrado, “La danza de San Gonzalo de Amarante de la Mussuca (Sergipe-Brasil): Los câmbios em La promesa y las promesas de cambio” (2010),⁸² em que analisei – com o suporte da Antropologia da Performance – a complexidade de ações e reações que envolveram a transformação das performances de apresentação do grupo São Gonçalo do Amarante, de Laranjeiras (SE), aos longo dos últimos anos.⁸³ Como Alencar (2010) e Silva (2014), também lancei mão do conceito de drama social para entender o processo instaurado em função da mudança de postura do grupo frente a política estatal.

Como contribuição ao estudo do samba de roda, utilizarei os conceitos de liminaridade (fenômenos liminares e liminóides), transportação e transformação (Schechner, 1985, 1988) para abordar as mudanças vivenciadas pelos sambadores e sambadeiras em função da patrimonialização e da transformação do contexto que envolve a manifestação. Finalmente, para entender as alterações da performance de apresentação do samba em função do deslocamento vivenciado pela manifestação, ao longo dos últimos anos, de um contexto ritual (vinculado à finalização das rezas e outros eventos) para um contexto teatral (apresentações em palcos) faço uso dos pontos de contato entre a antropologia e o teatro, criados também por Schechner (1985).

⁸¹ Silva (2014) o faz de forma não explícita, não se referindo diretamente a Victor Turner, mas utilizando-se de termos como “cisão” (p.55) e quebra de relações (p.120) para se referir às discontinuidades da relação de submissão característica entre o Estado e os grupos populares que dele recebem tutela.

⁸² Departamento de Antropologia Cultural e História da América e África / Faculdade de Geografia e História da Universidade de Barcelona. Dissertação escrita em espanhol e ainda não traduzida para o português.

⁸³ Este grupo, que tradicionalmente mantinha suas apresentações restritas aos pagamentos de promessas feitos dentro da comunidade, passa, gradativamente, a partir de 1970, a se apresentar de forma teatral para plateias diversas fora da própria comunidade. As apresentações do grupo feitas a pedido das secretarias de cultura do município e do estado (o que, de forma geral, se dava mediante o fornecimento, pela prefeitura, de roupas e instrumentos musicais ao grupo) passaram a ser, a partir de 2009, recusadas.

5.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DA INDICAÇÃO DO SAMBA DE RODA À CATEGORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL DO BRASIL E DA HUMANIDADE

O processo que (e)levou o samba de roda do Recôncavo Baiano à categoria de patrimônio cultural, ou o ritual de patrimonialização do samba de roda, teve início com a decisão do então ministro da cultura do Brasil, Gilberto Gil, de propor a candidatura do “samba brasileiro” à III Declaração das Obras Primas do Patrimônio Imaterial da Humanidade.⁸⁴

O Brasil, que havia ficado de fora da primeira lista de Obras Primas do Patrimônio Imaterial da Humanidade, divulgada em 2001, encaminhou, em 2003, um dossiê sobre a Arte Gráfica Kusiwa, forma de expressão dos índios Wajãpi do Amapá, que foi contemplada com o título internacional.

À princípio, a manifestação apresentada pelo Brasil para pleitear a categoria de Patrimônio Cultural da Humanidade, em 2005, foi o “samba brasileiro” ou “carioca”. Este, no entanto, foi entendido pela Unesco como uma expressão cultural “genérica”, não se apresentando como candidato adequado.⁸⁵ Conforme se observa no extrato abaixo, oriundo da Carta-resposta da UNESCO ao Ministério da Cultura, o bem escolhido para o pleito deveria ser revisto.

O samba é uma expressão cultural muito importante na sociedade brasileira e reflete, incontestavelmente, a identidade cultural do Brasil. Todavia, na medida em que um dos aspectos principais do programa é a salvaguarda de expressões culturais em perigo de

⁸⁴A Declaração das Obras Primas do Patrimônio Imaterial da Humanidade é um evento realizado desde 2001, a cada dois anos, pela UNESCO.

⁸⁵ O flamenco e o tango, que são, respectivamente, patrimônios culturais da Andaluzia (Espanha) e de Buenos Aires (Argentina), foram candidatos em proclamações anteriores, mas também tiveram seus pleitos negados. Segundo Alencar (2010), o motivo mais aparente para essa posição contrária da Unesco é a projeção que estas expressões possuem na indústria cultural e de entretenimento. Uma vez que a Unesco não divulga os motivos pelos quais considera impropriedades algumas candidaturas, a Espanha e a Argentina interpretaram que o rechaço ao flamenco e ao tango se deu em função destas expressões não se encontrarem em situação de risco, em que se faça necessária a intervenção através de planos de salvaguarda. (p.114).

desaparecimento, sugerimos que vocês reconsiderem sua proposição, e eventualmente pensem em apresentar a candidatura de outra forma de expressão cultural do rico patrimônio imaterial do Brasil.⁸⁶

Como visto nos capítulos II e III desta tese, a categoria “risco de desaparecimento” é utilizada pelo Iphan e pela Unesco para designar os bens culturais que tem prioridade em serem beneficiados pelas políticas de salvaguarda “por padecerem da falta de meios para a sua produção e reprodução”.

Assim, diante da contestação da Unesco, passou-se ao questionamento de que outro samba se adequaria melhor às exigências da Organização. O *samba chula*, umas das modalidades do samba de roda encontrado no Recôncavo, neste caso, atenderia “perfeitamente” aos pré-requisitos da Organização. De acordo com o dossiê do samba de roda, dito samba, além de se encontrar à margem da indústria cultural, estaria padecendo com o progressivo desaparecimento da viola *machete*.

Segundo o Dossiê de Salvaguarda do Samba, é Ralph Waddey que vai diagnosticar, na década de 1970, a existência de apenas um fabricante deste tipo de viola, Clarindo dos Santos, falecido em 1982.⁸⁷ A partir de então, a viola machete teria passado a ser gradativamente substituída pelo cavaquinho e pela viola paulista⁸⁸ implicando no desuso da viola machete e na consequente perda de uma característica peculiar ao sistema musical do Recôncavo.

O valor do samba de roda também estaria ligado ao seu papel como testemunho de tradições centenárias trazidas ao Brasil pelos africanos escravizados. Neste sentido, a manifestação também atenderia o critério de

⁸⁶ Trecho da Carta-resposta da UNESCO em resposta ao Ministério da Cultura; *apud* Sandroni (2005).

⁸⁷ Ralph Cole Waddey, enquanto candidato ao doutorado em etnomusicologia pela Universidade do Texas, realizou, entre os anos 1976 e 1982, importante pesquisa sobre o samba de roda. Embora não tenha escrito uma tese, publicou um importante artigo em duas partes na *Latin American Music Review* (Waddey, 1980 e 1981). A pesquisa de Waddey centrou-se em Salvador, Saubara, Santo Amaro e Castro Alves. Seu acervo encontra-se sob custódia da Universidade do Texas.

⁸⁸ A viola paulista é a viola padronizada das fábricas de instrumentos e possui uma sonoridade diferente da viola machete.

“continuidade histórica”, requerido no texto do Decreto 3551/00 para o registro de bens culturais de natureza imaterial (parágrafo 2º do artigo 1º).

A noção de continuidade histórica seria a contrapartida da noção de autenticidade, aplicada ao patrimônio material. A continuidade histórica busca reconhecer a dinâmica particular de transformação do bem cultural imaterial que pode ser verificada por meio de estudos históricos e etnográficos que busquem observar as características essenciais do bem e sua modificação ao longo do tempo (Iphan, 2000: 19. Grifos meus).

Contraditoriamente, o reconhecimento da dinâmica particular de transformação do bem esbarra na submissão do mesmo a uma reavaliação a cada dez anos, medida paradoxal adotada pelo Decreto 3.551/2000. Nele está presente uma prescrição para que os bens culturais já registrados sejam submetidos a uma reavaliação a cada dez anos (Art. 7º). Caso seja constatada “transformação total” ou o desaparecimento de “elementos essenciais”, o bem perde o título, mantendo-se apenas o registro como referência histórica. No caso do samba de roda, em novembro de 2015, mês de conclusão desta tese, o samba de roda vivenciava o processo de revalidação do título, tema que será abordado mais adiante neste capítulo.

Alencar (2010) analisa criticamente esta postura do Iphan, chamando atenção para o risco de cristalização ou engessamento da manifestação que a revalidação implica. Não sendo permitido à prática cultural em questão um afastamento de suas origens, espera-se dela apenas duas coisas: permanência e repetição. Neste caso,

(...) Parece haver uma negação da coevidade (*denial of coevalness*) dos grupos produtores de expressões culturais que sejam patrimônios em potencial, ou seja, considera-se que vivem neste tempo, entretanto, não estariam neste tempo, uma vez que entendem que suas produções pertencem a um passado remoto. (Alencar, 2010: 145-146)

Dessa forma, argumenta a autora, “o valor está incutido na volta às origens da tradição. Tradição esta compreendida como tempo cronológico e não relacionada à transmissão de saberes” (p.146). A importância de perceber

o equívoco desta noção residiria na possibilidade de que as políticas patrimoniais deixassem de compreender os grupos produtores de cultura popular e tantos outros que estão fora do modelo de sociedade “moderna” como relíquias vivas de formas passadas da humanidade, passando a considerá-los como sujeitos históricos plenos (Oliveira Filho, 1999 apud Alencar, 2010: 146).

Com isso, é possível conquistar uma das valorizações mais importantes, quer dizer, torna-se possível reconhecer não apenas os produtos que relembrem a “memória, a identidade e a formação da identidade brasileira”, critérios do Dec. 3.551/00, mas, sobretudo, viabilizar a valorização dos próprios indivíduos, grupos sociais e comunidades para o presente e para o futuro da sociedade brasileira (Oliveira Filho, 1999 apud Alencar, 2010: 146).

Retomaremos esta questão mais adiante.

Voltando à candidatura do samba de roda, de acordo com Sandroni (2010), o samba de roda do recôncavo, por mais que houvesse controvérsias a respeito, se adequava muito mais facilmente ao modelo proposto. Assim sendo, a substituição do candidato se deveu a critérios pragmáticos: o samba carioca simplesmente não era um candidato viável (2010: 375 apud SILVA, 2014: 41).

Outro pré-requisito necessário para que uma expressão cultural possa ser considerada patrimônio pela Unesco diz respeito à necessidade de que pertença a um grupo social delimitado dentro do território do estado-membro, o que não é o caso do chamado “samba brasileiro”.

Segundo Alencar (2010), com este pré-requisito, a Unesco parece determinar o que seria uma nação: um conjunto composto por grupos delimitados dentro do território nacional.

Pressupõe-se, então, a existência de fronteiras dentro da própria nação. Seria a nação para a Unesco uma aglutinadora de diferenças? Ao que parece, para a Unesco, uma nação precisa possuir e reconhecer diferentes grupos sociais dentro de seus limites geográficos. Aparentemente, o mérito estaria em promover a tolerância e a convivência entre eles e a viabilização de meios de

salvaguarda para garantir a manutenção destas diferenças e, por conseguinte, da própria nação (p.114)

Esta exigência da Unesco teria levado à limitação (forçosa) da localização ou ocorrência do samba de roda ao Recôncavo, apesar da constatação clara de que o samba de roda extrapola este território, sendo encontrado – em diferentes versões – também no sertão da Bahia e na região metropolitana de Salvador. Também voltarei a este tema mais adiante.

Finalmente, como pré-requisito à candidatura do samba de roda, a Unesco exigia que o bem cultural já fosse reconhecido como patrimônio nacional pelo Estado-Membro (Brasil). Assim sendo, era necessário que o samba de roda fosse registrado como Patrimônio Cultural nacional antes do envio da documentação à Unesco.

Por sua vez, para ser registrado como Patrimônio Cultural do Brasil, era necessário que, primeiramente, houvesse uma demanda popular de patrimonialização, efetivada mediante solicitação de registro firmada por três instituições formalmente constituídas. De acordo com o decreto 3551/2000, são partes legítimas para provocar a instauração do processo de registro o ministro da Cultura, instituições vinculadas ao Ministério da Cultura, secretarias de Estado e de municípios e sociedades ou associações civis. No caso do samba de roda, como exposto inicialmente, a proposta de patrimonialização foi iniciada pelo ministro da Cultura.

A solicitação de registro foi feita pelos grupos de samba de roda Filhos de Nagô (São Félix) e Suerdieck (Cachoeira). Segundo Francisca Marques,⁸⁹ a Irmandade da Boa Morte teria se recusado a assinar a solicitação de registro, sendo então substituída pela Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo.

Finalmente, no dia 30 de setembro de 2004, o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, que atua junto ao Iphan, aprovou o registro do samba de

⁸⁹ Entrevista realizada no dia 28 de Julho de 2015.

roda do recôncavo baiano e concedeu a esta expressão musical, poética e coreográfica o título de Patrimônio Cultural do Brasil.

No dia 5 de outubro de 2004, em cerimônia solene realizada em Brasília com a presença do presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva; do ministro da Cultura, Gilberto Gil; do presidente do Iphan, Antonio Augusto Arantes e do grupo de samba chula da Pitangueira, o samba de roda foi inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão e declarado publicamente Patrimônio Cultural do Brasil.



Figura 39: Cerimônia de registro do samba de roda do recôncavo no Livro das Formas de Expressão.

Uma no depois, no dia 25 de novembro de 2005, o samba de roda, juntamente com outros 43 bens culturais provenientes de várias partes do mundo, foi proclamado Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco.



Figura 40: Título de patrimonialização do Samba de Roda concedido pela Unesco

Nacionalmente, naquele momento (2005), apenas dois bens haviam sido registrados como patrimônio cultural imaterial, o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, no Espírito Santo, e a Arte Gráfica Kusiwa dos índios Wajãpi do Amapá. Segundo Alencar (2010), no caso destes bens culturais, não houve tanta repercussão midiática quanto no caso do samba, e, tanto um quanto outro haviam sido registrados respondendo a propósitos distintos do samba de roda.

O Ofício das Paneleiras de Goiabeiras foi o bem cultural que inaugurou o instrumento legal de reconhecimento e preservação dos bens culturais de natureza imaterial, o *registro*. Indicado pelo Conselho Consultivo do Iphan, a pesquisa de levantamento de dados sobre o ofício das paneleiras, iniciado em março de 2001, foi uma experiência piloto para testar os procedimentos administrativos de tramitação dos processos e os procedimentos técnicos para identificação e documentação dos bens culturais (Iphan, 2005 apud Alencar: 105).

No caso da Arte Gráfica Kusiwa dos índios Wajãpi do Amapá, temos que:

Em 2002, quando esta forma de expressão foi registrada, um conjunto de instituições já trabalhava a favor da continuidade das práticas culturais wajãpi e a oportunidade de receber o apoio da Unesco foi o que viabilizou o registro como patrimônio nacional. [...]

Desta forma, não foi necessária a realização de uma pesquisa orientada pelo Iphan para a produção do dossiê para o registro. As pesquisas realizadas pelo IEPÉ, por meio de seus pesquisadores associados, já continham as informações exigidas para o pleito. (...) O registro não foi o início de um olhar para este bem cultural, foi, ao contrário, apenas mais uma ação de salvaguarda. (Alencar: 106)

Conforme se observa, o registro da dimensão imaterial do patrimônio cultural e a titulação de bens desta natureza como patrimônio nacional era, em 2005, uma ação bastante nova e até inusitada para a sociedade brasileira de modo geral, acostumada com a proteção e tombamento dos bens patrimoniais materiais.

Outros fatores, além da inserção do Brasil nas ações internacionais, tem peso considerável no conjunto de acontecimentos que moldaram a proposta de patrimonialização do samba de roda. Dentre estes, destaca-se a presença do antropólogo Antonio Augusto Arantes, pesquisador da área do patrimônio, como presidente do Iphan. Até então, a autarquia tinha como característica um quadro formado majoritariamente por arquitetos, incluindo seus dirigentes. Com a presença de Arantes estabeleceu-se uma “interseção de interesses” em estimular as políticas em relação à imaterialidade das práticas culturais (Alencar, 2010).

Além disso, a presença de Gilberto Gil e as estratégias políticas do governo Lula também merecem destaque. O Ministério da Cultura deveria agir em consonância com um governo, à princípio, comprometido com a mudança na condução do país. “Mudança esta creditada tanto pela entrada de um partido de oposição quanto pela credibilidade de um presidente vindo do “povo”” (Alencar: 52). Segundo o ministro da cultura, em seu discurso de posse (2003):

O Ministério deve ser como uma luz que revela, no passado e no presente, as coisas e os signos que fizeram e fazem, do Brasil, o Brasil. Assim, o selo da cultura, o foco da cultura, será colocado em todos os aspectos que a revelem e expressem, para que possamos tecer o fio que os unem.

Dessa forma, o novo Ministro enfatizou a necessidade de construir uma relação mais horizontalizada entre seu Ministério e a realidade brasileira.

Entendendo a cultura como uma “usina de símbolos de um povo”, Gilberto Gil propõe que as ações do Ministério da Cultura sejam entendidas como “exercícios de antropologia aplicada”.

5.2 A ELABORAÇÃO DO DOSSIÊ DE CANDIDATURA DO SAMBA DE RODA

Apesar da necessidade do pedido formal de registro por parte dos grupos detentores do samba de roda, a pesquisa que deu origem ao Dossiê de Candidatura foi iniciada antes deste ser realizado.

O “I Relatório do coordenador do projeto da candidatura do samba à proclamação de Obras Primas”, Carlos Sandroni, a primeira etapa do trabalho de campo foi realizada entre os dias 20 de julho e 12 de agosto de 2004. A solicitação de registro do samba de roda como Patrimônio Cultural do Brasil [...] é datada de 13 de agosto de 2004 e o processo administrativo aberto no Iphan em 18 de agosto de 2004. Alencar (2010)

Além do pedido formal de registro, o reconhecido do samba de roda como patrimônio nacional também requereria uma carta de anuência dos detentores, que garantiria que nem a preparação do dossiê, nem o pedido de candidatura se dessem à revelia de sambadores e sambadeiras. Mesmo assim, a pesquisa que deu origem ao dossiê de candidatura foi iniciada antes do pedido formal de registro por parte dos grupos detentores do samba de roda.

A decisão pelo candidato foi realizada de forma unilateral e sem consulta prévia aos detentores do bem cultural. Uma demonstração de que, mesmo que a política patrimonial tenha buscado um caráter democrático e participativo, ainda permanecem rescaldos do autoritarismo de outrora (Alencar, 2010: 123. Grifos meus).

Segundo Francisca Marques (2015), em entrevista concedida no dia 28/07/2015, a equipe contratada para a elaboração do Dossiê e do Plano de Salvaguarda teria conseguido tornar os sambadores e sambadeiras parceiros diretos no trabalho. Mas o suposto “engajamento” não teria se dado de saída,

ao contrário, a conquista dos parceiros teria se dado ao longo dos quatro meses de pesquisa.⁹⁰

Nas reuniões que marcaram o início do trabalho de campo e o contato entre os pesquisadores e os sambadores, o tema recorrente era justamente o pedido dos pesquisadores pelo apoio dos sambadores ao projeto da candidatura, até então, um projeto do Estado. Para Alencar (2010), conseguir a adesão dos sambadores e sambadeiras foi um risco que o Iphan correu.⁹¹

A equipe técnica responsável pela elaboração do dossiê foi composta pelo professor Carlos Sandroni (UFPE), que atuou como coordenador; as etnomusicólogas Katharina Döring (Universidade do Estado da Bahia) e Francisca Marques (presidente da Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo e professora da UFRB); Ari Lima (antropólogo e professor da Faculdade de Tecnologia e Ciência de Salvador); Suzana Martins (pesquisadora de dança e professora da Universidade Federal da Bahia) e do documentarista Josias Pires (professor da Faculdade Dois de Julho-Salvador).

Para alcançar o prazo de apresentação da candidatura do samba exigido pela Unesco, os trâmites burocráticos do processo para o registro bateram um tempo recorde em comparação a outros processos. Segundo Alencar (2010), a média de tempo entre a solicitação de registro, a instrução do processo, a avaliação pelo Conselho Consultivo do Iphan e a inscrição em um dos livros é de aproximadamente um ano. No caso do samba de roda, todas estas etapas foram cumpridas em quatro meses. O trabalho da equipe foi facilitado pelas pesquisas já existentes de Katharina Döring, Josias Pires e Francisca Marques, que disponibilizaram suas produções, estreitaram os

⁹⁰ Em entrevista realizada em Rosildo Rosário, no dia 31 de Outubro de 2015, evidenciou-se um grande sentimento de revolta e indignação por parte dos sambadores com membros da equipe responsável pela elaboração do Dossiê (pesquisadores). Esta constatação problematiza, para dizer o mínimo, o suposto engajamento entre sambadores e equipe técnica do Iphan.

⁹¹ Considerando que a opção pela patrimonialização de um bem cultural não é unanimidade entre os diversos grupos sociais no país. Os índios Kaiabi, do Xingu, recusaram a proposta de registrar seus cantos sagrados como patrimônio. Apesar de quererem preservar a prática, os Kaiabi não tinham interesse em sua ampla divulgação, um dos objetivos do registro.

contatos e facilitaram a aproximação da equipe com os sambadores e sambadeiras.

Desta forma, o levantamento empírico de dados ocorreu entre julho e agosto de 2004, tendo sido realizadas pesquisas em 21 municípios e 33 localidades do Recôncavo Baiano. Segundo Sandroni (2010), a metodologia inicial de mapear os grupos de “interesse” e de “maior interesse” foi ampliada para mapear a ocorrência do samba de roda no maior número possível de municípios e localidades.

O primeiro motivo apontado pelo dossiê para justificar a salvaguarda do samba de roda faz menção ao declínio - sofrido no curso do século XX - da prática agrícola no Recôncavo. A decadência econômica do território, iniciada no século XIX com a crise das economias da cana-de-açúcar e fumageira, teria se intensificado nos anos 1970 com a construção da BR-324, que, unindo as cidades de Salvador e Feira de Santana, passou a protagonizar o escoamento do fluxo de produtos agrícolas do interior em direção à capital.

O comércio, as feiras e o ir-e-vir de embarcações nos rios do Recôncavo – sobretudo o Paraguaçu - e na baía de Todos os Santos foram reduzidos consideravelmente, o que agravou a estagnação econômica e acentuou o êxodo da população para a capital do Estado e para o Sul do país. (Dossiê: 75)

O segundo fator apontado no Dossiê que teria contribuído para a decadência do samba de roda tem a ver com a “competição desigual” sofrida por este com a moderna música popular, que tem espaço garantido nos meios de comunicação de massa. “Tal prestígio leva muitos jovens a acreditar que o samba de roda é um divertimento de velhos, ultrapassado e fora de moda” (...) Associado a este fato está a percepção de parte dos sambadores do Recôncavo de que seu samba de roda é desvalorizado pela sociedade.

De fato, o descaso para com o samba de roda por parte de instâncias locais - quer da sociedade civil, quer políticas, educacionais e culturais - é apenas um exemplo de uma situação conhecida de quantos se interessam pela cultura popular tradicional no Brasil. (...) Nessas condições, a juventude volta seus olhos para as perspectivas de vida moderna oferecidas por tudo que vem da capital do estado e, mais ao Sul, dos centros econômicos do país. Nisto se enquadram novos gêneros e estilos de diversão, difundidos pelos meios de

comunicação de massa. Entre estes, em particular o pagode (um tipo de samba comercial que ganhou notoriedade a partir do final dos anos 1980) e do arrocha, dança da moda desde 2004 (Dossiê: 76-80)

Além destes, a carência de violeiros e violas machetes adequadas foi apontada como terceiro ponto para a justificativa de salvaguarda do samba pelo dossiê. Na ocasião de sua elaboração, teria sido encontrado apenas um tocador dominando sua técnica e repertório num grau satisfatório.

Segundo o dossiê, a viola machete, em muitos casos, passou a ser substituída pelo violão, cavaquinho ou bandolim; a queixa dos sambistas quanto à falta de bons tocadores é generalizada. A situação dos demais instrumentos também é, em geral, bastante insatisfatória.

A recuperação do saber-fazer violas machetes, e a preservação e 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 (p.76).

Finalmente, a restrição ao acesso por parte de sambadores e sambadeiras ao material produzido sobre o samba de roda por pesquisas anteriores justificaria a salvaguarda do bem. A falta de acesso às informações geradas por pesquisas é sentida por muitos sambadores, com toda a razão, como um desrespeito aos seus direitos culturais.

Além do exposto, o dossiê enfatiza:

É forçoso mencionar a situação de grande precariedade material em que vive boa parte das sambadoras e sambadores. De fato, o principal risco de desaparecimento do samba de roda está ligado às difíceis condições sociais e econômicas em que vivem seus praticantes. (p.79).

Apesar de considerar e reconhecer que o risco de desaparecimento está ligado às difíceis condições sociais e econômicas vivenciadas pelos sambadores e sambadeiras, nenhuma ação prevista no plano de salvaguarda, como se verá adiante, prevê a reversão desse quadro. Por outro lado, segundo o dossiê, o reconhecimento do samba de roda como Patrimônio Cultural Brasileiro e, pela Unesco, como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade – além de fazer justiça a um bem cultural de enorme relevância -

pode ajudar a contrabalançar as tendências de enfraquecimento detectadas, e a restituir às comunidades locais, nacional e internacional, todo o prestígio que merecem as sambadeiras, os sambadores e sua maravilhosa arte.

De acordo com a Unesco, a pesquisa realizada sob a supervisão de Carlos Sandroni, e que resultaria no Dossiê, deveria abordar os seguintes pontos:

- 1) Localizar geograficamente o samba de roda, estabelecendo os municípios do Recôncavo onde, de fato, ele acontecia;
- 2) Descrever o samba de roda (de maneira geral);
- 3) Descrever, de maneira detalhada, sua técnica, autenticidade, estilo, gênero, escolas e influências. Para os elementos materiais, descrever material, função, métodos de produção e utilização;
- 4) Fazer uma lista dos depositários reconhecidos da tradição;
- 5) Avaliar e discutir os atuais riscos de desaparecimento do samba de roda, devido a fatores como o “desenvolvimento econômico ou tecnológico” (...) ao desenvolvimento do turismo; ao crescimento ou ao decréscimo do número das comunidades envolvidas etc.

Chama a atenção, nos pontos acima indicados, o fato de que, para a Unesco, o desenvolvimento econômico ou tecnológico e o desenvolvimento do turismo sejam vistos como fatores de risco para o samba de roda. Neste caso, se entrevê a perspectiva, herdada do século XX, de que as manifestações tradicionais tendem a sucumbir diante do progresso econômico e/ou tecnológico.

Para Canclini (1997), o medo do desaparecimento se baseia em premissas falsas de que o capitalismo moderno era incompatível com as práticas populares tradicionais. Nessa perspectiva, Gonçalves (1996) compreende que o que norteia esse temor de desaparecimento é a concepção moderna de história, que parte de um processo inexorável de destruição, em que valores, instituições e objetos associados a uma “cultura”, “tradição”, “identidade” ou “memória” nacional tendem a se perder (Silva, 2015).

Voltamos aqui para um ponto já ressaltado neste capítulo, qual seja, a perspectiva exposta no Dossiê de Salvaguarda do Samba de roda de que o principal risco de desaparecimento do samba de roda está ligado às difíceis condições sociais e econômicas em que vivem seus praticantes (p.79). Assim sendo, não seria um contra-senso da Unesco, para dizer o mínimo, seguir associando desenvolvimento econômico ou tecnológico ao desaparecimento de manifestações culturais mundo afora? Retomarei esta discussão adiante.

Voltando às justificativas a serem apresentadas para a candidatura do samba de roda, a Unesco cobrava ainda a análise da “excelência da execução do saber-fazer e das qualidades técnicas desempenhadas” e a “comprovação do risco de desaparecimento por falta de meios de salvaguarda”. Além disso, a Unesco solicitava que o documento abordasse a *gestão das ações em prol da salvaguarda do bem cultural* e propusesse um *Plano de Ação*.

Carlos Sandroni (2010) considerou a criação do Plano de Ação o grande desafio da candidatura do samba de roda, pois além de não existirem pesquisas com envergadura disponíveis acerca do samba de roda, não haviam instituições direcionadas à preservação e difusão do mesmo, nem muito menos medidas específicas para sua continuidade.

Apesar disso, o coordenador Carlos Sandroni teria buscado comprometer-se e, por conseguinte, comprometer o Estado com as ações de salvaguarda que deveriam ser realizadas durante os cinco anos previstos para a execução do Plano de Ação.

O primeiro encontro de Carlos Sandroni e da pesquisa de pesquisa do Dossiê com os sambadores foi marcado por queixas generalizadas expostas pelos praticantes do samba de roda e pelo sentimento dominante de revolta e desprestígio por parte dos cultores, que não se sentiam apoiados pelas autoridades municipais, estaduais ou da sociedade civil.

Na verdade, me sentia quase envergonhado de estar ali a falar de patrimônio mundial para pessoas cuja atividade, manifestamente, não era considerada a sério nem como patrimônio municipal. O que disse é que conhecia um pouco a situação, por morar em Pernambuco onde os grupos de cultura popular vivem problemas similares; e que não achava que a candidatura à Declaração da Unesco fosse uma

panaceia, mas que seria uma possibilidade de melhorar um pouco as coisas. Disse que sabia que eles não me conheciam, e que sem dúvida inúmeros pesquisadores já teriam passado por ali, sem que as informações que lhes foram prestadas gratuitamente redundassem em qualquer melhora da situação; mas que apesar disso eu precisaria mais uma vez do apoio deles para levar a candidatura a bom termo. Perguntei o que lhes parecia e obtive de um deles uma resposta que acho significativa: “a esperança é a última que morre...”⁹².

Como a proposta de registro e de candidatura restringiu-se às modalidades *samba corrido* e *samba chula*, existentes no Recôncavo Baiano, o objetivo inicial da equipe era percorrer a maior quantidade possível de lugares e conhecer a maior quantidade de grupos que o tempo de pesquisa permitisse. Na prática, porém, a intenção mostrou-se inviável. Primeiro, por razões físico-geográficas. Conforme é possível observar no dossiê, o Recôncavo diz respeito a um território que não possui uma delimitação consensual.

Delimitá-lo [o Recôncavo] (...) não é uma tarefa fácil, ainda que se use o oceano como fronteira. Mesmo porque, quando se diz Recôncavo baiano, está se falando muito mais de um “conceito histórico [do] que de uma unidade fisiográfica” (Santos, 1998:62). O Recôncavo é uma invenção histórica e uma configuração cultural que nasceu da aventura de alguns portugueses, e do infortúnio de muitos africanos e indígenas. Por isso, trata-se de uma unidade regional que foi concebida e é situada por dentro da história dos engenhos de cana, da escravidão e da indústria açucareira no Brasil (Dossiê: 25).

Para o geógrafo Milton Santos, 25 municípios fazem parte do Recôncavo. Seriam eles: Alagoinhas, Aratuípe, Cachoeira, Camaçari, Castro Alves, Catu, Conceição de Feira, Conceição do Almeida, Coração de Maria, Cruz das Almas, Feira de Santana, Irará, Itaparica, Jaguaripe, Maragogipe, Mata de São João, Muritiba, Nazaré, Pojuca, Santo Antônio de Jesus, Santo Amaro, Santo Estevão, São Félix, São Felipe, São Francisco do Conde, São Gonçalo dos Campos, São Sebastião do Passé e Salvador (Dossiê: 25).

Diante do exposto, ficou clara a impossibilidade de que a equipe alcançasse reconhecer todos os grupos e todos os praticantes de samba de

⁹² Carlos Sandroni, I Relatório de Pesquisa para o Dossiê do Samba de Roda (apud Alencar, 2010: 125).

roda. Outro problema encontrado pela equipe dizia respeito à inviabilidade metodológica de abarcar todas as versões de uma “mesma” forma de expressão: quer dizer, todos os grupos de *samba corrido* e todos os grupos de *samba chula*.

Para driblar o desafio acima exposto, a intenção de promover encontros de sambadores de várias localidades em um só município se mostrou interessante. Assim, a equipe ganharia tempo e economizaria, não sendo necessário deslocar a equipe e o material de gravação por vários lugares nem enfrentar a dificuldade de agendar uma visita com cada grupo. Na prática, porém, a intenção de reunir todos os grupos acabou por, involuntariamente, demonstrar e fomentar as adversidades entre eles. Este episódio elucida como as ações de patrimonialização invariavelmente podem interferir nas interações locais. Além do “ciúme”, as ações podem provocar o estabelecimento de assimetrias entre os grupos.

Alencar (2010) relata uma situação de competitividade entre os grupos observada quando da necessidade de gravação sonora e audiovisual por parte da equipe de pesquisa, que teria elegido o município de Pirajuía como espaço para as gravações. Também convidados, os grupos do município vizinho - Encarnação - se recusaram a ir. Segundo a autora, o “ciúme” foi tomado como justificativa para o não comparecimento dos grupos de Encarnação, que entenderam a escolha da cidade vizinha como uma diferença de tratamento dispensado a eles: “afinal, as benesses de recepcionar a equipe e o status de anfitrião ficariam apenas para os sambadores de Pirajuía” (p.131).

O fato da equipe ter escolhido um lugar em vez do outro pode ser entendido como um julgamento sobre onde se faz o melhor samba. Diante disso, percebe-se claramente que, nas ações de patrimonialização, se os pesquisadores não tiverem tato para identificar e lidar com as diferenças intra e intergrupais, situações de desigualdade e disputa podem ser desencadeadas.

5.3 A ELABORAÇÃO DO PLANO INTEGRADO DE SALVAGUARDA E VALORIZAÇÃO DO SAMBA DE RODA

Para a Unesco, conforme exposto, além da descrição detalhada do bem cultural, era imprescindível que a candidatura fosse acompanhada de um Plano de Ação, previsto para cinco anos de duração (2004/2009), que visasse a salvaguarda e a valorização do samba. A elaboração do Plano de Ação previa, por parte da Unesco, a participação obrigatória dos detentores do samba de roda como propositores das ações de salvaguarda.

Carlos Sandroni havia sido contratado juntamente com uma equipe de pesquisa, sob a supervisão do Iphan, mas nenhum sambador ou sambadeira tinha, ainda, conhecimento da patrimonialização. Conforme relata Rosildo Rosário, coordenador da Rede do Samba em 2013 e da Casa de Samba Sambadeira Frazinha (Saubara).

No início foi uma equipe que veio pra pesquisar, pra gravar o samba de roda da Bahia chegando aqui em Saubara também. Aí esses pesquisadores vem, indicado pelo Ministério, pelo IPHAN, aí a gente os recebe em nossas casas e aí a gente começa entender no meio do processo, onde é que a gente tá entrando. No meio do processo que a gente vai entender o que é patrimônio, até hoje os sambadores não entendeu direito⁹³.

Segundo Silva (2014), a constituição do Plano de Salvaguarda do samba de roda do Recôncavo foi o primeiro espaço que os sambadores tiveram para dialogar mais diretamente com a equipe responsável pelo processo de elaboração do Dossiê. Como lhe explicou Rosildo Rosário, a dinâmica consistia em levar pessoas de várias cidades para iniciar as discussões de como conduzir o Plano de Salvaguarda do samba de roda: “Já existia uma estrutura pré-definida trazida pelo IPHAN, que seria apresentada para os sambadores e, a partir daí, esses interviriam com suas sugestões” (Silva, 2014: 51).

⁹³ Entrevista realizada em 20-11-2013, concedida a Silva (2014).

O “I Encontro dos Sambadores do Recôncavo” realizado em São Francisco do Conde no dia 18 de setembro de 2004, promovido pela coordenação da pesquisa e pelo Iphan, marcou o início do processo de constituição do Plano e, ao mesmo tempo, a conclusão da pesquisa para a elaboração do Dossiê de registro e candidatura. Além da equipe técnica e mais de cinquenta sambadores, o Encontro contava também com algumas autoridades políticas do município. O objetivo principal dessa reunião, segundo Silva (2014), era de angariar a parceria de instituições locais para o apoio ao samba de roda e decidir o conteúdo do Plano de Ação, que complementaria a documentação para a candidatura do samba de roda.

O conhecimento produzido durante as pesquisas que possibilitaram o registro do samba de roda, assim como o contato com os problemas e demandas colocados pelos sambadores, permitiu a formulação do *Plano Integrado de Salvaguarda e Valorização do Samba de Roda* que, após a efetivação do Registro, foi ajustado e complementado a partir de contatos com os grupos envolvidos.

O objetivo do Plano de Salvaguarda é garantir as condições de sustentabilidade da prática cultural, para isso, necessariamente, engloba as condições materiais e simbólicas para sua produção e reprodução, assim como a de seus detentores. O responsável pela implementação do Plano, em suas primeiras etapas, foi o Iphan, por meio do Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI) e da Superintendência Regional na Bahia. A implementação deveria ser feita em diálogo permanente com os sambadores e com as instituições locais parceiras, as quais, no decorrer dos cinco anos previstos para o desenvolvimento do Plano, deveriam assumir responsabilidades de gestão cada vez maiores.

Como os sambadores não possuíam, até o ano de 2004, nenhuma organização própria que congregasse a todos (em muitas localidades eles se encontravam organizados em associações, mas estas não reuniam mais de uma cidade e raramente reuniam mais de um grupo de sambadores), pensou-se a criação de uma espécie de Conselho permanente dos sambadores do Recôncavo para traçar diretrizes, acompanhar, discutir e fiscalizar as diferentes etapas de implementação do plano de salvaguarda. Esta organização deveria

dispor de um órgão executivo com capacidade gerencial e agilidade para captar e utilizar recursos financeiros e ter sua organização jurídica e administrativa estabelecida durante os dois primeiros anos de vigência do plano.

A auto-organização dos grupos e indivíduos que praticavam o samba de roda no estado da Bahia foi, desde o início, considerada uma ação estratégica. Entre outras funções, tornaria possível promover a sustentabilidade social e a autonomia do processo de valorização e fortalecimento do samba de roda. Desta forma, em 2004, com o apoio financeiro do Iphan, foram dados os primeiros passos no sentido da constituição e formalização de uma instituição capaz de representar os indivíduos e grupos produtores do samba de roda – ação efetivada em 17 de abril de 2005 com a criação da Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (Asseba).

Demonstrando grande habilidade e estratégia, os sambadores e sambadeiras optaram por uma “associação” *de indivíduos* e não *de grupos* de samba.

Porque sendo uma associação de grupos era muito mais fácil ela dissolver, desde que esses grupos por algum motivo, como acontece, os grupos tem essa coisa eles tão no ápice, tão no meio, tem uma grande briga ou um racha, aí eles se dividem em dois ou acaba mesmo e volta anos depois, então, tem essa dinâmica. Como o foco era o samba de roda, uma expressão de qualquer pessoa. Quando a gente fala de samba de roda e da associação de sambadores, a gente quebrou com a lógica que era uma associação de grupos⁹⁴.

De acordo com Silva (2014), ao reconhecer uma associação *de indivíduos*, cria-se uma estratégia de abarcar não somente os grupos de samba de roda, mas todos os demais agentes sociais que participam do complexo universo que constitui essa expressão.

Para Sandroni (2010), tanto a postura do Estado quanto a organização dos sambadores é questionável, pois a criação de uma associação representativa e a eleição de sua diretoria dramatizam de forma apropriada o caráter eminentemente político de qualquer processo de patrimonialização: “E se a política inclui sempre riscos de manipulação, isso é ainda mais verdadeiro

⁹⁴ Entrevista com Edivaldo Bolagi, membro do Grupo Samba Gota e coordenador da casa de samba Santa Cruz – Salvador. Realizada por Breno Silva em 21-10-2013 (2014).

no caso das relações, historicamente clientelistas, entre as culturas populares e o Estado brasileiro” (p.377).

Alguns dos mais destacados sambadores do Recôncavo participaram ativamente da elaboração do dossiê de Registro, dando informações, formulando propostas e realizando performances de samba de roda para gravação em áudio e vídeo. Esta participação continuou, se ampliou e se aprofundou durante a implementação do Plano de salvaguarda.

Segundo Silva (2014), a partir de uma plenária, estabeleceu-se que o Plano de Ação seria estruturado em objetivos de curto, médio e longo prazo e quatro linhas de ação.

Como objetivos de curto prazo, foram apontados:

- Salvar o saber tradicional dos praticantes mais idosos do samba de roda e contribuir para sua transmissão às gerações mais novas. Revitalizar no Recôncavo a feitura artesanal de violas de samba e, em especial, de machetes.
- Salvar o repertório e a técnica do machete como instrumento acompanhador do samba chula e a sua performance em associação com violas maiores.
- Contribuir para o processo de auto-organização dos sambadores do Recôncavo.

Como objetivos de médio e longo prazo, foram apontados:

- Salvar o samba de roda do Recôncavo baiano, atuando como contrapeso às tendências de enfraquecimento detectadas.
- Aprofundar, organizar e disponibilizar aos sambadores, pesquisadores e ao público em geral, conhecimentos sobre o samba de roda no Recôncavo e regiões vizinhas.
- Contribuir para que a prática do samba de roda e os saberes tradicionais a ele associados continuem sendo transmitidos para as novas gerações.
- Promover o samba de roda dentro e fora do Recôncavo, possibilitando que seus valores sejam apreciados por um público amplo, no Brasil e em todo o mundo.

Segue os quatro eixos de ação:

- 1) Apoio e Organização - Estaria ligada à criação de mecanismos de decisão coletiva e de representação do conjunto dos sambadores e sambadeiras do Recôncavo;
- 2) Reprodução e Transmissão às novas gerações - Trataria do estímulo ao envolvimento de novas gerações com o samba de roda, por meios educativos formais e não formais;
- 3) Promoção/difusão - Enfocaria o apoio à presença do samba de roda nos meios de comunicação, por meio de CD, DVD, internet e espetáculos profissionais;
- 4) Pesquisa e Documentação - trataria do acesso dos sambadores aos acervos oriundos de pesquisas realizadas sobre o tema.

Além da criação da Asseba, outra ação de apoio prevista no Plano de Salvaguarda era a criação de um Centro de Referência do Samba de Roda e a constituição, ligada a este Centro, de uma Rede de Casas do Samba em diferentes municípios do Recôncavo.

Com relação ao eixo voltado à reprodução e transmissão do samba de roda, considerando a oralidade como principal forma de transmissão, a intervenção – via oficinas e cursos voltados aos mais jovens (sambas-mirins) - se justificaria “pelas alterações do contexto social, que têm diminuído a eficácia destes mecanismos tradicionais”.

A ação mais urgente nesta linha se referia à reprodução dos saberes relativos à viola de samba e, em particular, ao machete: o saber fazê-lo e o saber tocá-lo. Isto poderia ser feito com o incentivo aos sambas-mirins, e também, no caso do aprendizado dos instrumentos de cordas, por meio de oficinas ministradas pelos próprios mestres sambadores, em especial pelos mais velhos.

A linha de ação voltada à promoção relacionava-se com a valorização do samba de roda junto a um público mais amplo, tanto em nível local, como nacional e internacional, e também à difusão do conhecimento produzido sobre

ele, o que se daria por meio de publicações em forma de livros, CDs, vídeos e outras mídias disponíveis.

Finalmente, o eixo de ação voltado à documentação, considerava a necessidade de continuidade da pesquisa sobre o samba de roda do Recôncavo frente a necessidade de compreensão das inúmeras variações do samba de roda, como o “samba de estivador”, o “samba de coco”, o “samba de bate baú”, dentre outras. Precisaria ser ainda melhor definida a diferença entre o “samba chula”, característico da região de Santo Amaro, e o “samba barravento”, típico da região de Cachoeira, sendo ambos, de acordo com as categorias nativas, opostos ao “samba corrido”. Outro ponto importante dizia respeito à necessidade de conhecer a extensão do samba de roda em outras regiões da Bahia.

Visando a que as informações sobre o samba de roda estivessem disponíveis para os próprios sambadores, pensou-se a aquisição ou cópia dos acervos já existentes, e a criação de um Centro de Referência do samba de roda em uma cidade do Recôncavo a ser definida conjuntamente com os sambadores.

Finalmente, o plano contemplou ainda a criação, no Recôncavo, de Oficina de Luteria Tradicional (Clarindo dos Santos), nome dado em homenagem ao artesão de violas, já falecido. Esta Oficina se dedicaria em especial à recuperação do ofício de fazer violas de samba, à capacitação de artesãos e também à confecção de outros instrumentos, como pandeiros, atabaques e timbales. Por fim, o Iphan e demais instituições parceiras vislumbraram a necessidade de realização de oficinas de formação e atividades de capacitação para os sambadores, com o objetivo de ajudá-los a dominar os diferentes *códigos* necessários para sua plena participação em algumas das atividades aqui mencionadas.

Alencar (2010) dividiu a execução do plano de salvaguarda em duas fases. Na Fase 1(2004 e 2005), a organização jurídico-administrativa dessa instância foi iniciada e concluída com a criação da Asseba. Ainda nesta fase as medidas emergenciais relativas à salvaguarda da viola machete foram iniciadas (referiram-se à realização de oficinas para a revitalização do saber-fazer e para a transmissão do saber-tocar).A fase 2(2005 e 2006), tinha, como ações

previstas, o início da implantação física do Centro de Referência do Samba de Roda, da Oficina de Luteria Tradicional Clarindo dos Santos e da rede de Casas do Samba. Previa ainda apoio aos sambas-mirins, complementação das ações de pesquisa e documentação, aquisição e duplicação de acervos, realização de seminários de acompanhamento do Plano, publicação de livros, CDs e vídeo sobre o samba de roda e organização definitiva da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia.

Após o registro, os Encontros entre os sambadores e sambadeiras, o lphan e demais parceiros tornaram-se um meio para a afirmação de parcerias e compreensão do tipo de atuação possível e necessária. O “II Encontro” ocorreu em fevereiro de 2005, em Santo Amaro da Purificação, com delegações de 18 municípios, contabilizando cerca de sessenta sambadores.

Este encontro foi concluído com a realização de uma plenária, que deliberou a nomeação de uma “Comissão Provisória” para efetivar a criação de uma Associação dos Sambadores da Bahia. Foram escolhidos como membros desta Comissão Provisória sambadores reconhecidos no meio, professores de universidades da Bahia e pesquisadores envolvidos com o samba de roda (Alencar, 2010:154).

As eventuais contribuições feitas por atores considerados “protagonistas da resistência” – como o escritório Aganju (Afro Gabinete de Articulação Institucional e Jurídica), que prestou assessoria jurídica a Asseba propondo a minuta da Associação – demonstram que já existia uma mobilização em torno do apoio ao samba de roda, “que talvez estivesse silenciada ou adormecida e que o processo para o registro detonou sua visibilidade” (p.155).

Neste sentido, a inclusão de novos temas, como o racismo e ações afirmativas, demonstram um afastamento da questão cultural e patrimonial *strictu sensu* e o alargamento do espaço de debate em direção a temas de cunho social. (...) também, indica como um patrimônio pode ser utilizado para conquistar outros tipos de direitos, como, por exemplo, a cidadania. (Alencar, 2010: 155)

No dia 17 de abril de 2005, durante a realização do III Encontro dos Sambadores com a coordenação da equipe formada para a pesquisa e o apoio de várias prefeituras, fundou-se a tão esperada Associação dos Sambadores.

No mesmo encontro foi composta a Coordenação, aprovado o Estatuto e redigida a Ata da Assembleia de Fundação.

De acordo com a Ata de Fundação, foi decidido que a Associação seria denominada “Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia – ASSEBA”, a referência ao estado da Bahia teve o intuito de ampliar sua atuação geograficamente, ao passo que a referência às sambadeiras tinha o objetivo de enfatizar e estimular a participação feminina (p.155).

Segundo Silva (2014), a patrimonialização do samba de roda, ao reconhecer o valor cultural desta forma de expressão, despertou nos sambadores a busca pela autonomia, lhes empoderou e mostrou a capacidade até então latente de serem reivindicadores e agentes de suas conquistas.⁹⁵

Criada em decorrência do Plano de Salvaguarda do samba de roda do Recôncavo Baiano, a Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia possui como objetivo central, segundo documento institucional: contribuir para o processo de preservação, valorização e revitalização de todas as formas e tradições do samba de roda.

Considerando o fortalecimento, a consolidação e a autonomia profissional dos participantes da Associação, os objetivos traçados pela Asseba são: Resgate da identidade dos sambadores; Conscientização e expansão dos grupos com a promoção e incentivo de grupos mirins; Divulgação dos grupos e materiais produzidos, gravações de CDs e DVDs.

Historicamente, desde sua fundação, a Asseba passou por quatro diferentes mandatos, o primeiro (2005 a 2008) e o segundo (2008 a 2011) mandatos tiveram Rosildo Moreira do Rosário à frente da coordenação geral. O

⁹⁵ O III Encontro dos Sambadores teve sequência com a apresentação de uma primeira versão do projeto de salvaguarda do samba de roda a ser encaminhado para o Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC/MinC para o receber patrocínio da PETROBRAS. As ações previstas neste projeto contemplavam a elaboração do projeto executivo da Casa do Samba; Criação da Casa do Samba Virtual; Exposição Itinerante; Kit de divulgação (CD, catálogo e vídeo); Garantir infraestrutura básica para a associação; Apoio aos projetos de transmissão de saberes e manutenção dos grupos de samba.

terceiro mandato (2011 a 2014) foi coordenado por Ailton Raimundo Martins e a atual gestão (2014 a 2017), vem sendo realizada por Galdino Souza Oliveira.

Estrategicamente, o estatuto da Asseba tratou de garantir que os cargos de coordenação geral e demais coordenações ficassem sob responsabilidade exclusiva dos sambadores: “Somente os Associados Fundadores e os Associados Efetivos sambadores e sambadeiras poderão votar e ser votados para cargo de direção da entidade”⁹⁶. A princípio, estes cargos foram ocupados pelos mais engajados que, com algumas ressalvas, se fizeram presentes desde o início do processo de reconhecimento patrimonial.

5.4 O “PONTÃO DE CULTURA CASA DO SAMBA – CENTRO DE REFERÊNCIA DO SAMBA DE RODA” E A CISÃO ENTRE SAMBABORES E IPHAN

O primeiro ano da salvaguarda do samba de roda, 2005, desenrolou-se lentamente, sem a efetivação concreta de várias ações propostas no Plano de Ação. Embora o Iphan tivesse disponibilizado recurso financeiro para a salvaguarda – recurso este que ainda seria mantido por mais quatro anos – os sambadores apenas começavam a familiarizar-se “com os novos procedimentos de auto-organização, elaboração de prioridades e produção de projetos” (Alencar, 2010). O termo “projeto”, aliás, passou a fazer parte do vocabulário dos sambadores, por meio inclusive da participação em diversos cursos voltados ao ensino de como escrever um projeto e submetê-lo a diferentes instituições de fomento. A elaboração e a apresentação de projetos converteu-se no meio mais adequado e no caminho para o alcance das demandas dos sambadores e sambadeiras.

Desta forma, o empreendimento de 2006 consistiu na preparação de um projeto convincente para ser incentivado pelo Ministério da Cultura (MinC). Tendo o aval do ministério, seria possível buscar, neste caso específico, junto à PETROBRAS, através de patrocínio, recursos financeiros para a execução do Plano de Salvaguarda.

⁹⁶ Parágrafo Terceiro do Estatuto da Asseba.

A Asseba foi se emancipando e se organizando administrativamente. Em 2006 foram realizadas numerosas assembleias. Muitas delas sem a presença do Iphan e dos mediadores. A grande preocupação neste momento era a gestão da Casa do Samba - Centro de Referência do Samba de Roda. De forma provisória, a Asseba iniciou seu funcionamento na cidade de São Francisco do Conde⁹⁷, contudo, ainda não havia uma perspectiva de recursos suficientes para a realização de todas as atividades previstas. O recurso disponibilizado anualmente pelo Iphan não era suficiente para atender a todas as ações. Logo, as assembleias realizadas nesse período apresentavam a tentativa de encaminhamento de projetos para instituições patrocinadoras. Outras demandas também se agregaram à busca pelo financiamento das atividades da Casa. Nas atas das Assembleias passam a constar discussões referentes não apenas à cultura e à educação, mas também em relação ao desenvolvimento social, às políticas públicas para mulheres e à saúde.

Oito meses após a fundação da Asseba, no dia 19 de dezembro de 2005, foi realizada a 11ª reunião na Fundação Gregório de Mattos, em Salvador (BA). Nesta reunião, discutiu-se enfaticamente a instalação da “Casa do Samba”. A proposta da Coordenação da Asseba era o estabelecimento de um espaço físico para o desenvolvimento de atividades como oficinas de musicalização, de dança, de confecção de roupas e instrumentos, além de garantir a interação dos sambadores entre si e com a comunidade em geral. Esta se tornou então uma demanda intensa em relação ao Iphan, às prefeituras e instituições parceiras. Na ocasião, vários sambadores compreenderam que cada grupo de samba de roda teria a sua própria Casa. Alegavam as diferenças entre os grupos e a impossibilidade de dividirem um mesmo espaço. Também temiam a perda da diversidade e a obrigação de que todos fizessem o mesmo samba. De modo geral, uma parte dos sambadores entendia que o município que sediasse a Casa do Samba seria privilegiado com relação aos demais. Esta consideração foi motivo de várias discussões e debates até a aceitação de uma Casa que fosse comum para todos os grupos. A princípio, a

⁹⁷ De forma provisória a ASSEBA iniciou seu funcionamento na Rua Santa Rita – nº073, Centro, na cidade de São Francisco do Conde (Silva, 2014).

solução encontrada foi a instalação de uma Casa “mãe” e, posteriormente, a criação de Casas “filhas” nos diferentes municípios (Alencar, 2010).

Diante da necessidade de convivência harmônica e associação num mesmo espaço, percebida pelos sambadores e sambadeiras e/ou imposta pelo Iphan,⁹⁸ os sambadores “passaram então a ressignificar a competição e a rixa que são características próprias do samba de roda”. Segundo Alencar (2010):

[Os grupos] Perceberam que neste campo político não é oportuno serem concorrentes. Compreenderam que a Casa não existiria para unificar os modos de se fazer o samba, mas para fortalecer a continuidade do samba em sua diversidade. Assim, passaram a buscar esta união sem renunciar as diferenças que lhe são constitutivas. Como numa espécie de pacto, firmaram uma aliança política, mas permaneceram com seus *ethos* (p.174).

Diante da titulação e da organização dos sambadores e sambadeiras, diversas prefeituras municipais do recôncavo se colocaram à disposição da Asseba, no sentido de providenciar “uma casa para o samba”. Assim foi com a prefeitura de São Félix, que declarou o interesse em destinar o prédio da estação ferroviária para a associação. A prefeitura de Terra Nova também comunicou à Associação o empenho na seção de um imóvel e, finalmente, a prefeitura de Santo Amaro, sinalizou a possibilidade de utilização do casarão do Conde Subaé ou Solar de Subaé (edifício tombado pelo Iphan, que apesar da situação precária em que se encontrava, tinha a possibilidade de ser restaurado com recursos do Ministério da Cultura) e do edifício Uirapurú.

Depois de intensa discussão, os sambadores chegaram num acordo, optando pela utilização da Estação Ferroviária de São Félix como sede da Casa do Samba. Entretanto, com a mudança da presidência do Iphan, o novo presidente, Luiz Fernando de Almeida, passou a conduzir a instalação da Casa do Samba de outro modo. Após discussão com o ministro da cultura,

⁹⁸Sandroni (2010) se pergunta se o próprio fato de apoiar a organização autônoma dos sambadores, um tipo de organização “geral” e “representativa” do qual eles aparentemente nunca cogitaram por iniciativa própria, não estaria ligado a uma manipulação maquiavélica. É o que parece sugerir Nikolas Rose, citado por Valdimar Hafstein (2004, p.142), para o caso das políticas “comunitárias” entre as quais se incluem aquelas voltadas para o Patrimônio Imaterial: “This delegation of responsibility to the citizen ryis an integral aspect of the neoliberal political project, integrating individuals into their own government and giving to them the responsibility for conducting themselves individually and each other in communities”.³ A inspiração é foucaultiana, mas substituindo “o poder” por “o projeto neoliberal”. Nessa veia, poderíamos dizer que o Iphan não “apoiou” a organização dos sambadores, mas que ele a “impôs” (com a devida cumplicidade das vítimas).

concordaram ambos em que, a despeito do que havia sido acordado com os sambadores, o casarão do Conde de Subaé, localizado no município de Santo Amaro da Purificação sediaria a Casa do Samba.



Figura 41: Solar do Conde de Subaé, Sede da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (Silva, 2014)

Assim, em abril de 2006 a prefeitura de Santo Amaro autorizou o uso do prédio pelo Iphan para a instalação da Casa do Samba.

Esta notícia foi como um balde de água fria para os sambadores. Muitos ficaram bastante decepcionados com o Iphan e com o ministro. Sentiram-se traídos, desprezados. Sentiram que sua mobilização e desgaste nas reuniões, ponderando qual seria o melhor lugar para a Casa do Samba, refletindo sobre seu propósito, a melhor maneira de atuação, não servira para nada no final das contas. (...) Os sambadores sentiram-se preteridos e desconsiderados. Questionavam porque o Iphan apoiava sua auto-organização, a elaboração de demandas, se no momento da decisão isto não era levado em consideração (Alencar: 176).

De acordo com Sandroni (2010), a utilização do casarão do Conde de Subaé refletia uma política geral do IPHAN, qual seja, a de associar, sempre que possível, os patrimônios material e imaterial.

De fato, como uma das medidas apontadas para cumprir a meta de “manutenção das características originais dos bens, sem que sejam necessários futuros aportes de recursos públicos” o Programa Monumenta-MinC propõe como estratégia o estabelecimento de “novos usos para os imóveis e monumentos recuperados”. Dessa forma, não havia nada a fazer: para a ASSEBA, era “pegar ou largar” (Silva: 54).

Nos termos do drama social (Turner, 1974)⁹⁹ percebe-se, neste momento, o momento de cisão (violação ou *breach*) que caracteriza o início do drama social entre sambadores e equipe técnica do IPHAN. O grupo de pesquisadores, ao lado do Iphan, concordava que a Casa do Samba fosse sediada na cidade de Santo Amaro e entendia que aquela seria a melhor saída para a Asseba, temerosos de que os sambadores não estivessem ainda preparados para gerir a execução do processo.

Ao contrário desse posicionamento, o grupo de sambadores envolvido via essa articulação com outros olhos e nesse sentido houve o primeiro grande embate que teve como consequência a cisão entre equipe técnica, sambadores e representantes do governo (Silva: 55).

Também para Alencar (2010), o racha entre o Estado e os sambadores pode ser observado sob a ótica de um drama social (Turner, 1974):

Se por um lado este conflito tem a capacidade de revelar as relações taxonômicas entre os atores, isto é, suas posições e seus status, por outro, revela o tipo de vínculo que foi estabelecido e as oposições de interesse. Logo, a relação posta entre o Estado e os sambadores não poderia ser tomada como uma parceria em igualdade de condições (Alencar: 177).

Silva (2014) faz uma interessante análise dos diferentes atores envolvidos neste episódio e sua influência direta na decisão final por Santo Amaro. Entre estes atores, destaca-se o que o autor chama de “elite intelectual santamarense”, composta por professores, artistas e pessoas de renome, como a família Veloso¹⁰⁰.

Em entrevista realizada em 2013 com Rosildo Rosário, então coordenador da Rede do Samba, Silva (2014) recolheu o seguinte comentário:

⁹⁹ Turner, Victor (1974) Dramas, fields and metaphors : symbolic action in human Society. Ithaca (N. Y.) [etc.] : Cornell University Press.

¹⁰⁰ A cidade de Santo Amaro é nacionalmente conhecida por ser a cidade de origem da matriarca Dona Canô e de seus filhos Caetano Veloso e Maria Bethânia.

A gente só tinha uma posição, ou querer que fosse em Santo Amaro ou ia demorar pra ser em outro lugar. Então, a gente no início quer a casa do samba sendo em Santo Amaro ou em qualquer outro lugar, a gente quer a casa do samba. Outra coisa que a gente não perdeu o foco é que, sendo onde for essa casa do samba deve ser gerenciada pelos sambadores, pela Associação. A nossa primeira imposição no processo foi essa (...) sendo em Santo Amaro ou em qualquer outro lugar a imposição era que ela tinha que ser coordenada e gerenciada pela Associação, sendo pela Associação seria pelos sambadores.” Isso a gente conseguiu emplacar. Ficou num acordo, vamos dizer assim. E aí em Santo Amaro começa a reforma [do casarão] em 2007, em janeiro de 2007. (Silva, 2014: 57)

Segundo o autor, que se baseia nos relatos colhidos entre os próprios sambadores, a contrapartida imposta para a aceitação de que a Casa do Samba permanecesse em Santo Amaro era que a administração da mesma ficasse exclusivamente sob responsabilidade dos sambadores e sambadeiras.

De acordo com Silva (2014), este momento marca o momento em que o grupo dos sambadores passa a “inverter o jogo” político que, possivelmente, levaria a “elite intelectual santamarense” a assumir cargos importantes na coordenação da Casa do Samba de Santo Amaro. Numa reunião estratégica, a primeira após a decisão de que a sede da Casa do Samba seria em Santo Amaro, diversos nomes importantes da cidade se fizeram presentes, assim como inúmeros sambadores.

Eles [a elite santamarense] não conseguiram encaixar o discurso deles, como eles achavam que iria ser um “chá das cinco”, aonde iria se discutir os cargos, como seria o tratamento. A gente desarma eles. Quando eles começam com aquela fala do simbolismo, a gente aí começa a falar em fome, em analfabetismo, em situação de pescador, a gente começa a ir para as feridas mesmo, né. Aí a reunião pega fogo em cima desses debates. Então, depois do almoço eles não voltaram para reunião, voltaram só alguns, no meio da tarde. Eles viram que a reunião era somente debatendo a miséria e aí eles tomaram rumo, aí começam a só se articular por trás. Por ali não vai.¹⁰¹ (Silva, 2014: 57)

¹⁰¹ Entrevista concedida por Edivaldo Bolagi, membro do Grupo Samba Gota e coordenador da casa de samba Santa Cruz – Salvador, em 2013, a Silva (2014).

Os "dramas sociais" são classificados por Turner como "liminares"; eles emergem nos "interstícios da estrutura social", propiciando aos atores sociais a experiência concreta de estarem às margens da sociedade e criando ocasião para pessoas ou grupos representarem, simbolicamente, papéis que correspondem a uma posição invertida em relação ao status ou condição que ordinariamente possuem no quadro hierárquico da "estrutura social". Nas palavras de Turner (1974, p. 119): "[...] a liminaridade implica que o alto não poderia ser alto sem que o baixo existisse, e quem está no alto deve experimentar o que significa estar em baixo".

O conflito, afirma Turner (1974) em *Dramas, Fields and Metaphors*¹⁰², aparentemente faz aflorar (em impressionantes proporções) aspectos fundamentais da sociedade, geralmente encobertos pelos costumes e hábitos do dia a dia. Nestas situações, as pessoas tem que tomar partidos (*take sides*), frequentemente contra suas próprias preferências pessoais. Para o autor, os dramas sociais, podem ser definidos como unidades harmônicas ou desarmônicas de processos sociais, que emergem em situações de conflito (unidades de descrição e análise). Quando "processualmente estruturado", o drama social exhibe um curso regular de eventos que podem ser agrupados em 4 fases sucessivas de ação pública, a saber: violação de relações sociais (1), crise (2), ação reparadora(3) e reintegração do grupo social conflitivo ou reconhecimento social e legitimação de cisma irreparável entre as partes contestadoras (4).

Dando continuidade ao ritual de patrimonialização do samba de roda, o Iphan decidiu que a melhor data para a inauguração da Casa do Samba deveria ser 14 de setembro de 2007. Conjuntamente com a reforma, foi estruturada uma exposição permanente sobre o samba, disponibilizado um acervo especializado em cultura afro-brasileira, instaladas salas de trabalho (uma das quais com vários computadores), equipado um estúdio de gravação (sem os equipamentos técnicos) e construídos dois dormitórios com beliches e uma cozinha (Silva, 2014).

¹⁰² Turner, Victor (1974) *Dramas, fields and metaphors : symbolic action in human Society*. Ithaca (N. Y.) [etc.] : Cornell University Press.

A data da inauguração da Casa do Samba foi considerada estratégica pelo Iphan, coincidiria com a semana de comemoração do centenário de D. Canô. Para o Iphan, conciliar a inauguração da Casa do Samba com os festejos do aniversário de D. Canô daria mais visibilidade e reconhecimento, uma vez que o município havia preparado uma programação especial para esta comemoração, receberia vários turistas e estaria “na mira” dos veículos de comunicação (Alencar, 2010). No entanto, como destacou Silva (2014), para que a inauguração da Casa do Samba coincidissem com os festejos do aniversário de D. Canô, a reforma do casarão, até então em andamento, precisou ser adiada em 70 dias. Até hoje, segundo sugerem alguns sambadores, a casa apresenta problemas estruturais não resolvidos advindos dessa “pressa”.



Figura 42: Governador da Bahia Jaques Wagner, Ministro da Cultura Gilberto Gil e Presidente do Iphan, Luiz Fernando de Almeida, no terraço do Solar Subaé no dia 14/09/2007. Inauguração da Casa do Samba (Alencar: 209)

Finalmente, sem recursos suficientes para gerir a Casa do Samba, a mesma foi entregue aos sambadores. A Asseba *concordou* em celebrar convênio com o Iphan, por meio da parceria deste com o Ministério da Cultura, e iniciou os procedimentos para a instalação do “Pontão de Cultura”¹⁰³.

Por meio de parceria com o MinC cada Pontão de Cultura poderia receber até R\$ 400.000,00 anualmente, ao longo de três anos, totalizando R\$ 1.200.000,00 por bem registrado.¹⁰⁴ Assim sendo, pela primeira vez na história, a reflexão sobre as ações de salvaguarda presentes nos planos puderam ser complexificadas e executadas. O samba de roda inaugurou esta ação, tendo sido o primeiro caso de elaboração e execução de um plano de salvaguarda iniciado pelo DPI/Iphan e detentores.

Para a celebração do convênio, a Asseba precisou apresentar uma contrapartida de 20% do valor total do projeto, o equivalente a R\$ 100.000,00. A contrapartida poderia se dar de duas formas: através da aquisição de bens ou contratação de serviços, configurando uma contrapartida em bens e serviços, ou através do depósito do valor total requerido. Sem possuir recursos de outras fontes, a Asseba *optou* pela contrapartida em bens e serviços. Alencar (2010) narra minuciosamente a odisseia vivida pela Asseba e seus associados diante da necessidade, nunca antes vivida, de apresentar exaustivamente dados, documentos, orçamentos, planilhas de custos etc para a aprovação do plano de trabalho. Evidenciando as divisões internas ao Iphan, em especial entre o DPI e o Departamento de Planejamento e Administração (DPA), e percebendo como empecilho a exigência das constantes correções no material apresentado pela Asseba, a autora chega a afirmar que os sambadores e sambadeiras eram considerados infratores em potencial pelo Instituto.

¹⁰³ Em 2007 o Ministério da Cultura propôs ao Iphan a descentralização dos Pontos de Cultura, ação integrante do Programa Cultura Viva. A partir de então o Iphan ampliaria consideravelmente seus recursos e poderia celebrar convênios diretamente com grupos e comunidades detentoras de bens registrados para implementar Pontos e Pontões de Cultura. A parceria com o MinC foi, então, uma valiosa oportunidade para a efetivação dos planos e ações de salvaguarda do samba de roda.

¹⁰⁴ Para se ter uma ideia da escassez orçamentária do DPI, esta soma coincide com o recurso total que o Departamento recebeu em 2010 para desenvolver ações para todos os bens registrados, além das outras ações de salvaguarda para bens culturais que não são registrados. (Alencar: 235).

Ao longo de tantos anos trabalhando apenas com bens culturais materiais, e, por este motivo lidando na maioria dos casos com projetos para obras e restaurações, a Coordenação de Convênios/DPA não conseguia perceber a diferença de objeto e a necessidade de reinterpretar a legislação de acordo com o contexto dos novos convenentes, as comunidades detentoras de bens registrados. (p.242)

Após aproximadamente seis meses resolvendo procedimentos burocráticos, o convênio foi assinado no último dia possível, 31 de dezembro de 2007.

Assim como na inauguração da Casa do Samba, neste momento de repasse de recursos nos deparamos com os paradoxais mecanismos de exclusão presentes no Estado. Ao mesmo tempo em que a política de salvaguarda abre uma porta para segmentos da sociedade até então não contemplados pelas políticas patrimoniais, não há ainda um preparo abrangente do organograma do Iphan para perceber as particularidades destes segmentos e proporcionar uma recepção mais harmoniosa. (p.245)

Diante de uma casa sem equipamentos, a Asseba passou a enfrentar a odisséia referente às licitações para a aquisição dos equipamentos para a Casa. As assembleias continuaram e a apresentação de projetos para outras instituições passou a ser vista como uma possibilidade de garantir renda para as ações da Casa. Um novo cenário configura-se para os sambadores e passa-se a assistir uma sobreposição de papéis e um complexo de categorias que passaram a fazer parte da realidade dos detentores de um bem registrado. Neste sentido, um dos principais efeitos da patrimonialização sobre a vida dos sambadores diz respeito à necessidade abarcar as novas responsabilidades advindas da Asseba; da administração do Solar Subaé, sede da Casa do Samba; da gestão dos recursos e da execução das atividades do Pontão de Cultura.

Visando ao fomento das atividades locais, a Asseba privilegiou a formação e preparação dos sambadores para a captação de recursos, as primeiras atividades do Pontão buscaram instrumentalizar os sambadores para envolverem-se no universo das políticas públicas. Assim, foram promovidas

quatro oficinas de capacitação com gestores dos grupos de samba de roda e agentes culturais da região e outras quatro para elaboração de projetos. A partir do aprendizado impulsionado por estas oficinas, nove projetos de grupos diferentes foram aprovados.

A entrada de recursos financeiros, obviamente, modificou a vida de todos, tanto a dos responsáveis pela gestão dos recursos, que passaram a assumir mais atribuições, como a o dos filiados da Associação, que passaram a pagar anuidade para usufruir dos benefícios gerados pelos recursos obtidos.

Diversas atividades passaram a ser realizadas no Pontão de Cultura, atendendo às solicitações dos próprios sambadores, dentre elas, destaca-se a produção do Catálogo de Sambadores e Sambadeiras da Bahia¹⁰⁵; a oferta de instrumentos e tecidos aos grupos; a gravação de CD's; oficinas de luteria, percussão, canto e dança; a realização de Encontro de Mestres e Mestras do samba de roda. As oficinas de transmissão de saberes promovidas na Casa do Samba para alunos de escolas públicas tem como objetivo a promoção e difusão do samba de roda através do ensino de como construir e tocar instrumentos, além das técnicas de canto e dança.

Desde então, encontra-se no ar o site da ASSEBA (www.asseba.com.br), onde são disponibilizadas informações diversas referentes aos grupos de samba; à Rede do Samba (ao todo existem 14 Casas de Samba vinculadas à Casa de Samba de Santo Amaro) e aos eventos promovidos pela Associação. Além disso, através do site é possível acessar midiateca com fotos, vídeos, gravações e áudios do samba de roda.

¹⁰⁵ Para a elaboração deste catálogo foi realizado o levantamento de informações sobre a realidade socioeconômica e o modo de vida de sambadores, além das relações que estes estabelecem com o samba. Foram entrevistados oitocentos sambadores em cinco áreas geográficas onde estão localizados municípios com maior presença de grupos de samba.



Figura 42: Catálogo Sambadores e Sambadeiras da Bahia (Edição Online, 2015)¹⁰⁶

Dentre os eventos criados pela Asseba, destaca-se o Circuito do Samba, produzido por coordenadores locais da Asseba, que fazem os contatos e organizam os espaços. O Circuito do Samba reflete uma busca pela manutenção das assembleias itinerantes e pela descentralização e interiorização das ações da Asseba. A estratégia do Circuito do Samba para agregar mais grupos à Asseba parece ter sido bem sucedida. Criada em 2005 com 17 grupos, a associação já contava com 81 grupos em 2010. Em outubro de 2015, momento desta pesquisa, contabilizou-se 114 grupos de sambadores e sambadeiras.

Já em 2010, as cobranças e críticas por parte dos grupos e mestres passaram a crescer proporcionalmente ao número de grupos associados.

¹⁰⁶ Arquivo disponível em:
<file:///C:/Users/Empresa/Downloads/Sambadores%20e%20Sambadeiras%20da%20Bahia%20[%20v02%202015%20].pdf>

Estas críticas e cobranças demonstram que a hostilidade e a segregação entre os grupos, ainda que tenham diminuído em função das ações de patrimonialização, não se diluíram completamente. Até hoje há sambadeiras que se recusam a ir à Casa do Samba de Santo Amaro por não terem sido contempladas, por exemplo, com uma fotografia delas ou do grupo na exposição permanente.

Outros não tocam junto com outros grupos pois só consideram o seu próprio samba autêntico. Os mais famosos fazem uma certa pressão para participarem dos eventos, ao mesmo tempo que são mais solicitados pelos produtores culturais e instituições e, dessa forma, criam uma concorrência desleal com grupos não conhecidos (Alencar, 2010: 258).

No encerramento da primeira etapa do Pontão de Cultura a Asseba realizou, em maio de 2009, uma Assembleia para prestação de contas e avaliação do projeto em que foram apresentados pontos positivos e negativos observados durante a execução do convênio. Os aspectos considerados como avanços eram: (1) Aumento do número de grupos; (2) Aumento das intervenções de sambadores no processo; (3) Intercâmbio entre os grupos; (4) Encontros realizados pelos próprios grupos; (5) Participação de parceiros, convidados e da comunidade; (6) Administração da Casa do Samba; (7) Execução de projetos; (8) Reconhecimento da representatividade do samba de roda; (9) Articulação com as escolas públicas e particulares; (10) Gestão institucional da Asseba.

Os desafios que precisavam ser superados pela Asseba eram: (1) Falta de infraestrutura; (2) Falta de atuação da coordenação; (3) Distribuição desigual das tarefas; (4) Falta de alinhamento do conselho fiscal da Asseba com a coordenação; (5) Dificuldades para o estabelecimento do restaurante e da loja na Casa do Samba; (6) Distanciamento do Iphan.

No dia 26 de agosto de 2006, o Termo de Compromisso para a implementação do Plano de Salvaguarda foi firmado entre o MinC, o Iphan e as prefeituras dos municípios de Santo Amaro, Castro Alves, São Felix, Teodoro Sampaio e Saubara. O documento teve por objetivo definir as atribuições destas partes na implementação das proposições do Plano de Salvaguarda. O momento de assinatura do Termo de Compromisso pode ser considerado o mais acirrado do *conflito* entre a instituição, os “mediadores” e a Asseba. Por “mediadores” entende-se o grupo formado pelos pesquisadores (alguns dos quais haviam participado da equipe de pesquisa que originou o dossiê de salvaguarda), intelectuais, especialistas e sociedade civil. Após a elaboração do dossiê, “estes permaneciam com uma participação intensa e, muitas vezes, até impositiva junto a Asseba. A justificativa dada por eles é a de que buscavam atuar como “mediadores” entre os sambadores e o poder público” (Alencar, 2010: 161). O grupo de mediadores se dividia entre os que eram favoráveis à parceria da Asseba com o Iphan, e o chamado grupo “defensivo” (mediadores opositores), que, segundo a autora, sempre atentava para algum perigo na ação do Iphan.

No momento em que se deu a assinatura do Termo de Compromisso,

A ala dos “mediadores” opositores tentava marcar reuniões e assembleias com os sambadores e instituições parceiras, incluindo o Iphan na lista dos convidados, contudo excluindo aqueles “mediadores” favoráveis. Para o Iphan, os excluídos afirmavam que estes “mediadores guias-orientadores” se percebiam como “donos do samba de roda”. Ou seja, acreditavam que sua ação deveria ser no sentido de construir o caminho e trilhar as rotas para os sambadores, além de serem seus porta-vozes.

Assim, os mediadores opositores agiram no sentido de legitimar e institucionalizar sua atuação para com o plano de salvaguarda propondo a constituição de uma Comissão Gestora do Plano de Salvaguarda, “visivelmente identificada como uma resposta ao Termo de Compromisso assinado com as prefeituras que não os incluía” (p.191).

O documento que propunha a criação desta Comissão Gestora foi encaminhado ao Iphan logo após o lançamento do Termo de Compromisso.

Talvez como uma tentativa dos mediadores de garantirem espaço, não ficando à mercê do poder público, setor integrante do TC exclusivamente.

A proposta de Comissão Gestora elaborada pelos mediadores, retirava o Estado da condição de agente executor do plano de salvaguarda e apresentava a importância da participação de pesquisadores, intelectuais, especialistas e sociedade civil para a condução das ações do plano. O Iphan, explicitamente, não estava indicado como parte deste grupo.

Nesta ação, percebe-se a clara *demarcação do território* por parte dos mediadores-guia. Após analisar esta proposta, o Iphan entendeu que o papel desempenhado pelos “mediadores” e as instituições parceiras deveria ser o de *consultor* e não de *gestor*.

A categoria de gestor caberia à Asseba e o Iphan. Afinal, a política de salvaguarda, uma política federal, é competência do Iphan. A Asseba, principal interessada, é a entidade legitimada para receber os recursos. Recursos estes que vieram do Iphan. Logo, o Iphan partiu do princípio que os próprios sambadores deveriam apontar sua liderança e fez uma contraproposta para a Comissão dos mediadores.

A ideia de Comissão Gestora e Comissão Consultiva proposta pelos mediadores foi tomada pelo Iphan, que, estrategicamente, inverteu os papéis, propondo que o Iphan e a Asseba compusessem a Comissão Gestora enquanto os mediadores, juntamente com outros parceiros, aceitassem o papel de Comissão Consultiva.

A resolução, obviamente, não foi bem aceita pelos mediadores, que queriam enfatizar seu papel como *orientadores*, assim como o Iphan, do plano de salvaguarda, e não apenas como consultores.

Os mediadores chegaram a tentar, junto à Asseba, a reversão “da proposta do Iphan, tomando a frente da condução do processo e abafando a opinião da Asseba, que concordava com o Iphan¹⁰⁷. Descortina-se, aqui, mais um drama social, uma nova ruptura/cisão.

¹⁰⁷ A postura de Alencar (2010) na defesa de que a Asseba se coloca ao lado do Iphan pode ser questionada, na medida em que, em outros momentos da tese, a autora afirma que a dependência financeira da Asseba com relação ao Iphan acaba fazendo com que a mesma adote posturas que vão de encontro à sua vontade. A autora fala da “implícita tensão presente

Neste momento houve um acirramento nas relações e uma ruptura da parceria entre mediadores e Asseba. A Asseba se colocou nitidamente contrária a ação dos mediadores e solicitou, explicitamente, que a permitisse atuar sozinha, afinal, o grande aprendizado daquele processo era justamente o diálogo com o Estado. Sem alternativas, os “mediadores-guias” tiveram que aceitar seus papéis como coadjuvantes. Alguns se afastaram, outros permaneceram, mas com uma postura diferente, no sentido de apoiar e não mais a de “guiar” os sambadores.

Segundo Alencar (2010), o protagonismo na condução do plano de salvaguarda passou a ser, de fato, “assumido pela Asseba”. Este episódio revela claramente a batalha travada entre diferentes atores sociais na busca pela apropriação das ações de salvaguarda. Cada categoria, vale a pena destacar, é heterogênea e, cada parte, apresenta diferentes interesses e perspectivas. De um lado, o Estado, por meio do Iphan, muito mais forte e poderoso que os chamados “mediadores”. Do outro, os “mediadores”, que tentam constituir um conselho excluindo a participação do Estado. E, finalmente, os sambadores, que, agora, passam a articular-se internamente e externamente visando à conquista dos direitos nascentes, ainda desconhecidos.

5.5 O TERMO DE COOPERAÇÃO TÉCNICA (TCT) E O CONSELHO GESTOR DA CASA DO SAMBA

Desde a inauguração da Casa do Samba, o Iphan, por meio do DPI e da Superintendência, solicitou à área jurídica do instituto a proposição de um meio para viabilizar a administração da Casa. Assim sendo, em dezembro de 2007, o Iphan assinou com a Asseba e o município de Santo Amaro, um Termo de

na relação entre Asseba e Iphan” quando observa, num determinado evento, que os sambadores haviam definido a programação e apresentado o seu modo de fazer o evento, contudo, afirma a autora “não poderiam abrir mão do apoio financeiro do Iphan e, conseqüentemente, precisariam estar flexíveis para as sugestões ou imposições de modificações que eventualmente são feitas pelo Instituto”. Uma demonstração da relação de co-dependência entre ambas as partes.

Cooperação Técnica (TCT) para o desenvolvimento de ações conjuntas visando à gestão e manutenção do Centro de Referência do Samba de Roda (Casa do Samba de Santo Amaro).

O TCT previu a instalação de um Conselho Gestor Provisório para gerir a Casa do Samba, composto por um representante de cada instituição (Iphan, CNFCP¹⁰⁸, Superintendência Estadual do Iphan Bahia, prefeitura de Santo Amaro e Asseba). Em fevereiro de 2008 ocorreu a primeira reunião do Conselho Gestor Provisório.

A inclusão da Asseba no TCT, ao lado do Iphan e da Prefeitura de Santo Amaro é um indicativo da mudança de status da Associação perante o Estado. Até então a Asseba tinha sido tratada como parceira e não executora ou participante ativa de eventos representativos em relação a salvaguarda do samba de roda. A maior frustração dos sambadores era justamente se perceberem enquanto coadjuvantes de um processo em que sua participação era fundamental. (Alencar, 2010: 275-276)

Pelo que pude verificar convivendo com os sambadores e sambadoras e lendo outros trabalhos voltados à análise da patrimonialização do samba de roda, a participação da Asseba no Conselho Gestor pode ser entendida como uma conquista, realizada através do esforço, inteligência e agência dos sambadores enquanto agentes políticos. Do mesmo modo, o Estado não oferece protagonismo a Asseba, senão que esta encontra brechas no ritual de patrimonialização iniciado pelo Estado para protagonizar, quando possível, o processo de salvaguarda do samba.

O TCT teve validade de seis meses. Após este período, que coincidiu com a mudança de gestão da prefeitura e com a substituição da direção da Superintendência do Iphan, a Casa do Samba passou a sofrer sérios problemas com relação à manutenção e conservação. A pintura da casa imposta pelo Iphan para servir como Casa do Samba, construída em cima de uma lençol freático, começou a demonstrar desgaste na pintura e na estrutura, de forma geral. A casa, emprestada e tombada pelo Iphan, nunca chegou a ser transferida para os sambadores, que, por isso, não podem exercer sobre a mesma nenhuma ação de forma deliberada.

¹⁰⁸ Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

O fato é que apesar do esforço empreendido pelo Iphan, como explicitou Rosildo Rosário, a não participação dos sambadores estaria associada à falta de pertencimento, com a sensação (ou a certeza), por parte dos sambadores, de que a casa não é deles. Assim sendo, não sentiam-se motivados a empreender e dar continuidade à sua manutenção.

O Conselho Gestor Definitivo tomou posse, finalmente, em setembro de 2009, quase dois anos depois do prazo determinado. Apesar do nome indicado para assumir o cargo de presidente do Conselho ter sido o do coordenador-geral da Asseba, Rosildo do Rosário, o que foi acatado por todos em reunião, o Iphan decidiu alterar a decisão, substituindo Rosildo Rosário pelo superintendente do Iphan e indicar como suplente uma técnica do Iphan-BA. O Coordenador-geral da Asseba passaria, segundo o Iphan, a atuar como secretário-executivo do Conselho.

O anúncio não foi bem aceito pela Asseba.

A Asseba considerou que essa escolha demonstrava uma dependência em relação à Administração da Casa e tentou reverter o quadro. O Iphan manteve sua consideração inicial, afinal, compreende que antes da Casa do Samba/Centro de Referência existir, há o Solar Subaé, imóvel tombado que é de sua responsabilidade. Ademais a questão fundiária ainda não foi resolvida e por este motivo o Solar precisa ficar sob a guarda do Iphan. Não obstante isso, o Iphan alentou a Asseba considerando que a Secretaria Executiva tem funções muito importantes e também, de acordo com o regimento interno do Centro de Referência, os sambadores poderão ter participação intensa na administração (p.279).

Neste outro momento, fica evidente a postura impositiva e arbitrária do Iphan e sua força no sentido de garantir que a gestão da Casa do Samba e a coordenação das ações voltadas à patrimonialização se mantenha sob sua responsabilidade. A manutenção do Solar Subaé, um casarão também imposto pelo Iphan para servir como Casa do Samba (lembremo-nos que os sambadores e sambadeiras já haviam decidido pela instalação da Casa do Samba na Estação Ferroviária de São Félix) é apontada como justificativa para a postura autoritária.

Após a instalação do Conselho Gestor, o universo da salvaguarda do samba de roda contava com quatro entidades distintas, muitas vezes compostas pelos mesmos indivíduos que assumiam papéis diferentes de acordo com a entidade:

- **Asseba**, com seu estatuto e seu regimento interno próprio;
- **Comissão Consultiva**, com seus integrantes e regimento;
- **Conselho Gestor**, com regimento interno próprio;
- **Centro de Referência**, com regimento interno próprio.

Diante do exposto, merece questionamento o modelo utilizado pelo Iphan para instrumentalizar a integração do Estado com a sociedade civil.

Para a instalação do **Conselho Definitivo**, o Iphan foi ao limite da racionalização instrumental e criou um regimento interno que se refere a normas abstratas, sem conexão com as pessoas, baseado em regras universalistas e sem considerar os interesses e qualidades individuais. Esta atitude típica do Estado Moderno revela uma das formas de dominação posta por Weber (1994), qual seja, o domínio racional legal (Alencar, 2010)

A postura do Iphan pela regulamentação dos procedimentos e administração do Centro de Referência acabou inviabilizando a flexibilidade das relações e o surgimento de modos inovadores de organização, fomentando um excesso de formalidade que tornou a Asseba uma mimese do Estado. Para o processo de integração do poder público e da sociedade civil ser de fato “inaugural”, a elaboração de sua organização deveria ser realizada a partir das realidades postas. Os sambadores já haviam buscado, por exemplo, estabelecer equipes de revezamento para a manutenção da Casa. “Caberia ao Estado observar estas iniciativas locais e aprimorá-las, buscando criar um modelo novo de funcionamento administrativo e não simplesmente propor a reprodução de seus procedimentos burocráticos e pouco eficientes” (Alencar, 2010: 282).

Embora a política para o patrimônio cultural imaterial pretenda-se inclusiva e participativa, com sucesso em várias ações, permanece uma tensão imanente entre o Estado e os sambadores, às vezes na forma de um conflito explícito e em outras vezes de forma latente.

5.6 ANÁLISE DAS AÇÕES EMPREENDIDAS PELA ASSEBA DE 2010 A 2015

Tendo participado do 8º Encontro de Mestres do Samba de Roda, realizado em Outubro de 2015 na cidade de Santo Amaro¹⁰⁹, pude ter acesso, através da apresentação de Olívia Roberta Lima Silva, coordenadora de Pesquisa, Curso e Evento da Asseba às principais ações desenvolvidas pela Associação ao longo dos últimos cinco anos (2010-2015). Neste sentido, destacam-se os projetos *Essa Viola dá Samba!* e *Samba de Viola Machete no Recôncavo Baiano*, em ambos os casos oficinas de viola machete e de toques são oferecidas aos interessados nas cidades de Santo Amaro e São Francisco do Conde.



Figura 43: Aulas de confecção de viola machete na Casa do Samba

¹⁰⁹ O evento aconteceu na manhã e tarde do dia 31 de Outubro, no Teatro Dona Canô, anexo à Casa do Samba de Santo Amaro.

Outro importante projeto é o *Sambas de Roda Mirins*, que promove o intercâmbio entre os grupos infantis. É com orgulho que os associados da Asseba falam da formação, nos últimos anos, de nove grupos mirins. Conforme pude observar numa entrevista realizada com um jovem componente de um destes grupos, os mais jovens são treinados pelos mestres mais antigos e, diante da eventual necessidade de substituição de um dos componentes nos grupos de adultos, encontram a oportunidade de apresentar-se lado a lado com seus mestres, passando a ganhar pouco a pouco a confiança e o respeito destes.

Na esteira da capacitação e formação, destacam-se os *Workshops em Elaboração de Projetos Culturais*, que confirmam a importância destes para a manutenção das ações nas 15 Casas de Samba e como garantia para a contrapartida dos investimentos por parte do Iphan.

Diferentes eventos são promovidos pelos sambadores com a finalidade de reunir mestres e mestras sambadoras com outros atores sociais (incluindo sambadores e sambadoras mais jovens) para o compartilhamento de informações, ideias, técnicas, conhecimentos etc. Os Encontros de Mestres do Samba de Roda se incluem nestes eventos, assim como as *Mostras do Samba de Roda*, os *Festivais* e diversos *Encontros de Samba de Roda*. Neste caso, o caráter festivo e de confraternização está bastante presente, conforme pude observar no Encontro que presenciei em Acupe. O **Circuito do Samba de Roda do Recôncavo Baiano**, outro evento organizado pelos sambadores após a criação da Asseba também se destaca como uma possibilidade de promoção de intercâmbio entre sambadores de diferentes procedências.¹¹⁰ O Circuito do Samba de Roda vem sendo realizado ao longo dos últimos anos com patrocínio do Governo do Estado, através do Fundo de Cultura do Estado da Bahia, Secretaria da Fazenda e Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, por meio do Edital 08/2013 – Territórios Culturais e parceria da Associação de

¹¹⁰Nos anos anteriores, cerca de 30 grupos percorreram nove cidades baianas. Em 2015 o Circuito teve abertura em abril, em Saubara, passou pelo Quilombo Kaonge, em Santiago do Iguape (dist. Cachoeira) e pelo Acupe (dist. Santo Amaro), contando com a participação de 16 grupos de Samba. O projeto faz parte do conjunto de atividades que festejam os 10 anos de conquista do título de Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade.

Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia, Rede do Samba de Roda e Associação Chegança dos Marujos Fragata Brasileira.

Festas diversas (como a Festa da Ostra do Quilombo Caonge) e Carurus são ofertados tradicionalmente nas diferentes Casas de Samba, em diferentes meses do ano, fazendo com que um farto calendário de eventos seja produzido.

Deixo a pesquisa no momento em que o samba de roda atravessa um verdadeiro ritual de passagem, observado através do processo de revalidação do título de patrimônio da humanidade por parte da Unesco/Iphan. No 8º Encontro de Mestres do Samba de Roda pude assistir a apresentação da antropóloga Diana Dianovsky (funcionária do DPI / Iphan) acerca das diversas ações que vem sendo levadas a cabo para a revalidação do título.

Acerca deste assunto, o mais interessante a destacar é a atuação dos sambadores frente a metodologia apresentada pelo Iphan/Unesco. A revalidação estava prevista para acontecer em 2014. Neste ano o IPHAN apresentou a proposta de que, assim como em 2005, uma equipe técnica visitaria a Asseba para estudar o atual momento da instituição e do samba de roda. Diante do exposto, o posicionamento da diretoria da Asseba, tendo como principal articulador Rosildo Rosário, foi de recusa por parte dos sambadores. Estes entendiam que não deveriam “fornecer informações” ao Ministério da Cultura e ao IPHAN, para que estes produzissem materiais por conta própria, sem a participação efetiva dos sambadores. Neste sentido, os sambadores fizeram uma contraproposta, alegando que o processo de revalidação fosse realizado com a participação efetiva dos sambadores: “Os sambadores dando opinião e participando do grupo de trabalho para essa revalidação” (Silva, 2014).

A contraproposta foi aceita pelo Iphan. A proposta da Asseba era, em reunião com a Rede do Samba, com seus respectivos colaboradores, mestres e articuladores, apresentar ao IPHAN algumas propostas internas para o processo de revalidação, bem como propostas de ações para os próximos dez anos. Os principais pontos levantados pelos mestres e mestras como

conquistas se referem à institucionalização da associação e da Rede do Samba com as quatorze casas de samba em quatorze diferentes municípios. O estúdio instalado na associação que permitiu que mais de cinquenta grupos tivessem pela primeira vez suas músicas gravadas, a possibilidade de desenvolverem projetos via editais, a realização da oficina de viola machete possibilitando o resgate de uma prática que estava em vias de desaparecimento, maior divulgação do samba gerando aumento das apresentações e acesso a espaços não alcançados anteriormente.

5.8 O DRAMA SOCIAL, O PROCESSO DE LIMINARIDADE E OS PONTOS DE APROXIMAÇÃO ENTRE A ANTROPOLOGIA E O TEATRO

Após algumas violações (*Breach*) de relações sociais regulares (*norm-governed*) ocorridas entre os agentes do samba de roda frente o Estado e demais grupos tradicionais de poder, observou-se uma reconfiguração no sistema de relaciones sociais. A quebra, segundo Turner, deve resultar de um sentimento real, um ato político destinado a desafiar a estrutura de poder existente. A violação dramática deve ser feita por um individuo que atua sempre, ou crê que atua, pelo bem de outras partes, vendo a si mesmo como um representante da coletividade, não como uma “mão solitária” (p.38). Neste sentido, destaca-se a atuação de Rosildo Rosário, coordenador e articulador dos sambadores desde o início do processo de salvaguarda. Esta fase, segundo Turner, inclui o comportamento simbólico – especialmente símbolos de reversão (*reversal*) ou inversão de coisas, relações e processos seculares – que representam a desconexão dos sujeitos rituais de seus status sociais prévios. Quando se refere a membros de uma sociedade, a separação implica deslocamento coletivo de tudo que está social e culturalmente involucrado em um estado sociocultural prévio para um novo estado ou condição.

Segundo Turner, a quebra se transforma em uma crise e os críticos da crise tentam restaurar a paz. São geralmente os que tem interesses em manter o *status quo ante*, os mais velhos, os administradores da comunidade. Percebemos os momentos de ação remediadora (terceira fase) e reintegração (quarta fase) se desenrolarem com o afastamento da “elite santamarense”

diante da imposição da Asseba de gerir a Casa do Samba e afastamento dos mediadores diante da instalação do Conselho Gestor. Por parte dos sambadores, observa-se a resiliência diante das “exigências incontornáveis” do Iphan.

Em Van Gennep, de quem Turner toma de empréstimo o conceito de liminaridade, este está associado à noção de "margem", termo empregado pelo autor para se referir a indivíduos "transitantes" ou de "passagem" de uma posição de *status* ou lugar para outro, no sentido social e espaço-ritual: "Qualquer pessoa [...] que flutua entre dois mundos. É esta situação que designo pelo nome de margem [...]", Van Gennep (1978: 36). Ao esclarecer a noção de **liminaridade**, Turner (1974, p. 116-117) escreve:

Os atributos de liminaridade[...] são necessariamente ambíguos... esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede e classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. [...] exprimem-se por uma rica variedade de símbolos [...] que ritualizam as transições sociais e culturais [...] As entidades liminares [...] podem ser representadas como se nada possuíssem [...] não possuem "status".

Neste sentido, destacam-se as observações de Silva (2014) acerca da vivência da liminaridade por parte dos sambadores provocada pela mudança de status dos sambadores e do próprio samba de roda, que deixa de estar restrito ao contexto ritual, religioso e lúdico do recôncavo e passa assumir a categoria de patrimônio cultural da humanidade. Conforme observa o autor, quando questionado sobre a forma do samba de roda transitar entre as diversas esferas em que é submetido, religiosa, política, tradicional, lúdica, burocrática, Edivaldo Bolagi¹¹¹ chama atenção para a fluidez dos limites desses espaços:

E tudo é uma linha muito tênue, tem horas que você não sabe quando virou e não é que tem que virar. Você tem que ficar ali sempre no equilíbrio, transitando. Porque profissional demais já vira outra coisa, mas também amador demais também. Então você tem que manter o nível e saber ter uma postura em cada lugar.

¹¹¹ Entrevista concedida a Silva (2014) em 21-10-2013.

Neste sentido, o conceito de *liminóide*, desenvolvido por Turner (1982) a partir da noção de *liminaridade*, poderia fornecer alguma contribuição analítica. Este conceito se relaciona com o esforço classificatório e analítico dos fenômenos culturais nas "sociedades complexas". Segundo Rubens Alves da Silva (2005), a intenção de Turner ao escolher este termo não foi outra senão explicitar, teoricamente, tanto os aspectos da diferença quanto aqueles que apontavam para similaridade existente entre os dois fenômenos.

Concernente às diferenças entre os dois "fenômenos", Turner destacou, sob a orientação de Durkheim, as particularidades contextuais que distinguem as "sociedades complexas" das sociedades tradicionais, ou seja, o fenômeno da "divisão social do trabalho" e a "solidariedade orgânica" (Turner, 1982).

Nas sociedades ocidentais, as atividades como o teatro, a dança ou a música, entre outras práticas culturais, tendem a configurar acontecimentos à parte do todo social e muito mais voltados para as expectativas individuais ou interesses particulares da diversão e/ou entretenimento. Nesse sentido é que Turner (1982, p. 55) salienta o fato de nas "sociedades complexas" os fenômenos das artes, dos esportes, etc., devido ao processo histórico de imposição de uma visão de mundo e lógica capitalista, terem se transformado, também, em uma espécie de produto de consumo, envolvidos pela sedução persistente da "indústria cultural". Interpretação que também se aproxima das questões do pluralismo e da secularização discutidos por Weber (1971) em seus estudos sobre o fenômeno das religiões nas sociedades ocidentais modernas.

A transição ritual-teatro-ritual vivenciada pelo samba de roda nos convida a utilizara Antropologia da Performance de Richard Schechner¹¹², em particular as noções de eficácia e entretenimento e os conceitos de transportação (*transportation*) e transformação.

Schechner empenhou-se em demonstrar que, de fato, não existe distinção entre "rito" e "teatro". Na sua concepção, essas duas categorias representam eventos de mesma natureza: são performances. Segundo a

¹¹² *Between Anthropology and Theater* (1985) e *Performance Theory* (1988)

definição desse autor, a noção de performance compreende um movimento *continuum* que vai do "rito" ao "teatro" e vice-versa. (Schechner, 1988: 120).

Com essa definição de performance, Schechner, ao que parece, rompeu com um certo tipo de interpretação antropológica ainda predominante, cujo predecessor, sabemos todos, foi Durkheim – reconhecido pela concepção de haver uma oposição binária e dicotômica entre categorias de eventos performáticos, classificados no sentido de "sagrado"/"profano", conforme o próprio modelo de Turner. (Silva, 2005)

Para esclarecer a diferença que deve ser considerada entre eventos performáticos entendidos como "ritos" e aqueles definidos como "teatro", Schechner destacou as noções de "eficácia" e "entretenimento". De acordo com ele, uma performance define-se como "eficácia" quando tem repercussões significativas na sociedade, tais como solucionar conflitos, provocar mudanças radicais, redefinir posições, papéis e/ou o *status* dos atores sociais. Assim, "ritos de passagens", "dramas sociais", "ritos de iniciação", etc. podem ser tomados como exemplos típicos de performances que envolvem "eficácia". Inversamente, as performances voltadas para o "entretenimento" não alteram de modo efetivo nada na sociedade, conforme seria o caso dos espetáculos teatrais. Portanto, para Schechner, consistiria nesta polaridade, entre "eficácia" e "entretenimento", a diferenciação considerável do "rito" (ou "ritual") para o "teatro".

Entretanto, segundo ele, nenhuma performance é puramente "entretenimento" ou absolutamente "eficácia", uma vez que dependendo das circunstâncias, ocasião, lugar e, principalmente, o tipo de envolvimento da audiência, "rito" pode ser visto como "teatro" e vice-versa. (Schechner, 1985, p. 130-133, 1988, p. 116 apud Silva, 2005).

A propósito dessa relação entre "rito" e "teatro", Schechner também chamou atenção para os processos que ele traduziu pelas categorias *transportation* e *transformation*. Segundo Silva (2005), o primeiro termo faz referência a uma experiência que caracteriza qualquer tipo de evento

performático, independentemente dele se apresentar aos olhos do observador como "eficácia" ou "entretenimento".

Isso sugere que participar de uma performance implica deslocar-se para determinado local, estar no ambiente exclusivo ou, então, penetrar os espaços reservados, físicos e simbólicos de um "mundo recriado" momentaneamente; envolver-se na experiência singular de "ser levado a algum lugar", quando num estado de "transe", ou o desafio (psicológico) de tornar-se "outro" sem deixar de ser a si mesmo, quando da representação cênica de um personagem qualquer...

O processo de *transportation* consiste em uma experiência temporária que, às vezes, também implica um *status* permanente. Essa experiência Schechner denomina de *transformation*, que se refere ao desdobramento de certos eventos performáticos que instituem um novo papel e/ou condição de *status* para o *performer* na sociedade, bem como propiciam ao ator social, na qualidade de *performer* ou de espectador, desenvolver uma "consciência crítica" de si mesmo e do "mundo lá fora" ou da realidade social em que está inserido.

Schechner comparou diversos tipos de eventos performáticos teatrais e, remetendo-se ao modelo de Van Gennep, demonstrou que neste processo de *transportation* e *transformation*, o *performer* (e, dependendo das circunstâncias, também a "audiência") passa pela experiência singular da *liminaridade* ou ambiguidade de papéis ora representados.

Observamos, no caso do samba de roda, alguns relatos de sambadeiras que afirmam entrar numa espécie de transe enquanto sambam. Um desses relatos foi colhido por Francisca Marques (2003) através de entrevista com Lucidalva dos Santos Cerqueira:

Porque, às vezes, quando eu tô sambando, tem hora que eu acho que não tô em mim... tem hora que eu sinto que eu não to em mim, principalmente quando eu dou uma rodada assim... Parece que eu não tô em mim, aí depois eu me alerta assim e digo aaa... é eu mesmo. (Marques, 2003: 169)

No processo de *transportation* o performer apresenta-se, perante a si e aos olhos da "audiência", como um sujeito "duplo", ou melhor, conforme as expressões que Schechner emprega usualmente, ele (o performer) é, simultaneamente, um "não-eu" e "não não-eu". (Schechner, 1985: 110 Apud Silva, 2005). A situação de *liminaridade* do performer pode resultar também no processo de *transformation*. Como dissemos acima, trata-se da experiência processual de reconfiguração identitárias, observada anteriormente através do depoimento de Edvaldo Bolangi.

Pensando neste processo de *transportation* e *transformation*, que envolveria o primeiro ponto abordado por Schechner (1985) como focal na aproximação entre teatro e antropologia - transformação da consciência e/ou do ser, o autor chama atenção para outros cinco pontos:

- 1 - Intensidade da performance;
- 2 - Interações entre *performers* e espectadores;
- 3 - Sequência total da performance;
- 4 - Transmissão do conhecimento performático;
- 5 - Avaliação de performances.

A intensidade da performance diz respeito particularmente à observação rigorosa do "fluxo" da performance. Ao que parece, é nesse sentido que Schechner sugeriu o exame detalhado da "intensidade da performance", atentando para os momentos "energizantes" que encontram correspondência com a sequência ritual do modelo turneriano. Trata-se de considerar, nessa observação investigativa, igualmente, tanto o trabalho do ator (onde está em jogo também a sua preparação para o ato de representar) quanto o comportamento da audiência durante o curso de determinado evento performático.

No que diz respeito às interações entre *performers* e espectadores, Schechner estabelece a distinção entre o que denominou de "públicos integrais" e "públicos acidentais". Os "integrais" se definem pelo perfil de público que possui algum tipo de afinidade eletiva com o(s) *performer(s)* e/ou compartilham da mesma rede de relação social, enquanto os "acidentais" são descritos como sujeitos que, normalmente, não possuem qualquer tipo de afinidade eletiva com o *performer*, nem estão interessados em criar laços de relações sociais no *métier* artístico. Seriam as pessoas comuns que costumam frequentar as festas, mostras e festivais culturais com relativa frequência, motivadas pela busca do entretenimento e diversão.

A observação feita por Schechner é que existem diferentes tipos de públicos e diferentes tipos de performances que merecem ser investigadas a propósito da produção de um conhecimento mais ampliado desses fenômenos e suas particularidades contextuais. Ele avalia que a leitura e (re)interpretação dessas realidades pode contribuir para a reflexão dos significados e relevância dos eventos performáticos, nos dizeres de Turner, como uma espécie de "metateatro", portanto, expressivos das contradições e tensões inerentes à própria realidade social em que se inserem. (Silva, 2005)

Com base nas três fases do modelo de análise do "rito de passagem", sugeridas por Van Gennep (separação, transição e incorporação [ou reintegração]), Schechner desenvolveu uma proposta de exame da sequência total da performance e que compreende sete fases distintas:

- 1 - Treinamento;
- 2 - Workshops (oficinas);
- 3 - Ensaios;
- 4 - Aquecimentos;
- 5 - *Performance propriamente dita*;
- 6 - Esfriamento;
- 7 - Desdobramento.

Com relação à performance propriamente dita, percebe-se que, apesar do termo *samba de roda*, as apresentações dos grupos nem sempre respeitam este formato. Aparentemente, o formato do samba em roda está ligado ao samba feito antigamente, dentro de espaços privados, reservados. Com o deslocamento do samba pelo *continuum* ritual-teatro e com o incremento da produção e divulgação do samba para entretenimento de uma nova plateia, observa-se a subida do samba de roda no palco, e a dissolução da roda do samba. Neste sentido, as apresentações do samba de roda poderiam ser classificadas, grosso modo, em dois tipos: as apresentações em que o samba acontece *no chão*, respeitando-se a roda, e as apresentações que acontecem em cima do palco, voltadas à apreciação também estética da performance. No primeiro caso, as apresentações são feitas para o chamado “público integral”, constituído pelos próprios sambadores e seus amigos, parentes e demais convidados. No segundo caso, as apresentações são realizadas para o “público acidental”, ainda que, durante algumas apresentações deste tipo observadas durante o trabalho de campo (durante o Festival de Acupe e a Festa da Boa Morte, por exemplo), eu tenha percebido claramente a presença de outros sambadores.

Tendo perguntado a um mestre sambador a diferença entre as apresentações no chão, em casa, e as apresentações em cima do palco, Breno Silva (2014) obteve a seguinte resposta:

A diferença é muita. Numa residência você tem um banco que antigamente a gente chamava de uma banca. Ela era toda de tira com três, quatro metros de comprimento. Toda casa que você ia no interior tinha essa tal de banca (...) Sentavam os sambadores ali, seis a oito pessoas ali sentavam, sambavam a noite toda. Mais tarde saía um caruru, parava, comia o caruru e o samba dava sequência. Você dava continuidade ao samba, chegava três, quatro pessoas, sambador, aí a gente falava: fulano você dá uma pegada? Aí tomava o pandeiro dele, aí chegava outro pegava da minha mão. Aí ia trocando de sambador durante toda aquele trajeto daquela noite. Hoje no palco é diferente, hoje no palco é padronizado, é todo vestidinho. Você sobe com a responsabilidade, você tem um show para os espectadores que ali estão. O pessoal tá todo mundo embaixo, não tá em casa. Na casa tá todo mundo em pé assim no canto da parede, sentado só tem os sambadores. Na casa ninguém senta é a noite toda a mulher batendo palma. E no palco, você tem a responsabilidade com o público que ali estão. Então você vai tocar sentado porque grupo de samba de roda (samba chula) só pode tocar sentado. Então a gente tem essa responsabilidade com o povo. A

gente chega todo padronizado, todo bem vestidinho. Você hoje trabalha eletrizado, você trabalha com microfone, com atabaque, tudo microfonado que é diferente.¹¹³

Outro "ponto de contato entre o teatro e a antropologia", abordado por Schechner, diz respeito à problemática da "transmissão do conhecimento performático". Esta "transmissão" consiste, pois, num processo de ensino e aprendizagem que tende a variar de acordo com a modalidade particular da performance, associada ao contexto cultural específico em que se insere.

Ao discutir esse aspecto, um dos recursos que este autor considerou de fundamental importância na transmissão do conhecimento performático foi a "oralidade". Segundo ele: "Performance knowledge belongs to oral traditions. How such traditions are passed on in various cultures and in different genres is of great importance." (Schechner, 1985: 23 apud Silva, 2005).

Neste sentido, interessa destacar as ações de patrimonialização voltadas ao ensino dos mais jovens. Esta questão também foi encontrada na dissertação de mestrado de Breno Silva (2014), que expôs "o receio em transformar o aprendizado do samba de roda em escolarização" (p.144).

Se antes o samba era aprendido no dia a dia com quem dominava as técnicas e códigos necessários para sua execução, agora ele é incorporado numa didática de oficinas que traz outra lógica de aprendizado. Independente de julgar como positivo ou negativo, o ato de transformar um sambador em mestre de samba de roda e colocá-lo para ensinar seu ofício numa casa do samba com horários determinados, com os instrumentos subdivididos em grupos específicos e dentro de outra racionalidade, já não é escolarizar o aprendizado do samba de roda? Talvez essa seja uma das consequências de difícil controle nos desdobramentos do reconhecimento patrimonial do samba de roda da Bahia.

Os efeitos desta política deverão ser observados pelos próximos colegas que se dedicarem ao estudo do samba de roda. Por hora, interessa destacar que, conforme observado, ainda que as aulas signifiquem nova lógica ao aprendizado, a incorporação dos neófitos aos grupos adultos se dá de forma

¹¹³ Entrevista realizada por Breno Silva (2014) com Mestre Nelito, membro do Grupo Os Vendavais – Salvador. Realizada em 22-10-2013.

relativamente funcional, na medida em que visam a apoiar estes grupos diante a necessidade de substituição dos mais velhos.

Finalmente, para Schechner, os tipos de avaliação dos gêneros de performances tendem a variar de acordo com a modalidade e o contexto cultural específico em que as mesmas se inserem, podendo ser entendidos tanto no que diz respeito ao papel exercido por uma "comissão julgadora" quanto aos comentários e críticas tecidas por pesquisadores, intelectuais e/ou artistas.

Esses tipos de avaliação são expostos reservadamente aos atores ou amplamente divulgados pela mídia, bem como feitos pela opinião de um tipo de "público integral" em relação ao desempenho dos atores em determinado tipo de performance. Todas estas posições representam tipos diversos de avaliações das performances. E, enquanto tal, segundo Schechner, tendem a ter efeitos posteriores à "restauração [de tais] comportamentos" (Silva, 2005).

Este tema nos parece bastante interessante e, a esse respeito, interessa analisar os diferentes tipos de julgamento colhidos ao longo do processo de elaboração da tese, emitidos por diferentes atores acerca da performance do samba de roda. Num primeiro momento, destaca-se a opinião emitida em 2007 por parte de Ralph Waddey¹¹⁴, um dos primeiros pesquisadores do samba de roda.

Apresentação não é samba. Não é necessariamente samba. Se não se sambar em casa, apresentação em casa de samba, em praça pública, não é samba. Não é samba de verdade. (...) Eu nunca vi em Saubara, Acupe e Santo Amaro, quando vou nos sambas, que são depois de uma reza e um caruru, eu nunca vi farda, eu nunca vi ninguém vestida de baiana. Eu vejo o pessoal com roupa de missa ou roupa de trabalho. Samba não é uma coisa fardada. Apresentação do samba é fardado. Não sei se é para turista ver ou para, não sei. Bem, não esquece que o samba, se vai ser vivo, vai viver nas ruas, nas casas. Samba não é coisa de esquina de rua. Samba é coisa de casa, de obrigação.

As críticas que Waddey emite se devem às transformações observadas na performance do samba de roda pelo autor, que, como já ressaltado, realizou trabalho etnográfico entre os sambadores e sambadeiras do recôncavo na

¹¹⁴ Transcrição da fala do pesquisador Ralph Waddey no Seminário "Os sambas brasileiros: diversidade, apropriações e salvaguarda" (15/09/2007) colhida por Alencar (2010).

década de 1970. Neste momento, os grupos não utilizavam uma roupa específica durante as apresentações (farda) como costumam fazer hoje. Nem as sambadeiras se vestiam de baiana. Num segundo momento da fala do pesquisador, se nota a defesa de uma perspectiva, a de que o samba, para ser verdadeiro, autêntico, deve ser realizado dentro das casas e estar vinculado à religiosidade ou, como diz Waddey, à “obrigação”.

Num outro julgamento, desta vez emitido por um sambador, o destaque é dado para outro aspecto da performance, a utilização de microfones e caixas de som. De fato, em todas as apresentações observadas, estes equipamentos estavam presentes. No entanto, conforme destacou Silva (2014) em sua dissertação, nem sempre foi assim.

Porque agora se não tiver um microfone não serve sambar mais, se não tiver a viola elétrica não serve. Antigamente não era assim, era só a corda da viola, o som do pandeiro e as palmas. Hoje em dia tem que ter o microfone a caixa do som pra poder sambar. A diferença é só essa. Antigamente não tinha microfone, uma que aqui na Saubara nem luz tinha. Aí o samba era bonito, era de candeeiro pendurado, de vela acesa na mesa do santo e o povo sambando. A claridade era do candeeiro do gás. Não tinha esse negócio de mestre, não tinha nada. Você chegava tomava o pandeiro da minha mão e ia tocar.¹¹⁵

No finalzinho do depoimento outro aspecto é salientado, a falta de hierarquização entre os sambadores. A categoria de mestre, em geral a pessoa mais antiga ou fundadora do grupo, responsável pelos ensaios e pelas apresentações, nesse sentido, parece ter nascido concomitantemente com o nascimento dos grupos.

Como aconteceu ao grupo São Gonçalo do Amarante, objeto de estudo de minha dissertação de mestrado em Antropologia e Etnografia na Universidade de Barcelona (2010), também os sambadores experimentaram a popularidade em ascensão da manifestação, as apresentações feitas longe de casa. No caso dos sambadores, muitas vezes até fora do Brasil advindas desse processo de valorização da cultura tradicional no país. No caso dos brincantes do grupo São Gonçalo do Amarante, os desgastes vivenciados na

¹¹⁵ Entrevista realizada por Breno Silva (2014) com Dona Zelita do Grupo Samba das Raparigas – Saubara. Realizada em 25-11-2013.

tentativa de receberem o mesmo tratamento dispensado aos demais artistas e músicos com quem, muitas vezes, compartilham o palco durante os shows e festivais, levaram alguns participantes do grupo a desistirem das apresentações realizadas fora da comunidade. Neste caso, os mais experientes brincantes do grupo passaram a atender apenas as demandas internas de apresentação, voltadas quase que exclusivamente ao ritual voltado aos pagamentos de promessa (e onde a eficácia se sobrepõe ao entretenimento).

O “assédio estético” vivenciado pelo samba de roda ao longo dos últimos dez anos também exerceu o efeito ritual-teatro-ritual analisado por Schechner. Os grupos da Quixabeira da Matinha e as comunidades associadas à Casa do Samba Dona Chica do Pandeiro, de Feira de Santana, buscam retomar as práticas antigas do samba de roda tentando fortalecer o chamado “samba de banco”. Para muitos sambadores, de acordo com Silva (2014), o samba praticado no palco (palanque) não traduz o significado do samba de roda. A saída do contexto de origem parece, sim, acabar mostrando aos performers que “voltar para casa é o melhor a fazer” ou que valorizar a forma como se fazia no passado traz mais vantagens. Talvez porque, como observou Michelle Anderson (1982: 90), o turista tem interesse em assistir apresentações que acontecem da forma como aconteceriam “se ele não estivesse ali”.

The outsider’s goal is to see a performance in which “the participants believe in what they are doing, are doing what they believe in... as if there were no audience present”. The moment voodoo acquires an audience separate from participants, there is a transformation away from what is typically considered “the genuine, authentic, uncorrupted ritual”

Para a autora, no entanto, um sistema ritual que mantém a sua velha tradição e resiste a adaptação diante de uma realidade cambiante está sujeito a extinção ou musealização. O vodu estudado por Anderson no Haiti é, como o samba de roda, uma tradição de sínteses culturais.

A gente mesmo, nós que somos casa de samba de roda de Feira de Santana, a gente deve sim tomar essa ideia de Cassiano¹¹⁶ como

¹¹⁶Não dá pra ensaiar, pintar e só viajar. Na minha cabeça é o que a gente tá fazendo lá na nossa comunidade, de não quebrar, mostrar a cultura de como era o samba de antigamente.

exemplo e a gente sim tá preparando e sempre tá fazendo um samba de roda como deve ser feito. Porque se não vai acontecer aquele fato inédito na coisa, pode ser que daqui a vinte e cinco anos não se ache um samba tocado como uma chula de banco, talvez. Se daqui vinte e cinco anos chegar alguém falando que vai ter um samba lá na casa de Açúcar, aí vão perguntar se já tem palco, caixa, microfone, só que aí o Açúcar queria um samba de banco. E aí a gente vai perder a essência da coisa como era. Hoje a gente senta aqui e faz, mas você já pensou daqui vinte anos? (Guda Moreno entrevistado por Breno Silva, 2014)

Neste caso, Guda Moreno, atual coordenador da Asseba, demonstra um certo temor de que a performance do samba praticado hoje seja a única a ser lembrada daqui a 20 anos. Anderson esclarece: o poder e relevância do corpo de crenças e rituais que é o vodu - utilizo o exemplo do vodu porque acredito que pode ser perfeitamente comparado com o samba de roda, pela ligação forte que este mantém com o candomblé - são encontrados em seu movimento, em sua abertura para o novo. Esse novo será, talvez, pensado como tradicional algum dia.

Ele é dentro da comunidade, mas quando a gente viajar não vamo mostrar o samba que é feito dentro da comunidade, mas quem quiser ver o samba que a gente faz dentro da comunidade, vai tá gravado pra mostrar nós na roda de samba da comunidade. Esse é um modelo que eu acho que vocês deveriam começar a pensar. (Cassiano)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalmente, o ciclo de pesquisa e trabalho que teve início em 2010, com minha chegada ao Brasil, após três anos vivendo em Barcelona, se encerra. Nesta trajetória, ao iniciar este estudo, o samba de roda do recôncavo baiano já havia sido considerado Patrimônio Nacional há 6 anos (IPHAN) e Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial (Unesco) há 5. Tinha início, então, como reflexo das ações de patrimonialização exercidas pelo Iphan e pela Unesco, o processo de criação de novos grupos de samba de roda e a associação destes em torno da ASSEBA (Associação de Sambadores e Sambadeiras da Bahia). Ao findar o tempo disponível para a realização desta tese, observamos, em novembro de 2015, o samba de roda atravessar mais uma nova fase: a submissão obrigatória por que tem que passar para receber a revalidação do título de Patrimônio Nacional (pelo Iphan, em 2014) e de Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial (pela Unesco, em 2015).

No início desta trajetória, instituí meus primeiros contatos com a metodologia adotada pela Unesco para a salvaguarda do PCI, percebendo como se deu, ao longo do tempo, o estabelecimento de normas internacionais suscetíveis de servirem de base à formulação de políticas culturais. Neste sentido, destaca-se o conceito de *dimensão cultural do desenvolvimento*, adotado e discutido na Conferência Intergovernamental sobre os Aspectos Institucionais, Administrativos e Financeiros das Políticas Culturais, ocorrido em 1970, em Veneza. Conforme sugerido por Rubim (2009), as temáticas que marcaram a conferência buscaram impulsionar a atuação dos Estados na atividade cultural e a participação ativa da população na cultura, enfatizando o ser humano como princípio e fim do desenvolvimento.

Na seara de transformação da noção de patrimônio, percebemos como, a partir da Convenção de 1972, o valor universal excepcional, restrito até então ao histórico ou científico, se amplia, passando a abarcar também o etnológico, antropológico ou estético. Neste movimento, conforme defendido por Donaire (2008), o conceito de patrimônio passou a incluir, de forma explícita, a

concepção antropológica de cultura(s). Destacamos, assim, que a revisão do conceito de patrimônio se alinhou a uma conjuntura social e histórica que começava a ampliar horizontes sobre o entendimento do que deveria ser entendido por “cultura” e sobre os processos de construção de identidade e memória.

A Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais – MONDIACULT, realizada no México em 1982, que conta com a participação de 126 Estados Membros filiados à Unesco (de um total de 158, na época), enfatiza a compreensão de que a noção de patrimônio deveria abarcar todos os valores da cultura tal e como se expressavam na vida cotidiana. Para tanto, foi assinalada a importância cada vez maior das atividades destinadas a sustentar os modos de vida e as formas de expressão através das quais se transmitem os valores culturais. Um dos principais alcances da Conferência foi a instituição de uma nova definição de cultura (CRESPIAL, 2011).

A partir da Conferência, o patrimônio cultural passa a incluir o trabalho de artistas, arquitetos, músicos, escritores e cientistas assim como o de artistas anônimos, expressões da espiritualidade de diferentes povos e o corpo de valores que dão sentido à existência. Inclui tanto os elementos tangíveis como os intangíveis os quais a criatividade do povo dá forma: línguas, rituais, crenças, lugares históricos e monumentos, obras de arte, arquivos e bibliotecas.

Com o aumento notável do discurso internacional acerca das consequências da globalização, em meados da década de 1990, observadores culturais em todo o mundo acreditavam que as tradições locais, regionais, inclusive as nacionais, estavam em perigo. O ataque da cultura de massa global levava a questionar se tradições valiosas, práticas e formas de conhecimento enraizadas em diversas sociedades sobreviveriam à geração seguinte. À medida que se acelerava o ritmo da transformação e o deslocamento culturais, estudiosos e porta-vozes comunitários buscaram maneiras de alentar a formação de vínculos contemporâneos com o passado cultural distintivo. Neste sentido, muitos governos cobraram consciência da importância de afirmar publicamente o valor de suas culturas nacionais em distintos fóruns que outorgam e refletem o prestígio internacional.

A importação do conceito de autenticidade do universo do patrimônio material para o do patrimônio imaterial ou a necessidade de adaptação do conceito de um universo para outro leva à discussão e ao questionamento da ideia de autenticidade (Conferência de Nara, 1994). Na época, em função do espraiamento da concepção antropológica de cultura, já estava bastante claro que os valores somente poderiam ser determinados, do ponto de vista cultural, entendendo as fontes (ou gerações) destes valores (Munjeri, 2004). Condição *sine qua non* para esse processo foi, portanto, o entendimento dos contextos culturais das sociedades e o reconhecimento de que estes diferem de uma cultura para outra e de uma sociedade para outra. As práticas exemplares, tal qual apareciam nos textos, foram então colocadas em cheque.

A valorização de tradições anteriormente ignoradas é coroada com a institucionalização do programa “Obras-primas do Patrimônio Oral e Imaterial”, que proclamou, em 2001, as primeiras dezenove obras-primas da humanidade. O programa teve impactos imediatos e significativos - chamando a atenção pública para a validação das tradições, incentivando os governos locais e nacionais a desenvolverem planos de ação para sua proteção.

Também o patrimônio material passou a ser entendido sob nova perspectiva. Com a entrada do século XXI, a história da arte e da arquitetura, a arqueologia, a antropologia e a etnologia já não se centravam em monumentos isolados, mas em agrupamentos culturais complexos e multifacetados, que mostravam em termos espaciais as estruturas sociais, as formas de vida, as crenças, os sistemas de conhecimento, as representações das diferentes culturas passadas e presentes no mundo inteiro. Cada demonstração individual deveria ser, pois, considerada não isoladamente, mas dentro de todo um contexto, sem perder de vista as múltiplas relações mútuas que mantem com seu entorno físico e não físico.

A necessidade de utilizar uma metodologia mais integradora, que abarcasse não apenas os produtos artísticos mas também os conhecimentos e valores que possibilitavam sua recriação, os processos criativos que lhes davam existência e as modalidades de intercâmbio graças às quais estes

produtos eram devidamente recebidos e apreciados reelabora a metodologia utilizada até então pela Unesco para a salvaguarda do PCI, que passa a adotar ou defender um enfoque mais participativo, capaz de associar as comunidades nos esforços de salvaguarda.

A adoção da Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore (1989) por parte da Conferência Geral da UNESCO contribuiu grandemente para que a ênfase dada até então à documentação e à preservação de tradições em risco passasse e ser dada aos seus praticantes (ou ao suporte que a estes deveria ser dado). Com isso, percebemos uma transferência do foco das atenções dado até então aos artefatos, para as pessoas, seus conhecimentos e habilidades.

A Convenção de 2003, finalmente, pode ser apontada como a representação de uma ruptura em relação aos discursos anteriores da Unesco. A excepcional rapidez do processo de ratificação desta por parte dos Estados-Membro refletiria não apenas o grande interesse despertado pelo patrimônio imaterial em todo o mundo, mas também uma tomada de consciência generalizada da necessidade de dispensar-lhe a proteção internacional garantida pela Convenção (Unesco, 2010). A criação de uma nova categoria, a de patrimônio imaterial, representou uma maneira encontrada pela Unesco de incorporar as críticas esgrimidas desde a década de 1970 às visões hegemônicas e eurocêtricas de patrimônio. A introdução do conceito de patrimônio imaterial, no entanto, deflagra muitas dúvidas e debates sobre a sua natureza e suas formas de gestão e conservação, e supõe a aparição de um novo âmbito de pesquisa e gestão na esfera internacional. A partir de então, a implicação da antropologia como disciplina e prática na pesquisa e gestão deste novo âmbito normativo denominado patrimônio imaterial passa a ser considerada fundamental.

As medidas encaminhadas a garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial passam a ser sistematizadas e compreendem a identificação, documentação, investigação, preservação, proteção, promoção, valorização, transmissão – basicamente através do ensino formal e não formal – e revitalização desse patrimônio em seus distintos aspectos. Numa

demonstração da importância da antropologia neste processo, a Unesco enfatiza que a identificação demanda que o agente cultural - pesquisador(a) - possua uma visão interna, que seja capaz de apreender o sentido que a prática observada possui para as pessoas daquele grupo, e, a partir de então, fazer o exercício de uma visão externa, percebendo as conexões com outras manifestações e práticas daquele contexto

A preocupação básica, nesse sentido, passa a ser não fixar ou fossilizar o patrimônio em uma forma “pura” ou “primogênita”. A salvaguarda do que se supõe vivo, o patrimônio cultural imaterial, e pertinente para a comunidade criadora, deve considerar o processo contínuo de transmissão de uma geração à seguinte e de recriação. Sendo a mudança intrínseca à cultura, as medidas destinadas a preservar, conservar, proteger e sustentar práticas culturais particulares encontram-se ainda presas entre o congelamento da prática e o endereçamento do processo inerentemente natural da cultura.

Apesar de todos os avanços observados no campo de salvaguarda do chamado PCI, defendo a ideia de que os processos de recriação do patrimônio cultural imaterial ainda esbarram, em grande medida, na noção, ainda presente, de autenticidade. Se estes processos se encontram vinculados às estratégias de inserção dos produtores no mercado, e se esse mercado é o do turismo, a situação se agrava ainda mais. Neste sentido, foi de grande utilidade a leitura do artigo de Laurejane Smith, presente na Revista de Etnologia da Catalunha (Número 39, Junho, 2014). Neste artigo, a autora afirma que apesar do papel cultural e econômico desempenhado pelo turismo não ser bem entendido, as diversas formas como os grupos “não-experts em patrimônio” utilizam e se relacionam com o patrimônio são chaves para entender porque o patrimônio é importante. Neste sentido, o conceito de patrimônio imaterial abre novas e interessantes vias para entender como os turistas e outros visitantes interagem e se comprometem com o patrimônio cultural. Apesar disso, defende a autora, a maneira como o Discurso do Patrimônio Autorizado (DAP) define e considera os visitantes dos espaços e manifestações patrimoniais continua impedindo esta possibilidade.

Ao chamar a atenção para o patrimônio imaterial, a Convenção não acrescenta apenas uma nova categoria às já existentes (de patrimônio cultural material e natural), senão que, potencialmente, oferece um desafio ao DAP, não apenas pelo fato de despertar a atenção para a variedade de formas sob as quais se expressa o patrimônio imaterial, mas também pelo fato de priorizar o patrimônio de comunidades e outros grupos subnacionais. Desta maneira, a Convenção enfatiza a possibilidade de que o patrimônio subnacional adquira legitimidade no âmbito internacional.

Proponho, como Smith (2014), que o patrimônio deva ser entendido como uma negociação política subjetiva da identidade, o lugar e a memória. Em outras palavras, defendo ser o patrimônio um momento ou um processo de re/construção e negociação de valores e significados culturais e sociais. Entendo-o como um processo ou uma atuação através da qual se identificam os valores, as lembranças e os significados culturais e sociais que dão sentido ao presente, à identidade e à compreensão de lugar físico e social.

No caso do samba de roda do recôncavo baiano, aqui analisado, evidenciou-se como as reclamações identitárias que buscam o reconhecimento também buscam a legitimação, não apenas da identidade, mas também de demandas especiais para corrigir não apenas as experiências, mas também as consequências materiais das injustiças implicadas no fato de serem os sambadores membros de um grupo historicamente e socialmente marginalizado.

Para entender a natureza política do patrimônio é importante destacar, em primeiro lugar, que a política de reconhecimento permite observar que diferentes grupos da comunidade, com histórias, necessidades, aspirações e identidades diferentes, fazem reivindicações de reconhecimento de formas simbólicas e materiais, e que estas reivindicações de reconhecimento terão consequências materiais para a equidade e a justiça. Em segundo lugar, o patrimônio, tanto nas formas materiais como imateriais, tem sido assumido como um recurso específico – político – nas negociações pelo reconhecimento e pelas demandas identitárias. Apesar disso, a compreensão dos conflitos existentes em torno do patrimônio e sua natureza dissonante continuam sendo

desconsiderados na maneira como o patrimônio é definido, valorizado e gerenciado.

Os protocolos sobre patrimônio normalmente não dão conta de representar o sujeito, produtor cultural, como consciente, com capacidade de reflexão. Se fala em criação coletiva e os executantes são chamados de “portadores” ou “transmissores” das tradições, termos que conotam um meio passivo, carente de vontade, intenção ou subjetividade. Observamos também que toda intervenção sobre o patrimônio (assim como a pressão globalizante contra a qual ela precisa debater-se) modifica a relação das pessoas com o que fazem, a maneira como concebem a sua cultura e a si mesmas e as condições básicas de sua produção e reprodução cultural. Os esforços empreendidos pelos governos no envolvimento das comunidades culturais no processo de salvaguarda apropriadamente reconheceram a agência local, apresentando como possível inconveniente a exigência de formalização de relações sociais novas (Kurin, 2004). Burocracia.

O Brasil se alinha aos preceitos internacionais de salvaguarda do PCI, advindos, por exemplo, da Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, aprovada pela Conferência Geral da Unesco, em 1989. Estes preceitos, dentre outros, alertavam as consequências da globalização para os bens culturais imateriais, ressaltavam a valorização da diversidade cultural e étnica, entre outras temáticas de inclusão.

A Carta de Fortaleza, no entanto, é apontada como marco divisor do processo de salvaguarda do PCI no Brasil. Graças a ela, em 1998, constituiu-se o Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial (GTPI), reunindo técnicos do IPHAN, da Funarte e do MinC para assessorar a Comissão Interinstitucional, voltada à elaboração de proposta de regulamentação do Registro do patrimônio cultural imaterial. Através do GTPI instituiu-se o decreto 3551 de 2000 e as linhas gerais do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI).

O momento histórico de emergência da política de preservação do patrimônio imaterial no Brasil coincide com o período em que o tratamento governamental dispensado à área da cultura passou por uma reformulação. Apesar de que o Decreto 3551/00 tenha sido promulgado no governo Fernando

Henrique Cardoso, foi no governo Lula, com a gestão do ministro da Cultura Gilberto Gil, que houve um apoio especial e mesmo um destaque à questão do patrimônio imaterial. O Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), unidade do IPHAN responsável por executar e desenvolver a política para esta área foi uma ação do governo Lula.

As práticas do Ministério se validam através da utilização de um aporte antropológico. A antropologia, ela própria, se torna símbolo, relacionando tradição e racionalidade, e considerada como o conhecimento legítimo ao tratamento da cultura. Isto porque é creditado à antropologia a autoridade e a eficácia própria das ciências. Assim, com o apoio na antropologia, o MinC apresenta sua ação como científica – eficaz, correta e legítima -, e não como uma ação meramente política ou diletante

Neste sentido, Antonio Augusto Arantes, primeiro antropólogo brasileiro a dedicar-se academicamente ao tema do patrimônio, é convidado pelo IPHAN, em 1999, para coordenar o trabalho de elaboração da metodologia para a produção do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). O antropólogo e sua equipe técnica buscaram elaborar uma metodologia que valorizasse os bens culturais à luz da teoria desenvolvida pelas ciências sociais, capaz de compreender os processos de produção, reprodução e mudança cultural, bem como os mecanismos que articulam esses processos à formação do patrimônio cultural e da memória social, e, portanto – em última instância – à própria formação da nação como construção política e simbólica.

As ações que contribuem para a melhoria das condições socioambientais de produção, reprodução e transmissão de bens culturais imateriais são organizadas em Planos de Salvaguarda, que constituem, ao lado do INRC e do Registro, os instrumentos de implementação da política de salvaguarda do PCI brasileiro.

A identificação dos bens culturais imateriais passíveis de integrar o patrimônio cultural brasileiro reconhecido pelo poder público deve ter como requisito, conforme determina a Constituição de 1988, sua “relevância para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira”. Outro requisito fundamental é a sua continuidade histórica, ou seja: que essas manifestações

sejam reiteradas, transformadas e atualizadas, a ponto de se tornarem referências culturais para as comunidades que as mantêm e transmitem no tempo. A noção de “referência cultural”, foco da ação do CNRC e das instituições que a ele sucederam, foi base fundamental para a reflexão e a busca de instrumentos de salvaguarda adequados aos bens culturais de natureza imaterial.

No caso do samba de roda, Alencar (2010) percebeu que, para além de sua importância formal, os documentos que certificam e instauram o Registro do samba de roda como Patrimônio Nacional adquirem peso particular e estão relacionados, no dia a dia, à possibilidade de garantia de direitos por parte de seus produtores. Em 2004, a partir da emissão e da entrega destes documentos, no caso específico do samba de roda do recôncavo baiano, a relação dos detentores com o próprio bem cultural, assim como com a sociedade, se modificou.

Como efeito da salvaguarda instituída internacionalmente, e, mais diretamente, da viabilidade financeira e da execução do plano de salvaguarda proposto para o samba de roda, nasce, em 2005, a Associação dos Sambadores e Sambadeiras da Bahia, e, mais adiante, em 2011, a Rede do Samba de Roda. A apropriação do processo instituído pela patrimonialização por parte dos sambadores e sambadeiras aponta para a possibilidade da gestão direta da base social, sendo o caso do samba de roda considerado referência internacional.

Entretanto, diante da limitação de recursos humanos, técnicos e financeiros para a administração das novas instituições criadas – Asseba, Centro de Referência e mais de 14 casas do samba espalhadas pelo Recôncavo - percebe-se os sambadores e sambadeiras passam a incorporar novas atribuições, atuando agora como corpo técnico preocupado e pendente de capacitação, habituado com os procedimentos de gestão de recursos públicos e submissão de projetos a instituições diversas.

Neste sentido, a autonomia e a independência dos detentores na gestão de seu patrimônio cultural segue sendo um desafio e a condição final almejada.

Para tanto, é necessário o desenvolvimento da aptidão ou competência dos detentores para gerir a produção e reprodução de bens culturais e/ou gerir a política de salvaguarda destes bens, valendo-se de seus próprios meios, vontades e/ou princípios. A autonomia é importante porque se acredita que somente através dela seja possível alcançar a sustentabilidade da salvaguarda do bem cultural.

A ausência de autonomia e a obediência por parte dos sambadores aos preceitos advindos do estado, muitas vezes em função da necessidade de apoio financeiro do Iphan/Unesco, produz, como efeito, o risco de que o processo de patrimonialização provoque uma situação de radical simbiose entre o Estado e os detentores, que passam a atuar como braço do Estado.

Atualmente, a recomendação mais contundente é a de que os coletivos gestores da salvaguarda sejam sempre e incondicionalmente compostos por uma maioria representativa dos segmentos envolvidos na produção do bem cultural patrimonializado. A garantia do coletivo gestor assim formado é a garantia mínima para que se concretize política participativa. Desafio maior, segundo Vianna (2014), é ainda, neste diálogo entre o Estado e os Detentores, alcançar o ponto exato de fusão da perspectiva burocrática tecnocrática acadêmica do Estado com a dimensão humanista que o objeto da política pede; com todo o cuidado no exercício do relativismo de modo a evitar novas roupagens paternalistas ou clientelistas, como também o favorecimento dos “entendidos” da burocracia estatal.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Rívia Ryker Bandeira de. **O samba de roda na gira do patrimônio**. 2010; 306f. Tese (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.

ARANTES, Antonio Augusto; GUILHERMO, Raul Ruben; DEBERT, Guita G. **Desenvolvimento e direitos humanos: a responsabilidade do antropólogo**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

ARANTES, Antonio Augusto. **Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense/Condephaat, 1984.

_____. **O que é cultura popular**. Coleção Primeiros Passos, 36. São Paulo: Brasiliense, 1998.

_____. Repensando os aspectos sociais da sustentabilidade: a conservação integrada do patrimônio ambiental urbano. In: **Projeto História**, 18. São Paulo: Educ/Fapesp, 1999. p. 121-134.

_____. Patrimônio imaterial e referências culturais. **Revista Tempo Brasileiro**. n. 147. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

_____. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônio. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, 2005.

BOTELHO, Isaura. "Dimensões da Cultura e Políticas Públicas". In: **São Paulo em Perspectiva**. SP, nº 15(2), abr/jun, 2001.

_____. "A política cultural e o plano das ideias". Trabalho apresentado no III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult). Salvador, Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura e Programa

Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, 2007.

BRASIL, 2000. Manual de aplicação do INRC. Brasília, Iphan/DID, 2000, p. 29.

Princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil (2003-2010). Iphan, Ministério da Cultura, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. **O patrimônio cultural e a construção imaginária no nacional**. In: HOLANDA, Heloísa Buarque (Org.). Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: IPHAN, n. 23, 1994. p. 94-115.

_____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1997.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo. CosacNaify. 2009.

CARTANÀ, Camila del Màrmol & VENTURA, Xavier Roigé. **El Patrimoni Immaterial a Debat**. Revista d'Etnologia de Catalunya. Juny 2014. Número 39.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001. (Crespial, 2011).

DEBERT, Guita Grin. Apresentação. In: ARANTES, Antonio Augusto et al. **Desenvolvimento e direitos humanos: a responsabilidade do antropólogo**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

DONAIRE, José Antonio (2008) **Turisme Cultural: Entre L'experiència i el ritual**. Edicions Vitel.la

ESTRADA I BONELL, Ferran & CARNTANÀ, Camila del Màrmol (2014). **Inventaris de PCI**. Revista d'Etnologia de Catalunya Juny 2014 Núm. 39

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GEERTZ, Clifford. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 2001.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

IPHAN. Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Brasília, DF : Iphan, 2006.

IPHAN. **Os Sambas, As Rodas, Os Bumbas, Os Meus e os Bois: a trajetória da salvaguarda do patrimônio imaterial no Brasil**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Departamento do Patrimônio Imaterial. Brasília: maio de 2006.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. **El patrimonio imaterial como producción meta cultural**. Museum International, p.221-2, May 2004.

Kurin, R. (2004). **Safeguarding immaterial cultural heritage in the 2003 UNESCO Convention**: A critical appraisal. Museum International, 56 (1-2).

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural II**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

LIMA FILHO, Manuel e ABREU, Regina. “A Antropologia e o Patrimônio Cultural no Brasil”. In: LIMA FILHO, Manuel, BELTRÃO, Jane, ECKERT, Cornélia (orgs). **Antropologia e Patrimônio Cultural: diálogos e desafios contemporâneos**. Blumenau: Nova Letra, 2007.

LONDRES, Cecília. “Da Modernização à Participação: A política federal de Preservação nos anos 70 e 80”. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Volume 24 Cidadania. Rio de Janeiro: IPHAN, 1996.

LONDRES, Cecília. "Referências Culturais: Base para Novas Políticas de Patrimônio". In: **Inventário Nacional de Referências Culturais**. Manual de Aplicação. Brasília: IPHAN, 2000

MENDONÇA, Elisabeth. **Tesouro e Exposições permanentes de folclore e cultura popular: narrativas sobre arte popular elaboradas pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (1980-2004[2006])**. Tese de Doutorado em Artes Visuais apresentada para o Programa de pós Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**: v. 1. São Paulo: EPU: Edusp, 1974.

MUNJERI, D. (2004). **Tangible and immaterial heritage**: from difference to convergence. *Museum International*, 56(1-2): 12-20.

OLIVEIRA, Almir Félix Batista de. **O IPHAN e o seu papel na construção/ampliação do conceito de patrimônio histórico/cultural no Brasil**. Cadernos do CEOM – Ano 21 no. 29 – Bens culturais e ambientais 2008.

RUBIM, Albino. Políticas Culturais e Novos Desafios. MATRIZES. 2009.

SANDRONI, Carlos. **Samba de Roda, patrimônio imaterial da humanidade**. *Revista Estudos Avançados: USP*, v. 24, n. 69. [2010](#).

SANT'ANNA, Márcia (2005). **Registro e políticas de salvaguarda para as culturas populares** / organização de Andréa Falcão. – Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005.

SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Hucitec, 1995. p. 205-210.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. **Performance theory**. New York: Routledge, 1988.

SILVA, Breno Trindade da. **Políticas Patrimoniais e salvaguarda**: conflitos e estratégias no reconhecimento do samba de roda do Recôncavo baiano / Breno – 2014.

SILVA, Rubens Alves da. **Performances congadeiras e atualização das tradições afro-brasileiras em Minas Gerais**. Tese (Doutorado em Antropologia Social)–Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

_____. **Entre "artes" e "ciências"**: a noção de *performance* e *drama* no campo das ciências sociais. Horizontes antropológicos. Vol.11 N^o.24. Porto Alegre. July/Dec. 2005

SMITH, Laurejane (2014). **Patrimoni immaterial: un repte per al discurs de patrimoni autoritzat?** Revista d'Etnologia de Catalunya. Juny 2014 Núm. 39

STEIL, Carlos A. **O sertão das romarias**: um estudo antropológico sobre o santuário de Bom Jesus da Lapa – Bahia. Petrópolis: Vozes, 1996.

TAMASO, Izabela. **A Expansão do Patrimônio**: Novos Olhares sobre Velhos Objetos, Outros desafios... Série Antropologia, n^o 390, Departamento de

Antropologia/Universidade Federal de Brasília, 2006. Disponível em: <http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie390empdf.pdf>

TAUSSIG, Michael. **Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem**: um estudo sobre o terror e a cura. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

TURNER, Victor W. **O processo ritual**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.

_____. **From ritual to Theatre**. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. **The Anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1987.

TURNER, Victor; BRUNER, Edward (Ed.). **The Anthropology of Experience**. Urbana: University of Illinois Press, 1986.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1978.

VIANNA, Letícia Costa Rodrigues e TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (2004). **Patrimônio Imaterial, Performance e Identidade**.

SALAMA, Morena e VIANNA, Letícia (2012). **Avaliação dos Planos e Ações de Salvaguarda de Bens Culturais Registrados Como Patrimônio Imaterial Brasileiro in Políticas Culturais**: Pesquisa e Formação. Org. Lia Calabre. São Paulo: Itau Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 332p.

VIANNA, Letícia Costa Rodrigues; SALAMA, Morena Roberto Levy; PAIVA-CHAVES, Teresa Maria Contrim de. **Sem Perder a Ternura, Jamais! Notas Sobre a Implementação da Política de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Registrado pelo Iphan**. V SEMINÁRIO INTERNACIONAL – POLÍTICAS CULTURAIS: Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro, 2014.

WEBER, Max. **Ensaio de sociologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1971. p. 371-410.

IPHAN. **Curso Virtual sobre Registro e Inventário do Patrimônio Cultural Imaterial** (2011). Centro Regional para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da América Latina (CRESPIAL)

UNESCO (2003). **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**. UNESCO. Paris.