

351.855
(81)
C392
v. 2



**CELEBRAÇÕES E
SABERES DA
CULTURA POPULAR:
pesquisa, inventário, crítica,
perspectivas**

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR
FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL/MINISTÉRIO DA CULTURA
2004

Ministério da Cultura
Gilberto Gil Moreira

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Presidente
Antônio Augusto Arantes Neto

Fundação Nacional de Artes
Presidente
Antonio Carlos Grassi

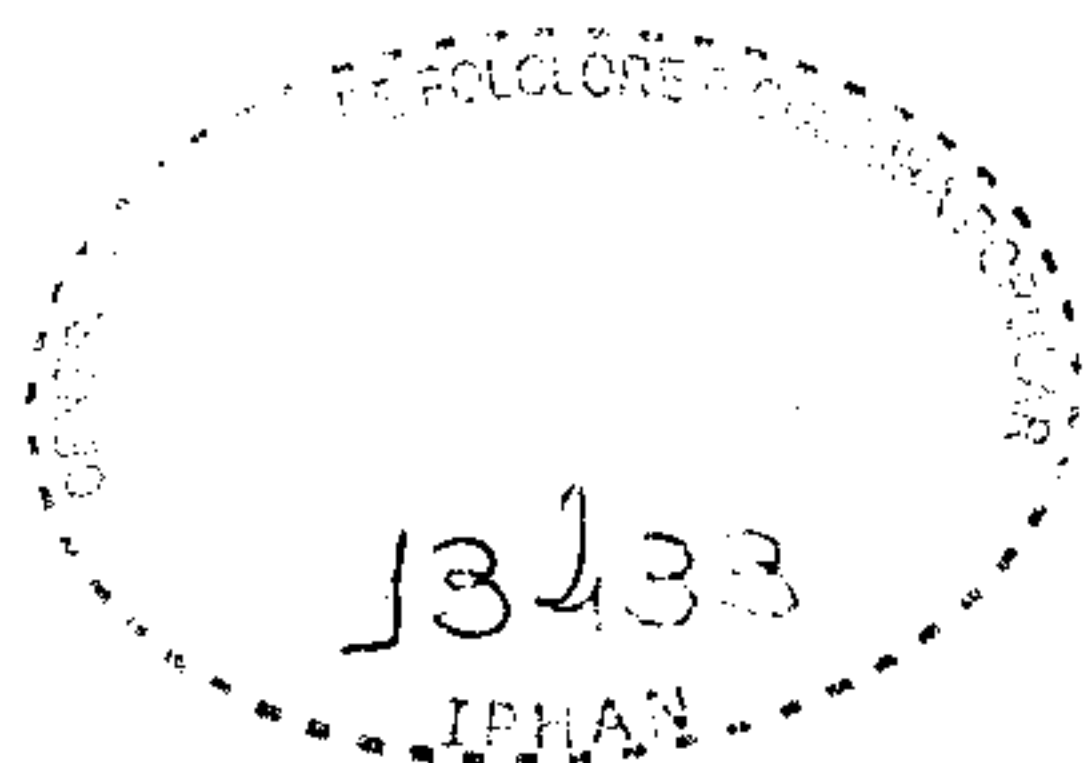
Centro de Programas Integrados/Edições
Diretora
Miriam Brum

Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
Diretora
Claudia Marcia Ferreira

Edição e revisão de textos
Maria Helena Torres
Lucila Silva Telles

Projeto gráfico
Marcelo Lima

Capa
Mercadão 2000, Santarém, PA
Foto *Francisco Moreira da Costa*



C392 **Celebrações e saberes da cultura popular : pesquisa, inventário, crítica, perspectivas. / Cecília Londres [et al.]. – Rio de Janeiro : Funarte, Iphan, CNFCP, 2004.**
96 p. – [Encontros e estudos ; 5] .
Inclui bibliografia.
ISBN 85-7507-057-6

1. Patrimônio imaterial – Brasil. 2. Cultura popular – Brasil.
3. Patrimônio cultural – Brasil. I. Londres, Cecília. II. Vianna, Letícia.
III. Carvalho, Luciana. IV. Pacheco, Gustavo. V. Nogueira, Maria Dina.
VI. Mendonça, Elizabeth. VII. Travassos, Elizabeth. VIII. Carvalho, José
Jorge de. IX. Série.

CDU 351.855(81)

Sumário

Apresentação	5
Os inventários nas políticas de patrimônio imaterial <i>Cecilia Londres</i>	7
Patrimônio Imaterial: legislação e inventários culturais. A experiência do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular <i>Letícia Vianna</i>	15
Reflexões sobre a experiência de aplicação dos instrumentos do Inventário Nacional de Referências Culturais <i>Luciana Carvalho e Gustavo Pacheco</i>	25
Feiras e comidas: espaço e tempo em movimento <i>Maria Dina Nogueira e Elizabete de Castro Mendonça</i>	35
Contribuição ao inventário do jongo <i>Elizabeth Travassos</i>	55
Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento <i>José Jorge de Carvalho</i>	65
O desejo de Betinho e o decreto do presidente ou a questão da autoria no bumba-meu-boi do Maranhão e as políticas para o patrimônio imaterial no Brasil <i>Luciana Carvalho</i>	85

Este quinto número da série Encontros e Estudos traz alguns textos produzidos no âmbito de uma discussão e prática institucional, desenvolvida desde 2001, denominada Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular – mais uma frente de ação do CNFCP voltada para a salvaguarda das culturas populares –, uma espécie de laboratório do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial recém-instituído no Ministério da Cultura.

São textos de alguns dos importantes interlocutores que têm contribuído para o amadurecimento das discussões. Refletem diferentes momentos e instâncias no projeto, e algumas das perspectivas discutidas e experimentadas.¹

Como uma breve apresentação e sacrificando totalmente a densidade e riqueza de cada texto, temos que o primeiro deles situa a relevância e centralidade dos inventários como instrumentos para o conhecimento da diversidade cultural e orientação para as políticas na área do patrimônio. Foi elaborado pela interlocutora fundamental e permanente no projeto, a socióloga Cecília Londres, que tem ampla e sólida reflexão e experiência em políticas públicas na área do patrimônio cultural.

O segundo texto apresenta, do ponto de vista da coordenação, a experiência geral do projeto, métodos e implicações de pesquisa e inventário, construção de jurisprudência e algumas reflexões sobre questões pontuais de cada tema trabalhado.

O terceiro artigo, dos antropólogos pesquisadores e inventariantes do bem cultural bumba-meu-boi do Maranhão, Luciana Carvalho e Gustavo Pacheco, é a edição de um dos primeiros relatórios de trabalho no qual são explicitados o incômodo inicial e a tensão entre os métodos de pesquisa etnográfica e os métodos de pesquisa para inventário de bem cultural enquanto instrumento técnico de políticas públicas.

O texto da socióloga, consultora especial e interlocutora fundamental Maria Dina Nogueira e da museóloga Elizabete Mendonça, ambas pesquisadoras e inventariantes no projeto, dá continuidade à discussão apresentada no volume anterior desta série. Trata dos desdobramentos dos inventários dos sistemas culinários envolvendo os derivados da mandioca e dos feijões: o desenrolar do inventário dos modos de fazer as diferentes farinhas em inventário dos lugares de sua comercialização – o universo das feiras com suas relações e representações sociais. E do inventário dos modos de fazer e comer o acarajé ao inventário do tabuleiro da baiana enquanto lugar de comercialização que articula diferentes modos de fazer e modos de conhecer o mundo.

O artigo da antropóloga, pesquisadora e professora Elizabeth Travassos Lins, consultora especial e interlocutora fundamental do projeto, traz resultados da experiência em um momento do inventário do bem cultural jongo na Região Sudeste do país. Trata da definição do bem, de questões teóricas e metodológicas da pesquisa, das diferentes configurações que o bem assume no tempo e no espaço, das questões relacionadas e o parecer sobre o encaminhamento para o registro do bem enquanto patrimônio cultural nacional junto ao Iphan.

O antropólogo, pesquisador e professor José Jorge de Carvalho, também um importante interlocutor no projeto, trata de alguns dilemas e problemas éticos, teóricos e epistemológicos nos quais os pesquisadores de culturas populares têm que prestar atenção e enfrentar nos dias de hoje, tendo em vista que são cada vez mais densas e ambíguas as relações e responsabilidades dos pesquisadores/agentes de políticas públicas com as comunidades sujeitos/objetos das políticas e pesquisas em curso. Aborda questões cruciais, relativas à inserção dos bens culturais no mercado, à subalternidade econômica, política e racial vivida por segmentos sociais detentores de grande riqueza cultural; e questões relativas aos papéis e às responsabilidades do pesquisador/agente de políticas públicas voltado para esses segmentos das culturas populares. Traz crítica radical aos paradigmas modernistas e nos leva a uma visão do que estamos fazendo pelo olhar que estranha e questiona. Ajuda na avaliação dos princípios e resultados do projeto e estimula o aperfeiçoamento constante dos objetivos e métodos de trabalho.

O último artigo, de Luciana Carvalho, antropóloga, inventariante e pesquisadora no projeto, traz um interessante relato que explicita o confronto entre interesses, expectativas e demandas da cientista e inventariante (na mesma pessoa), e os interesses, as expectativas e demandas do sujeito (seu Betinho) representativo enquanto referência para a existência de um determinado bem cultural da maior importância.

Os encaminhamentos para mais ampla interlocução entre ciência, Estado e sociedade civil, e para maior eficácia nas políticas de proteção e salvaguarda das culturas populares estão em curso em alguns fóruns no Brasil e no mundo. E esta publicação vem contribuir para isso. O Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular tem sido, em nosso país, uma referência nesse sentido. Oxalá tenha continuidade! E que outras iniciativas sejam bem-sucedidas e venham a ser de conhecimento público! Há, ainda, um longo e difícil caminho a ser percorrido.

Letícia C. R. Vianna

Coordenação do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular/CNFCP

¹ O volume 4 desta série, intitulado *Sistemas alimentares*, também foi produto das discussões no decorrer do projeto.

Cecilia Londres

Doutora em Sociologia, consultora do Ministério da Cultura, representante do Brasil nos trabalhos de elaboração da Convenção Internacional para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, da Unesco. Organizou livros e publicou artigos sobre patrimônio cultural.

Os inventários nas políticas de patrimônio imaterial

Sobre a constituição dos patrimônios culturais, partimos de alguns consensos que seria supérfluo retomar aqui.¹ Para a abordagem do tema deste texto, basta enfatizar a centralidade do ato de seleção nesse processo. É sobre um universo circunscrito de bens – embora não fechado a novas inclusões – que vão incidir as ações de documentação, proteção e promoção que conferem a esses bens, aos olhos da sociedade, um valor específico, enquanto “materiais de memória” e enquanto “referências culturais”.

O risco da perda irreparável, que se tentava evitar com as medidas legais de proteção – medidas essas que viabilizavam o controle, por meio da autoridade estatal, das intervenções físicas sobre o bem –, foi, durante muito tempo, o principal argumento invocado para ações que, freqüentemente, contrariavam interesses solidamente estabelecidos.²

Com a ampliação do conceito de cultura e, conseqüentemente, do raio de alcance do que poderia ser considerado – para fins dos efeitos de uma ação política – “patrimônio cultural”,³ a definição de critérios para orientar essa seleção tornou-se um elemento estratégico fundamental, pouco visível em sua operacionalização, mas decisivo em seus efeitos. Se, nos primórdios da criação dos serviços de patrimônio, o simples ato, por exemplo, de tombar um bem já era considerado uma interferência descabida no processo “natural” de mudança ou, mais recentemente, uma “ousadia” do ponto de vista das regras sociais vigentes, enquanto afronta ao direito absoluto à propriedade, atualmente as dificuldades parecem caminhar em um sentido quase oposto, como se o ato de discriminar significasse desqualificar o que não é selecionado. Como exemplo mais patente, basta lembrar a disputa travada atualmente entre governos locais e entre países para ter inscritos na Lista do Patrimônio Mundial da Unesco bens situados sob sua jurisdição e/ou em seu território. E, complementarmente, a preocupação da Unesco em respeitar um critério de “justa repartição geográfica” na composição da Lista.⁴

Daí a importância que assume, hoje, a tarefa, ao mesmo tempo técnica e política, de se discutir, definir e explicitar – até publicamente – os critérios a partir dos quais as instâncias legalmente constituídas – como o Conselho do Patrimônio Cultural do Iphan, em nível nacional, e o Comitê do Patrimônio Mundial na Unesco – selecionam os bens a serem tombados, registrados ou inscritos. Os dois textos legais que, até o momento, no Brasil, regulamentam a questão – o Decreto-Lei 25, de 30 de novembro de 1937, e o Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2.000 – são bastante genéricos nesse sentido e delegam ao citado Conselho a tarefa de, discricionariamente, efetuar essa seleção. Entretanto, a demanda social por ações transparentes como um direito da cidadania e a necessidade de parâmetros para a tomada de decisões justificam uma reflexão nesse sentido, na medida em que os instrumentos criados por

esses institutos legais vêm assumindo um caráter não apenas de meio de evitar a perda – que, no caso do Decreto 3.551, é relativizada no art. 7º –, mas sobretudo de atribuição de um valor simbólico, cujos efeitos parecem ser percebidos pela sociedade cada vez mais em seus aspectos positivos (espaço na mídia, recurso turístico, fonte de receita, etc.).

Agora, como em 1936, mas com recursos mais sofisticados e alcance mais amplo, os inventários constituem, indiscutivelmente, um meio imprescindível e mesmo o ponto de partida necessário para as ações constitutivas das políticas de patrimônio cultural. Sua importância, no entanto, nem sempre é assumida na formulação de políticas públicas para a cultura. Primeiro, por se constituírem em ações que demandam um investimento continuado e, eu diria mesmo, constante, o que implica alocação ininterrupta de recursos. Segundo, porque seus efeitos (e proveitos...) são bem menos visíveis se comparados com as ações que se propõem a subsidiar, como é o caso dos tombamentos e dos registros. Terceiro, porque práticas já sedimentadas de algum modo “facilitam” tomadas de decisão sem o necessário embasamento que os inventários propiciam. E, finalmente, porque inventários que não se constituem em ações permanentes, institucionalizadas, para além de plataformas políticas, correm o risco de não ser assumidos como prioridade em eventuais mudanças de governo e, em função de descontinuidade, tornar-se peças obsoletas.

Felizmente, inúmeras são hoje as iniciativas no sentido de enfatizar a importância dos inventários nas políticas de patrimônio não só no nível federal, como também de estados, municípios e instituições da sociedade. É preciso fazer essa observação dado que, neste texto, concentrar-me-ei na análise do que vem ocorrendo no nível federal e nas interfaces desse processo com a cena internacional.

Os inventários do patrimônio histórico e artístico

Em palestra realizada durante o seminário Inventários de Identificação,⁵ organizado pelo Setor de Inventários e Pesquisa do Departamento de Identificação e Documentação do Iphan de 2 a 4 de outubro de 1995, o arquiteto Paulo Ormino de Azevedo apresentou um quadro resumido das principais iniciativas nesse sentido, realizadas inicialmente nos estados da Bahia e de Pernambuco, ainda na década de 1920, e posteriormente por inúmeros estudiosos em todo o Brasil no início da existência do Iphan.⁶ Iniciativas que se distinguiam da listagem que vinha sendo empreendida por Gustavo Barroso no âmbito da Inspetoria dos Monumentos Nacionais, do Museu Histórico Nacional, marcada por um viés nitidamente patriótico.

O objetivo desses inventários – bastante rápidos e sucintos – foi claramente definido por Rodrigo Melo Franco de Andrade em 1939:

A tarefa principal que o legislador brasileiro cometeu ao serviço de proteção é o tombamento, mas como não se conhecem previamente todas as coisas de excepcional valor histórico ou artístico, para tornar as que tenham esses requisitos torna-se necessário proceder pelo país inteiro a um inventário metódico dos bens que pareçam estar nas condições estabelecidas para o tombamento, e em seguida realizar os estudos requeridos.⁷

Entretanto, como é observado no texto introdutório da mesma publicação, o foco central do SPHAN era, então o tombamento, ditado pelo critério de “excepcionalidade” confor-

me enunciava o art. 1º do DL 25/1937. Para compreender a diferença entre a perspectiva que orientava esses inventários e a dos que vêm sendo realizados nas três últimas décadas, nada melhor do que a comparação proposta no texto introdutório à publicação do Iphan mencionada acima, a partir da expressão “espírito de caçador”, utilizada por Lúcio Costa em seu famoso texto de 1949 sobre a importância dos inventários para a então DPHAN:

O que se pretendia não era investigar o patrimônio, no sentido de desvendar valores da cultura nacional, de conhecer sua diversidade, mas de buscar os exemplares que correspondessem àquelas características já consagradas (...) O “caçador”, diferente da idéia do explorador, já parte para a aventura sabendo o que deseja encontrar.⁸

Os inventários de conhecimento ou, como a expressão que se preferiu adotar naquele seminário, os inventários de identificação têm como objetivo buscar “a identificação e o registro de novos valores a preservar, através de levantamentos sistemáticos baseados na coleta de múltiplas informações em campo”,⁹ distinguindo-se, portanto, em sua proposta, daqueles inventários que se propunham como quadros de referência para subsidiar os tombamentos.

Nesse sentido, acham-se em curso no Iphan o Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados – INBMI e o Inventário Nacional de Bens Imóveis em Sítios Urbanos Tombados – INBI-SU, além de outros que aguardam efetiva implantação, como o Inventário de Bens Arquitetônicos – IBA e o Inventário de Configurações de Espaços Urbanos – INCEU. Mais extensos e completos na pesquisa de fontes, mais detalhados na descrição dos bens e mais complexos na metodologia e nas formas de documentação e armazenamento das informações, os inventários atuais já são conduzidos tendo em vista a constituição de bancos de dados, passíveis de infinitas utilidades. É importante lembrar, finalmente, que, a partir da Constituição Federal de 1988, os inventários são considerados, assim como o tombamento, o registro e a desapropriação, uma das formas possíveis de acautelamento e preservação do patrimônio cultural brasileiro.¹⁰

Os inventários do folclore e da cultura popular

Por suas próprias características – precariedade dos suportes materiais, caráter dinâmico das manifestações, transmissão predominantemente oral, enraizamento no meio rural, entre outras –, o folclore e a cultura popular no Brasil sempre significaram, para os estudiosos que deles se aproximavam, não expressões excepcionais da cultura em que os grupos hegemônicos se reconheciam, mas manifestações de um “outro”, o “povo”, que, para os mais esclarecidos, era preciso conhecer e valorizar. Elevados pelos românticos europeus, nos séculos 18 e 19, à categoria de raízes genuínas dos estados-nações que então se formavam, em nosso país esses bens e manifestações constituíam, em seu conjunto, testemunho de nossa formação plurirracial e multicultural. Nesse sentido, eram objeto de pesquisa de folcloristas, como Luís da Câmara Cascudo, antropólogos, como Luís de Castro Faria – que, aliás, acompanhou Claude Lévi-Strauss em viagens pelo Brasil –, e de intelectuais multifacetados, como Mário de Andrade.

Esses trabalhos, assim como as pesquisas feitas pelas Comissões Estaduais de Folclore criadas como braços da Comissão Nacional de Folclore a partir do final da década de 1940, foram ditados por critérios distintos daqueles que nortearam os primeiros trabalhos do

SPHAN. Tratava-se antes de levantamentos das ocorrências nas várias regiões do país e de uma tentativa de apreender, a partir da diversidade de manifestações, matrizes e variantes de folguedos, lendas, festas religiosas e profanas, melodias, cantos, danças e outras formas de expressão. Dessa mobilização resultaram estudos, acervos documentais e de peças, registros únicos e preciosos do ponto de vista da história de nossa cultura viva.¹¹

Como não poderia deixar de ser, a documentação, nesses casos, representava um desafio especial, e foi digno de nota o trabalho de registro audiovisual realizado sob a orientação de Mário de Andrade e que ficou sob a guarda e à disposição do público no então Departamento Municipal de Cultura de São Paulo.

A institucionalização da área da cultura no governo federal, iniciada na gestão de Gustavo Capanema no então Ministério da Educação e Saúde, só veio a alcançar esses campos bem mais tarde, culminando com a criação, em 1980, no âmbito da Funarte, do Instituto Nacional do Folclore. De orientação claramente antropológica, o INF (hoje Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP) tinha um compromisso não só com a pesquisa, a divulgação e a valorização das culturas populares, como também com a promoção dos produtores e o desenvolvimento das regiões pesquisadas. Nesse sentido, os inventários desenvolvidos – a título de exemplo, cito o Programa do Artesanato Brasileiro – estão articulados com outros programas, de cunho sociocultural, que, cada vez mais, recorrem a parcerias tanto na esfera governamental como no terceiro setor e na iniciativa privada.¹²

Como se pode perceber, essas experiências de inventário corriam paralelas, na medida em que esses dois campos – o do patrimônio histórico e artístico e o do folclore e da cultura popular – eram considerados distintos, objeto de perspectivas analíticas e de atuação diversas, sendo assim praticamente incomunicáveis os trabalhos realizados.

Os inventários de referências culturais

Foi no sentido de integrar esses campos em uma concepção ampla e inclusiva de patrimônio cultural que a proposta de Mário de Andrade em 1936 foi retomada pelo Centro Nacional de Referência Cultural (posteriormente absorvido pela Fundação Nacional Pró-Memória) e atualizada pelo pensamento de Aloísio Magalhães. Foram inúmeros os inventários realizados a partir da proposta de proceder ao “referenciamento da dinâmica cultural brasileira”. Esses trabalhos, voltados para o conhecimento de nossos bens culturais, se propunham a cumprir três etapas – identificação, indexação e devolução¹³ – e tinham como objetivo final a elaboração de “indicadores” a serem integrados em projetos visando a um “desenvolvimento harmonioso”.¹⁴

Se os projetos então desenvolvidos foram fundamentais para a nova formulação da noção de patrimônio cultural adotada na Constituição Federal de 1988, em termos de inventários não se chegou a consolidar uma metodologia que desse conta de uma abordagem do bem cultural integrando, num mesmo instrumento, processo – de transformação no tempo, de produção, de apropriação e de atribuição de valores – e produto – não apenas a descrição do bem material como das matérias-primas utilizadas, do(s) meio(s) onde é(são) produzido(s), consumido(s) e comercializado(s) –, além das inter-relações das diferentes manifestações culturais pesquisadas.

Outro fator importante a ser considerado era a participação da “comunidade” – entendida como aqueles que estão próximos do bem cultural, preocupação central no ideário do CNRC e que foi incorporada também ao capítulo sobre cultura da Constituição Federal de 1988 –, ou seja, como integrar esses atores ao processo de inventário “não apenas como informantes como também como intérpretes de seu patrimônio cultural”.¹⁵

Todas essas experiências apontavam para a busca de: a) novos instrumentos de preservação; b) consolidação de uma metodologia de inventário a partir das noções de “bem cultural” e “referência cultural”; c) novas práticas de preservação, a partir de políticas integradas e da ampliação do espectro de atores envolvidos.

Sem dúvida, passos importantes já foram dados no sentido de atender a essas demandas. A edição do Decreto 3.551 em 4 de agosto de 2000 significou a criação de um instrumento – o registro dos bens culturais de natureza imaterial – que veio complementar o tombamento. A elaboração da metodologia do Inventário Nacional de Referência Cultural,¹⁶ que vem sendo aplicada e aperfeiçoada em diferentes contextos, constitui uma base sólida para a produção de conhecimento e para a formulação de políticas e ações voltadas para o universo inventariado. Já no domínio das práticas, os passos são mais lentos, embora experiências pontuais, como a da Sala do Artista Popular, e outras de maior amplitude, como a do Programa Artesanato Solidário – que contou desde a primeira hora com a colaboração técnica do CNFCP –, já estejam inseridas nessa nova perspectiva.

Nesse sentido, cabe lembrar que o Decreto 3.551/2000, em seu artigo 8º, criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, a ser desenvolvido no âmbito do Ministério da Cultura, “visando à implementação de política específica de inventário, referenciamento e valorização desse patrimônio”. O principal objetivo que se pretende alcançar com a criação do PNPI é viabilizar a aplicação do decreto para além da mera inscrição de bens culturais de natureza imaterial nos quatro Livros de Registro, por meio de ações integradas entre as diferentes entidades vinculadas ao Ministério da Cultura e destas com outras instâncias de atuação.

Na implementação do PNPI – cujas três linhas básicas de atuação foram definidas como pesquisa, divulgação e apoio – tinha-se em vista o fato de que o INRC não fora elaborado com a única finalidade de subsidiar os pedidos de registro – reproduzindo assim os primeiros inventários que eram realizados no SPHAN; configurava-se, além disso, em importante instrumento não apenas de identificação e documentação, mas também como canal de manifestação de diferentes “vozes” e perspectivas na abordagem e valoração dos bens inventariados, assim como oportunidade privilegiada de diálogo com as comunidades pesquisadas. Propõe-se assim como recurso valioso para políticas culturais articuladas às áreas de educação, comércio, turismo e trabalho, e, sobretudo, como base para o exercício da cidadania, tanto no acesso aos recursos públicos – sejam eles orçamentários ou de renúncia fiscal¹⁷ – como na defesa de direitos, como o de propriedade intelectual.

Os inventários na Convenção Internacional para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial

Em sua 32ª Conferência Geral, realizada em Paris em setembro de 2003, a Unesco aprovou projeto de convenção internacional voltado para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial da

humanidade. Essa convenção veio responder a uma demanda de países de tradição não ocidental, liderados pelo Japão, que não se viam suficientemente representados na Convenção do Patrimônio Mundial em função dos critérios etnocêntricos por ela adotados em sua aplicação.

Concebido inicialmente sobre o modelo da Convenção de 1972, o anteprojeto evoluiu para uma formulação mais atualizada e adequada à especificidade de seu objeto. São pontos que merecem destaque:

- uma concepção ampla de patrimônio imaterial e o reconhecimento de seu caráter dinâmico;
- uma concepção igualmente ampla de “salvaguarda”, que compreende ações de “identificação, documentação, pesquisa, preservação, proteção, promoção, valorização e transmissão” desse patrimônio;
- a importância do reconhecimento e da valorização do patrimônio imaterial na afirmação do princípio da diversidade cultural;
- o papel central que cabe às comunidades, aos grupos e indivíduos que produzem e transmitem esse patrimônio em sua salvaguarda;
- o papel dos estados nacionais como articuladores de políticas participativas e democráticas voltadas para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial;
- a adoção do critério de representatividade (e não de excepcionalidade, como na Convenção de 1972) na inscrição de bens na Lista criada pela Convenção;
- a menção a “programas, projetos e atividades” como instrumentos de salvaguarda e, como tal, passíveis de serem contemplados pela assistência internacional.

Entre os compromissos a serem assumidos pelos estados que vierem a subscrever a Convenção está o de promover inventários de forma contínua, cujos resultados deverão ser periodicamente reportados ao Comitê Intergovernamental de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, criado pela Convenção. Entre os objetos preferenciais de assistência internacional estão os inventários, que indicarão também os bens necessitados de salvaguarda urgente, que poderão ser incluídos em outra lista criada pela Convenção.

A experiência brasileira constituiu um referencial importante e amplamente reconhecido como contribuição à elaboração do texto da Convenção. Poucos são os países que, como o Brasil, têm manifestações culturais vivas, diversificadas, ao mesmo tempo vinculadas à tradição e em contato com a modernidade. Poucos também são os que adotaram uma legislação abrangente, como o Decreto 3.551/2000, e que desenvolveram metodologia de inventário adequada ao tema, assim como poucos são aqueles que desenvolvem esses inventários em um contexto amplo de ações que envolvem também iniciativas de divulgação e fomento, como vêm fazendo, entre outras instituições, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP do Iphan e o Instituto de Planejamento e Apoio ao Desenvolvimento Tecnológico e Científico – Ipad, instituição privada que realiza um inventário do patrimônio cultural imaterial do norte do Estado de Pernambuco.

A adoção da convenção sobre o patrimônio imaterial e a abertura das negociações para a elaboração de convenção internacional sobre a diversidade cultural significam para o Brasil oportunidades privilegiadas no sentido de atrair a atenção da comunidade internacional para seu riquíssimo patrimônio cultural e para as experiências que aqui vêm sendo desenvolvidas para sua preservação. A expectativa é grande, e as condições estão dadas. Resta ao Brasil responder a mais esse desafio.

Notas

1 Ver Fonseca, Maria Cecília Londres. O patrimônio: uma questão de valor. In: *O patrimônio em processo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Iphan, 1937.

2 Ver Gonçalves, José Reginaldo. *A retórica da perda*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Iphan, 1996.

3 Conforme o artigo 216 da Constituição Federal de 1988.

4 A orientação da Unesco para que cada país elabore e apresente listas indicativas visa a neutralizar as pressões políticas e a possibilitar uma seleção mais criteriosa dos bens a serem inscritos na Lista do Patrimônio Mundial.

5 Motta, Lia & Silva, Maria Beatriz de Resende (org.). *Inventários de Identificação*. Rio de Janeiro: Iphan, 1988.

6 Idem: 64.

7 Andrade, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*. Brasília: MinC-SPHAN/FNPM, 1987:52.

8 Motta, Lia et al., *op. cit.*:8.

9 Idem: 8.

10 *Constituição Federal*. 1988. Art. 216 parágrafo 1º.

11 Ver Vilhena, Luis Rodolfo. *Projeto e missão*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

12 O Programa Artesanato Solidário é um exemplo de parceria entre entidades públicas e privadas envolvendo pesquisa e fomento.

13 Magalhães, Aloísio. *E Triunfo?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985: 56-57.

14 Sobre esses inventários ver relação em Magalhães, Aloísio, *op. cit.*: 57-62.

15 Londres, Cecília. Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio. In: *O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho*. Brasília: Ministério da Cultura/Iphan, 2000: 59-69.

16 A metodologia do INRC foi encomendada ao antropólogo Antônio Augusto Arantes pelo Departamento de Identificação e Documentação do Iphan, desenvolvida a partir de experiências anteriores em núcleos históricos tombados e aplicada, em caráter experimental, na área do Museu Aberto do Descobrimento, no sul da Bahia. Foi também utilizada para instrução do primeiro processo de Registro, o do *Ofício das Paneleiras de Goiabeiras (ES)*, bem cultural de natureza imaterial inscrito no Livro dos Saberes em 2002.

17 Uma das tarefas ainda a ser completada é a elaboração de critérios que balizem, para os técnicos e conselheiros da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura, e também para os possíveis proponentes, quais projetos, para os fins da Lei Rouanet, serão considerados da área de patrimônio imaterial.

Letícia C. R. Vianna

Doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional/UFRJ, pesquisadora do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, onde coordena o projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular. Professora universitária, tem livro e artigos publicados na área de cultura popular.

Patrimônio Imaterial: legislação e inventários culturais. A experiência do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular

A legislação brasileira relativa à salvaguarda e proteção do patrimônio cultural tem-se desenvolvido desde, pelo menos, a primeira metade do século 20. Nasceu quando a melancolia perante à ameaça de desaparecimento das tradições e identidades culturais frente à cultura de massa – típica do romantismo – foi sendo substituída pela pragmática moderna de criação de jurisprudência e políticas com o objetivo de desenvolver meios de controlar e encaminhar solução para as questões, tensões e conflitos de interesses na área.

Da antropofagia modernista à canibalização pós-moderna, ao longo de décadas, o esforço para desenvolvimento de legislação de proteção do patrimônio cultural proporcionou acúmulo de experiências e conhecimentos bastante significativos. Existem instrumentos de proteção do patrimônio – sobretudo o tombamento – que já vêm sendo experimentados e legitimados desde a década de 1930.

De certa maneira, porém, a orientação de legislação e políticas públicas foi um tanto etnocêntrica, privilegiando a preservação de apenas uma parte do patrimônio cultural – em especial as obras de influência européia reconhecidas pela cultura oficial. Tendo em vista o fato de que o Brasil é um país culturalmente plural e diverso, podemos dizer que, por mais que tenha havido grande esforço, de quadros técnicos intelectuais e de artistas, em fazer o Estado reconhecer a cultura popular como de interesse nacional, há, ainda, questões que se colocam e universos simbólicos expressivos – principalmente os oriundos das culturas populares – que estão à margem das políticas de proteção.

No sentido de corrigir essa distorção, a Constituição de 1988 formaliza a dimensão “imaterial” dos bens culturais. Nos artigos 215 e 216, o conceito de patrimônio cultural abarca tanto obras arquitetônicas, urbanísticas e artística de grande valor (patrimônio material) quanto manifestações de natureza “imaterial”, relacionadas à cultura no sentido antropológico: visões de mundo, memórias, relações sociais e simbólicas, saberes e práticas; experiências diferenciadas nos grupos humanos – fundamentos das identidades sociais. A partir e para além da cultura material, dos monumentos e obras de arte, patrimônio compreende os processos e os significados das criações humanas.

Durante 12 anos essa imaterialidade foi, de certa forma, inapreensível pela lei. De 1988 em diante um grupo ligado ao Estado pôs-se a trabalhar na construção de uma regulamentação de políticas para a área. O esforço resultou no Decreto 3.551, de 4/8/00, que institui dois instrumentos de salvaguarda e proteção do patrimônio imaterial: o registro e o programa que dão ao inventário cultural de bens imateriais ênfase e centralidade. Passam, assim, a existir “novos” mecanismos, importantes para a valorização e proteção do patrimônio cultural, sobretudo das culturas populares.

No âmbito do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, com apoio e acompanhamento da então Secretaria de Patrimônio Museus e Artes Plásticas, elaborou e incorporou a suas linhas de atuação já estabelecidas o Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular, no sentido de testar, criar experiências e refletir sobre a aplicabilidade e possibilidades dos instrumentos recém-criados para a proteção e salvaguarda do patrimônio imaterial: o Registro e o Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC, desenvolvidos pelo Departamento de Identificação e Documentação do Iphan como método para sua prática institucional em relação ao patrimônio imaterial.

O projeto teve início no final de 2000 e está em sua terceira fase de realizações. Tem-se desenvolvido com recursos do Ministério da Cultura e interlocução permanente com várias instituições, como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,¹ o Museu do Índio, universidades e várias outras instituições oficiais de estados e municípios, bem como organizações não governamentais que atuam na área do patrimônio cultural.

Ao longo do desenvolvimento do projeto o INRC foi aplicado de modo a potencializar a experiência e o acervo acumulados pelo CNFCP, e articular ações ordinárias e extraordinárias em curso, de modo que a experiência fosse coordenada e se enquadrasse nas quatro dimensões básicas das políticas do CNFCP: pesquisa, documentação, difusão e fomento.

Nesse sentido, os inventários vieram compor com ações no âmbito da Sala do Artista Popular e da parceira com o Programa de Apoio a Comunidades Artesanais. E fizeram parte de projetos nos quais foram realizadas pesquisas etnográficas, documentação, oficinas de repasses de técnicas tradicionais, melhorias nas condições de produção e florescimento, exposições e publicações sobre a maioria dos bens inventariados.

O trabalho foi estruturado a partir de linhas de pesquisa passíveis de equacionar pluralidade cultural e unidade nacional. Não são linhas que amarram a pesquisa, mas desenrolam e entrelaçam temas e questões. Assim, escolheram-se elementos culturais que fossem comuns, mas que assumissem especificidades em sistemas culturais diferentes, tais como os complexos culturais em que o elemento *boi* se destaca como referência cultural; os sistemas culinários em que feijão e mandioca são referências; o artesanato tradicional em barro; os sistemas musicais em que as violas e as percussões sejam referências.

O andamento do projeto

Ao longo de três etapas² foram abertos nove inventários: a cerâmica tradicional de Candéal, MG; a cerâmica tradicional de Rio Real, BA; a viola-de-cocho em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul; o acarajé e o tabuleiro da baiana em Salvador; a farinha de mandioca e as cuias de tacacá no Pará; o jongo no Rio de Janeiro e o bumba-meu-boi no Estado do Maranhão. Está sendo possível trabalhar em diferentes escalas na definição de sítios e bens culturais, e em todas as áreas propostas pelo INRC, com menos ênfase no Livro de Edificações.

Desde o início do projeto foi muito discutida a questão da escolha dos critérios que vão orientar a definição do bem que é inventariado. E a preocupação com os riscos de “perdas” irreparáveis em função dos arbitrários e necessários “cortes”, fundamentados a partir desses critérios, tranquilizou a opção pela busca da inventividade sobre as tradições e referên-

cias culturais – a busca da pluralidade de possibilidades de ocorrência dos bens culturais, tendo como princípio a idéia de que a criatividade e variedade de experiências são, no limite, o maior patrimônio a ser preservado.

Os esforços foram orientados para:

- descrever e localizar os bens culturais, suas ocorrências, recorrências e transformações, em seus contextos específicos, por meio de pesquisas etnográficas e documentos analíticos produzidos por técnicos especialistas;
- sistematizar documentos e referências sobre esses bens culturais;
- atuar localmente no sentido de mobilizar, orientar e articular instituições públicas e diferentes instâncias das comunidades para os processos de reconhecimento, registro, fomento e preservação dos bens culturais em questão;
- disponibilizar os conhecimentos reunidos por diversos meios (exposições, publicações impressas, audiovisuais e cd-roms, programas educativos...) para diferentes públicos, no sentido de informar amplamente e subsidiar políticas na área;
- colaborar com o aprofundamento teórico e prático dos rumos e significados das pesquisas e políticas públicas na área das culturas populares.

Cada inventário constituiu um caso, e as equipes foram incentivadas a travar uma relação crítica com a metodologia do INRC, adequando-a quando fosse necessário para a melhor compreensão da riqueza e diversidade que cada bem potencialmente comporta. Os bens culturais foram descritos em seus contextos correntes e em relação aos sistemas simbólicos em que estão inseridos, conforme as referências indicadas pelos informantes. Muitas observações interessantes emergiram e dizem respeito às realidades sociais em que os bens florescem; à metodologia do INRC; à aplicabilidade do instrumento de registro; às perspectivas quanto à legislação, à formulação de políticas adequadas e à própria orientação do Projeto Celebrações e Saberes no âmbito das ações do CNFCP. O andamento das experiências tem sido diferenciado em cada caso, conforme o bem, as circunstâncias e as conjunturas, e vão apontando para as singularidades e possibilidades de políticas eficazes.

A pesquisa para o inventário do bumba-meu-boi do Maranhão foi bastante rica em várias direções. A mais premente, talvez, inclui a problematização da definição corrente do bem bumba-meu-boi do Maranhão e a revelação de um universo complexo, vasto, tenso e... deslumbrante! Só na capital do estado foram identificados mais de duas centenas de grupos de boi. Em todo o estado existem alguns milhares de brincantes e várias possibilidades de brincadeiras e sotaques. Algumas dessas possibilidades estão invisíveis, com riscos de desaparecimento, ofuscadas pelas brincadeiras e sotaques que não correm riscos, pelo contrário, florescem e se reproduzem como cultura oficial, com o apoio dos governos do estado e dos municípios. Foram inventariados 36 bois, o que proporciona uma idéia da diversidade de expressões nas cinco localidades mais representativas da brincadeira no Estado do Maranhão. O inventário foi inicialmente aberto no Livro das Celebrações, e foram trabalhados os demais livros a partir das observações dos complexos musicais, coreográficos, dramáticos e artesanais, os lugares e edificações, permitindo a identificação de mais de uma centena de bens correlacionados. Atualmente estamos estudando a possibilidade de preparação de, pelo menos, a candidatura de um bem desse universo para o registro de patrimônio cultural imaterial.

Também no inventário do jongo enfrentamos a dificuldade de definir um bem cultural de natureza imaterial de modo a não perder parte significativa de sua riqueza. Optamos pelo Livro das Formas de Expressão. Observamos uma variedade de representações musicais, coreográficas e simbólicas, de modo geral compreendidas na mesma categoria analítica – jongo. E diferentes contextos em que são cultivadas essas expressões: comunidades e ONGs na área metropolitana do Rio de Janeiro; grupos e comunidades em periferias de pequenas cidades; comunidades rurais remanescentes de quilombos... E ainda diferentes instâncias de tensões sociais, como questões e clivagens raciais e de classe, tensões de ordem religiosa, questões relativas às representações de jongo, cada vez mais significativas, produzidas no âmbito da indústria cultural – os grupos e os espetáculos – em contraste com a relativa invisibilidade e exclusão socioeconômica das comunidades e grupos *tradicionais* ou de *raiz*, com vínculos com o universo do sagrado. Foram identificadas 15 comunidades jongueiras no litoral do Sudeste (do Espírito Santo a São Paulo), com indicações de que existem mais, e abertos inventários em nove comunidades no Estado do Rio. Existe o interesse das comunidades e dos grupos no sentido de preparação de candidatura do jongo ao registro como patrimônio cultural imaterial, e em breve estaremos encaminhando o inventário como instrução para o registro.

O inventário da viola-de-cocho inicialmente foi aberto no Livro dos Ofícios e Modos de Fazer, inscrevendo-se a confecção do instrumento, e está tendo continuidade no Livro das Formas de Expressão, destacando-se o cururu e o siriri – os complexos musicais e coreográficos que envolvem a viola. A abertura desse inventário deveu-se, por um lado, ao chamado, vindo de Corumbá, MS, de um professor de violão, alertando para o risco de desaparecimento da viola naquela comunidade, tendo em vista a idade avançada dos únicos detentores dos saberes a ela relativos. Por outro lado, também fomos motivados por história recentemente ocorrida em Cuiabá, MT – onde a viola-de-cocho é um símbolo reconhecido da identidade do estado – em que ela foi objeto de disputa jurídica sobre registro de marca. As informações reunidas sobre esse bem cultural, por sua vez, indicaram que o caminho para a preservação do instrumento musical, singular e especial, passa pela preservação do meio ambiente e demanda plano de manejo para sua matéria-prima. Passa, também, sem dúvida, pelo envolvimento das novas gerações das comunidades na preservação do complexo cultural que compreende a música do cururu, a dança do siriri, as festas do ciclo junino, as rodas e reuniões domésticas, meio profanas, meio sagradas, cultivadas em algumas localidades de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. Por outro lado, essas informações apontaram para uma questão árdua e para a importância de avançar na área dos direitos difusos sobre conhecimentos tradicionais populares e propriedade intelectual no contexto do mercado.

O inventário do acarajé foi aberto inicialmente no Livro dos Ofícios e Modos de Fazer, orientado para os modos de fazer, comer e entender o acarajé em diferentes localidades na área metropolitana de Salvador – cidade onde é consumido em escala massiva como alimento ritual e do cotidiano. E, diante da surpreendente evidência da existência do “acarajé de Jesus”, produzido e consumido por evangélicos, ficou claríssimo (é didático!), por um lado, que o bem cultural é dinâmico e cheio de ressignificações legítimas, e, por outro, que, embora podendo ser valioso do ponto de vista da pluralidade cultural, nem tudo tem valor patrimonial, em um dado momento. Assim, para a preservação da referência cultural, não basta a preservação das receitas; faz-se necessária a atenção a todo um sistema cultural que envolve muitos universos interligados, tais como os interiores dos terreiros de candomblé; os cantos e pontos dos tabuleiros das baianas nas ruas das cida-

des; as receitas e sentidos dos demais quitutes que vão dentro desses tabuleiros; e, sobretudo, os sentidos que vão dentro das cabeças de quem faz e de quem come, de quem vende e de quem compra esse “bolinho de fogo”... A partir da mobilização de segmentos da sociedade envolvidos e interessados, foi encaminhado o pedido e instrução de registro do acarajé ao Conselho Consultivo do Iphan. E do acarajé partimos para o inventário do tabuleiro da baiana no Livro dos Lugares, que, embora em seus primeiros passos, já se desdobrou, no Livro dos Ofícios e Modos de Fazer, em vários: os modos de fazer os quitutes e as peças da indumentária da baiana; os modos de fazer e seus significados para as pessoas que vivem nesse universo cultural.

Aberto inicialmente no Livro dos Ofícios e Modos de Fazer, o inventário da farinha de mandioca reuniu significativo volume de documentos e informações, tendo sido inventariados os modos de fazer os diferentes tipos de farinha a partir de pesquisas em Belém, no Pará. Nele estão sendo incluídos não apenas as farinhas dos mais variados tipos, mas o tacacá, o tucupi, o beju, e tantas outras elaboradas receitas inventadas e úteis para saciar a fome, exercitar o intelecto, a sensibilidade e a sociabilidade... Nesse sentido, está indicada a abertura de inventário de mercados específicos de farinha em Belém, bem como o avanço e aprofundamento dos conhecimentos sobre os sistemas culinários que envolvem a mandioca – complexos em saberes, sabores, tecnologias, relações e representações.

O inventário dos padrões decorativos das cuias de tacacá foi aberto no Livro das Formas de Expressão a partir de pesquisas em Santarém, PA, e os referentes às cerâmicas de Rio Real, BA e Candéial, MG, no Livro dos Ofícios e Modos de Fazer. Esses três inventários, bem como os do bumba-meu-boi, acarajé, tabuleiro da baiana e viola-de-cocho, foram desenvolvidos em coordenação com outros projetos deste Centro no âmbito do Programa de Apoio a Comunidades Artesanais e da Sala do Artista Popular. De modo geral, as informações levantadas nos inventários revelam técnicas e conhecimentos refinados e especiais, criados em comunidades excluídas dos processos de desenvolvimento social e distribuição de riqueza. Nesse sentido observamos que, no limite, além do potencial criativo na cultura brasileira, além da diversidade, das tradições culturais, o que deve ser preservado é a vida humana em sua integridade e dignidade, mediante políticas sinceras e eficazes de sua valorização e de distribuição de renda e inclusão social .

O inventário, desvinculado de políticas pragmáticas de inclusão e valorização humana, pouco interessa, mobiliza ou compromete os segmentos, instituições e pessoas envolvidas na produção e proteção dos bens culturais. Nesse sentido, cabe destacar como foi fundamental a interface dos inventários com ações e recursos complementares que viabilizaram alguns resultados pragmáticos imediatos, tais como oficinas de repasse de técnicas, adequação de espaços de produção, viabilização de matérias-primas, exposições e edição de catálogos que valorizam e divulgam a colocação diferencial de produtos no mercado de bens culturais... E essa questão da inserção e relação dos bens culturais no mercado merece muita cautela e reflexão em várias direções: desde a agregação de valor cultural e construção de significados para os segmentos sociais até a ética de apropriação, comercialização e geração de renda; as questões pontuais relativas à propriedade intelectual, marcas e patentes, e os direitos culturais difusos... Não é nada animador, mas é preciso um preparo maior, por parte do Estado, para enfrentar questões dessa natureza, que, cada vez mais, se colocam como relevantes.

Aplicando o INRC

Desde o início da aplicação do INRC no contexto desse projeto, tínhamos o propósito de testar as possibilidades, alcances e limites de sua aplicabilidade. Foi compreendido o fato de que adaptações seriam necessárias para a maneira de trabalho específica do CNFCP. Optamos por tentá-las de modo a aproveitar a oportunidade e a possibilidade de construir uma prática comum que facilite a interlocução e as ações coordenadas entre diferentes instituições voltadas para o patrimônio cultural.

Cabe, assim, destacar o perfil das equipes no CNFCP: são de pequeno escopo – de três a cinco pessoas: um ou dois pesquisadores especialistas; duas a quatro consultorias especializadas, e um ou dois assistentes de pesquisa da área – mas procuram trabalhar em parceria com diferentes instâncias das comunidades, no sentido e com a preocupação de formar quadros para políticas públicas nas instituições governamentais e não governamentais que atuam nos âmbitos da cultura.

Como são compostas por pesquisadores e assistentes da área das ciências sociais – treinados a ir além da objetividade do observável, com sentidos aguçados para escolher e seguir as pistas que pareçam ser mais proveitosas para a compreensão do universo pesquisado –, prescindimos do preenchimento dos questionários oferecidos pelo INRC e os transformamos em conjuntos abertos de questões que vão sendo observadas e construídas no decorrer das pesquisas etnográficas, na inter-relação dos pesquisadores com as pessoas que informam sobre suas referências culturais. Não abrimos mão dos questionários enquanto rol de questões de interesse, mas nos desobrigamos de preencher os formulários relacionados, partindo diretamente para as fichas-síntese.

As informações obtidas são decompostas em “campos”, tendo em vista o preenchimento das fichas de Sítio e de Identificação do bem cultural, que, por sua vez, são tão importantes quanto os anexos e os textos etnográficos também derivados das pesquisas. Enquanto os textos tratam do bem em densidade e dinâmica, à maneira antropológica, as fichas trazem informações básicas e objetivas, passíveis de ser equalizadas e inseridas, relacionadas e recuperadas em base de dados comum a outros tantos bens. Assim, consideramos que a Ficha de Identificação do bem cultural deve sempre remeter aos textos complementares que devem acompanhar o inventário.

Nesse sentido a metodologia do INRC não foi tão operativa enquanto instrumento de pesquisa de campo. Mas é e tem sido de extrema importância como metodologia de levantamento, identificação e localização de documentos e referências sobre os bens em questão. Assim, a maioria dos formulários foi mantida, e a maioria dos campos também.

As alterações foram feitas no sentido de aperfeiçoar modos de descrição dos bens a partir de suas configurações apreendidas na experiência dos pesquisadores. E o INRC pôde ser flexível o bastante e permitir algumas adaptações em relação ao padrão sem sacrificar sua lógica interna. Todos os encaminhamentos foram sendo construídos de maneira a extrair o melhor do INRC para os métodos de trabalho do CNFCP, com vistas à consolidação de mais um canal de interlocução institucional.

De modo a contribuir para a reflexão permanente sobre a metodologia do INRC em diferentes experiências, visando a futuros aperfeiçoamentos, encaminhamos ao Iphan o for-

mulário para o Anexo de Acervos Museológicos, que achamos por bem criar; e as adaptações pontuais desenvolvidas nos formulários gerais da Ficha de Campo, Ficha de Sítio e Ficha de Identificação dos “ofícios e modos de fazer” – sobre a qual mais trabalhamos, por enquanto, e acumulamos maior experiência.

Foi observado que a Ficha de Campo pode ter seu caráter de levantamento preliminar substituído por uma função de síntese geral do inventário se incorporada à Ficha de Campo 2. Os anexos têm sido muito operativos e inspiraram a criação de mais um, que complementa o rol de referências e documentos passível de ser levantado, possibilitando sínteses temáticas de amplo espectro e larga utilização. Junto com as fichas de Sítio e de Identificação do bem, os anexos devem constituir o ponto de partida para a construção de base de dados comum às várias unidades do Ministério da Cultura e demais instituições da área, o que muito facilitará as ações coordenadas.

Nesse sentido, observamos que os inventários e documentos complementares constituem potencialmente boa base para interlocução institucional e mobilização das comunidades e grupos em torno da organização de suas demandas em relação à proteção do patrimônio cultural. Indicam onde estão, quais e como são os bens culturais que deverão, no momento, ser objeto das políticas; e quais são as políticas adequadas para garantir a salvaguarda desse patrimônio.

Do ponto de vista técnico observamos que o INRC e documentos complementares são suficientes se a intenção é a instrução dos registros. Contudo, além de base de interlocução comum e fundamento técnico para políticas e registro, o INRC é potencialmente uma fonte de informação, cujo conteúdo, em larga medida, deve ser disponibilizado por vários meios. Nesse sentido, procuramos implementar os inventários e divulgar as informações mediante exposições, publicações e documentos multimídia. E entendemos que o INRC deve ter, também, áreas protegidas, de acesso controlado, no sentido de garantir a privacidade e salvaguardar direitos das pessoas e comunidades envolvidas.

Recomendamos um fórum permanente, com reuniões periódicas de interlocutores que estejam aplicando a metodologia do INRC, para debatê-la e questioná-la em relação aos bens inventariados, com o objetivo de potencializá-la e aperfeiçoá-la, bem como para debater implicações éticas da pesquisas. Ao longo do desenvolvimento do projeto temos tido a oportunidade de participar de reuniões desse tipo, com representantes de diferentes instituições e projetos que aplicam o INRC. Sem a troca de experiências, a discussão de metodologia e de implicações éticas da pesquisa e do inventário, nosso trabalho teria sido mais árduo e pouco interessante.

O projeto também só foi viável porque desenvolvido com ampla rede de parceiros. As parceiras locais são fundamentais para que um inventário e qualquer política de proteção cultural tenham êxito. Só com a adesão e o interesse comum dos envolvidos todo o esforço do inventário ganha sentido, isto é, mobiliza as comunidades, amplia a consciência e organiza as demandas referentes ao cuidado com o patrimônio que detêm.

Refletindo sobre legislação de proteção ao patrimônio imaterial

A experiência com o projeto permitiu-nos observar que o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial precisa ser amplamente divulgado e debatido pelos diferentes segmentos da sociedade. A mobilização na sociedade é condição fundamental para que

qualquer legislação e política pública tenha eficácia, pois Estado e sociedade são co-responsáveis na proteção do patrimônio nacional. Nesse sentido é preciso clareza e respeito aos paradigmas éticos, responsabilidades e compromissos que fundam as ações de proteção ao patrimônio – muitas questões precisam ser amadurecidas e desenvolvidas para aprimoramento da compreensão e do alargamento das possibilidades de salvaguarda dos direitos, tradições e saberes populares.

Por si os instrumentos inventário e registro não bastam para garantir proteção ao patrimônio imaterial – o primeiro tem enorme potencial para gerar conhecimento sobre os bens culturais e sobre as demanda da sociedade; o segundo é o reconhecimento público, por parte do Estado, do valor patrimonial de um bem cultural; contudo, para organizar o atendimento da demanda sobre o patrimônio imaterial, faz-se necessário o desenvolvimento de direito positivo suplementar ao já desenvolvido para o patrimônio material.

A elaboração de um código eficaz para o patrimônio imaterial demanda o esclarecimento de algumas questões, como, por exemplo, o que significa o registro de um bem nos livros do patrimônio imaterial do Iphan? A titularidade sobre o bem passa a ser da nação? Se for assim, não se pode negar o direito de autoria ou de propriedade intelectual a grupos específicos que compõem a nação, como as práticas de medicina tradicional desenvolvidas em uma comunidade bem determinada ou a produção artesanal de um grupo específico... Também, em alguns casos, não se pode negar o reconhecimento de direito *sui generis* aplicável a titular difuso (por indicação geográfica, por exemplo) que compõe a nação, como os conhecimentos tradicionais associados à construção de barcos e canoas pelos nativos do Pantanal ou o conhecimento dos detalhes fundamentais da brincadeira do boi em certas regiões de um estado da federação. Qual a relação de direitos, deveres e prerrogativas que se estabelece entre a nação e os grupos que a compõem? Como equacionar os interesses relativos e as diferentes titularidades (de autor, de propriedade, coletiva, difusa...) somando-se a elas os interesses dos sujeitos individuais que, em nome da liberdade de criação, difusão e intercâmbio, e de alguma forma, mais ou menos ética, pretendem se valer desses conhecimentos tradicionais, seja pela curiosidade e fruição, seja por interesses científicos legítimos ou escusos de exploração?

Sendo o patrimônio imaterial bem de interesse público, como se comporta frente ao direito de autoria, de propriedade, de usufruto? quais os direitos e deveres dos cidadãos, do Estado, das unidades federativas e dos municípios em relação à proteção aos bens imateriais de interesse público nacional? quais os limites que a lei impõe aos direitos privados e à evasão desse patrimônio? quais as implicações para as comunidades do fato de terem sua cultura reconhecida como patrimônio nacional? É preciso muita clareza sobre as instâncias em que se estará legislando e os tipos de titularidades, direitos, deveres, limites, penalidades e prerrogativas que estarão envolvidos.

Deve-se ter consciência nítida de que a natureza imaterial do bem cultural não existe em si. Ela é indissociável de uma base, dimensão ou natureza material – seja ela ambiental ou ecológica; humana, dos criadores de sentidos e suas práticas; ou simbólica, observável por meio das representações ou sentidos construídos coletivamente. A legislação sobre bens materiais, porém, não dá conta da dimensão imaterial desses bens.

Os bens de interesse público de natureza imaterial conformam uma 'nova categoria de bens' que, segundo Carlos F. Marés,³ demanda um 'novo direito' que se sobreponha ao direito individual, de titularidade bem definida e voltado para a dimensão da materialidade do bem cultural. A teoria jurídica está aquém dessa demanda, mas o autor observa que já houve avanços significativos, principalmente com a introdução dos direitos ambientais. É preciso, contudo, continuar avançando.

Existem diferentes tipos de titularidades e direitos sobre bens culturais, conformando campos de interesses complexos que demandam legislações complementares no sentido da preservação do bem em sua integridade e interesse público. As formas de titularidade não se confundem, pois suas implicações são distintas. Carlos F. Marés observa que o direito de autor e o direito coletivo difuso se assemelham, pois se exercem paralelamente ao direito individual de propriedade, não sendo negociáveis e impondo limites ao exercício do direito individual de propriedade sobre o bem. Mas o direito de autor e o direito coletivo difuso não se confundem; um é fundado em individualidade definida – que pode ser coletiva –, outro em coletividade difusa. Um é instituído a partir do ato criador; outro pela legislação.

A legislação cultural deve explicitar as diferenças ao mesmo tempo em que desenvolve leis que sejam integradas e eficazes, pois o universo dos bens culturais apresenta ambigüidades dessa natureza. E parece que o mais premente hoje é o estabelecimento de um novo direito que dê conta da "natureza imaterial" do bem em questão.

A construção de jurisprudência do patrimônio imaterial deve observar a legislação já existente, como sobre o direito de autor e de propriedade, e o tombamento; deve também definir onde cabem ou não cabem ao bem cultural ou à circunstância sobre o qual se pretende legislar. Quando não for possível aplicar o direito estabelecido (mesmo que aperfeiçoado), deve-se, então, criar a legislação *sui generis* que será legitimada como exclusiva ao patrimônio imaterial.

Assim, o que será criado para dar conta da dimensão imaterial deve ter caráter complementar – e não ser uma reedição das leis já existente para algumas instâncias materiais do bem cultural –, de modo a gerar uma proteção perante a exploração indevida e a espoliação econômica, do ponto de vista do direito de autor e do direito de propriedade intelectual, basicamente. O esforço nesse sentido não é inócuo ou de menor importância. É inegável que o aprimoramento da legislação de propriedade intelectual é fundamental para garantir os direitos individuais dos recriadores das tradições culturais populares em relação a suas criações específicas. Esses segmentos da sociedade, responsáveis por parte significativa do patrimônio nacional, têm sido profundamente explorados e quase sempre subjugados no processo de distribuição de riquezas.

É fundamental todo um esforço de entendimento e debate dos limites, vícios e distorções que esses mecanismos preexistentes apresentam, de modo a evitar incorrer em equívocos graves, já atestados em outras dimensões do universo de criação e circulação dos bens culturais.

Além do mais, é importante regular a ação punitiva e ter muita atenção para não construir mecanismos que limitem a liberdade fundamental de criação, transformando cidadãos em marginais, como aconteceu com a legislação ambiental, em alguns casos, e, em outros casos, favorecendo a corrupção e espoliação econômica desses segmentos pelas vias legais.

O ponto fundamental para observação é o fato de que o desenvolvimento da legislação sobre a dimensão da materialidade já vem sendo encaminhado e já dispõe de alguns instrumentos; cabe lembrar, entretanto, que a incorporação das demandas oriundas das culturas populares nessas jurisprudências, embora providência fundamental, não dá conta da *proteção do patrimônio imaterial nacional em sua titularidade difusa*. Patrimônio esse constituído, principalmente, a partir da memória, das práticas e criatividade potencial, da cosmovisão, dos conhecimentos fundamentais, sobretudo sobre a biodiversidade, sobre as dimensões do sagrado e formas de autodeterminação e autonomia de grupos sociais, muito além das elaborações potenciais para a indústria do entretenimento.

Um universo que evoca a necessidade de direito difuso, *sui generis*, complementar às jurisprudências existentes, sendo um dos sentidos mais importantes a garantia de capital cultural (diversidade, tradição e dinâmica) ao Estado-Nação nas correlações de força próprias à globalização. Em contrapartida a esse capital – que o distingue e afirma no contexto internacional – o Estado deve zelar e criar as condições ideais para que as pessoas, os cidadãos, tenham sempre o reconhecimento merecido, condições dignas de existência e motivações para manter o patrimônio vivo.

A proteção não passa, nesse caso, apenas por leis que resguardem os direitos nos mercados de bens simbólicos; implica também a salvaguarda dos direitos que os cidadãos têm aos meios de produção e reprodução cultural, irredutíveis ao universal monetário, em última instância, mas passíveis de comensurabilidade nas medidas compensatórias paliativas – como acontece no direito ambiental, com as indenizações cobradas por crimes ambientais. Uma tragédia ambiental não se compensa, assim como o patrimônio cultural imaterial não tem preço.

Constata-se, portanto, a necessidade de um enfrentamento enfático relativo à formulação de código que dê conta da “natureza imaterial” do bem cultural – um esforço significativo de integração entre diferentes instâncias da sociedade com o parlamento, no sentido de criar um código jurídico para o patrimônio cultural imaterial que atenda à demanda interna e internacional. Um código que traga justiça e equidade, e promova a preservação e ampliação do patrimônio cultural no país. Que não seja meramente uma instância de defesa e ataque nem mais um campo de criação de hegemonias de poder e corrupção. Que dê conta da complexidade e diversidade ao mesmo tempo em que seja simples o bastante para ser uma forma eficaz de relação dos grupos e cidadãos entre si e com o Estado, de modo a promover o bem comum.

Notas

1. O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular deixou de ser unidade da Fundação Nacional da Arte e passou a integrar o organograma do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no final de 2003.
2. As fases correspondem às interrupções e retomadas dos recursos, e não ao cronograma inicial e idealmente estabelecido. Cabe destacar, aliás, o grande descompasso entre o andamento ideal do ponto de vista técnico e aquele imposto pelo trâmite burocrático. Em alguns momentos chegamos a experimentar situações de fato ‘surreais’.
3. Souza Filho, Carlos Frederico Marés. *Bens Culturais e Proteção Jurídica*. Porto Alegre: Prefeitura de Porto Alegre, 1997.

Luciana Carvalho

Mestre e doutoranda em Antropologia Social pelo IFCS/UFRJ. Pesquisadora do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Professora universitária e autora de artigos sobre cultura popular.

Gustavo Pacheco

Mestre e doutorando em Antropologia Social pelo Museu Nacional/UFRJ. Pesquisador do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular na primeira fase do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular. Professor universitário e autor de artigos sobre cultura popular.

Reflexões sobre a experiência de aplicação dos instrumentos do Inventário Nacional de Referências Culturais

Considerações iniciais

As considerações que se seguem vêm sendo elaboradas ao longo dos seis últimos meses de experiência com a aplicação dos instrumentos do Inventário Nacional de Referências Culturais, com vistas à produção do Inventário do Complexo do Boi no Maranhão, como parte do projeto desenvolvido pelo CNFCP. Seu objetivo é descrever e avaliar a utilidade desse instrumento como suporte para os procedimentos de pesquisa realizados, a fim de, tornando mais claros seus problemas e potencialidades, contribuir para a reflexão sobre sua importância como possível mecanismo de reconhecimento e salvaguarda de manifestações e processos culturais tradicionais e populares articulados à formação do chamado patrimônio cultural e identidade da nação.

Antes de iniciá-las, gostaríamos de apresentar brevemente o objeto/universo inventariado. Entre os diversos bens culturais escolhidos pelo CNFCP como objeto do Inventário Nacional de Referências Culturais está o "Complexo do Boi", entendido como o agregado dos folguedos realizados em diversas regiões do país que têm como denominador comum a presença do boi (boi-de-mamão, boi-bumbá, bumba-meu-boi, boi pintadinho, etc.). Sob esse ponto de vista, poderíamos referir-nos ao "boi", em termos genéricos, como uma das manifestações da cultura popular mais tradicionais e difundidas no Brasil, encontrada em diversas regiões sob formas e denominações distintas (Andrade, 1982; Cascudo, 2000; Cavalcanti, 1999; Prado, 1977).

Em linhas gerais, consiste na brincadeira que faz dançar, cantar e tocar, em volta de uma carcaça de boi bailante, um agregado de pessoas que se tratam por brincantes. A várias modalidades do festejo associa-se a representação de uma narrativa cuja trama básica trata da morte e ressurreição do brinquedo principal, o boi. No Maranhão, o bumba-meu-boi delimita um universo rico e pujante, que mistura lazer, trabalho, compromissos, festas, artes, ritos, mitos, performances, crenças e devoção. Envolve milhares de maranhenses ao longo de seu ciclo festivo, que se estende durante quase todo o ano, embora seu período de maior ebulição esteja concentrado no mês de junho. Seus brincantes organizam-se em grupos conhecidos localmente como bumba-meu-boi, bumba-boi ou simplesmente boi. Por sua difusão e expressividade reconhecida em diversas áreas do estado,¹ o bumba-meu-boi do Maranhão apresenta-se, com bastante pertinência, como candidato à inclusão nos Livros de Registro do Iphan.

Parece-nos oportuno começar nossa discussão com a escolha do objeto desse inventário, a saber o bumba-meu-boi no/do Maranhão ou, como se queira, o complexo do boi no Maranhão. Não se trata aqui de pôr à prova a importância da produção e sistematização de conhecimentos sobre essa manifestação, mas de pesar os critérios dessa escolha e os ru-

mos que ela coloca para a pesquisa. Nesse sentido, gostaríamos de enfatizar os problemas advindos do uso da noção de *bem* durante os procedimentos de definição do objeto e do preenchimento das fichas de identificação do – não há como escapar – *bem* inventariado.

A noção, tal como apresentada pelo *Manual de Aplicação* do INRC, refere-se mais a “produtos históricos dinâmicos e mutáveis” de natureza não material, mas “sobre os quais se pode conversar (...) presenciar, que se sabe o quanto dura, que se sabe como pôr em ação, etc.”, do que a “configurações fixas e cristalizadas” (“Construindo o objeto da pesquisa”, Capítulo II: 9). A proposta do modelo é que se parta das “unidades concretas de comportamento organizado”, expressas em “dimensões concretamente apreensíveis da cultura”, para enfim se chegar aos “sentidos enraizados nas práticas humanas”. Na prática, porém, a tensão entre a *imaterialidade* do que se pretende apreender – “os valores e as significações enraizadas nas práticas sociais, que ademais de intangíveis ou imateriais muitas vezes não chegam a ser explicitados ou nem mesmo afloram à consciência dos atores sociais” (idem: 8) – e a *necessidade de procedimentos objetivos e sistemáticos* próprios ao inventário pareceu aprisionar a pesquisa em suas intenções etnográficas.

Dúvidas surgiram sobre o que seriam, de fato, “as unidades concretas do comportamento organizado”, ou o *bem* ou *bens* passíveis de inclusão num inventário do bumba-meu-boi em terras maranhenses. A pergunta que se impôs desde o primeiro momento e que nos parece igualmente crucial para qualquer definição de políticas de preservação, o registro entre elas, é: de que “boi” ou de que *bem* estamos falando? Decidir esta questão – qual “unidade concreta” se quer apreender – é um ponto-chave do inventário.

Trata-se genericamente do bumba-meu-boi no/do Maranhão, na medida em que ele se diferencia de outras manifestações similares envolvendo o boi em outros estados? Se pretendemos documentá-lo para distingui-lo do boi-bumbá amazônico, por exemplo, a pesquisa cumprirá um determinado percurso. Mas se o conhecimento pretendido passa por uma varredura dos diversos grupos de bumba-meu-boi espalhados pelo estado, visando ao reconhecimento de suas diferenças e semelhanças, tem-se já outra pesquisa, ainda que seus objetivos possam ser complementares aos da primeira ou vice-versa. E ainda: se quisermos investigar a fundo os conteúdos e operações simbólicas acionados na brincadeira, em sua relação com a realidade maranhense, talvez devêssemos centrar a pesquisa num universo mais restrito.

Sem saber muito bem que abrangência deveria ter o inventário, optamos por alargar os horizontes da pesquisa, tanto em termos espaciais como quantitativos, seguindo as representações e categorias nativas associadas ao bumba-meu-boi. Assim, decidimos, como primeiro passo, registrar o maior número possível de *bens*, neste caso identificados aos grupos de bumba-meu-boi, na maior extensão geográfica possível. Tomamos o Estado do Maranhão como *sítio* e isolamos as regiões de São Luís, Munim, Guimarães, Baixada e Cururupu como *localidades* para a aplicação do instrumento, repetindo a equação nativa que as associa a determinados *sotaques* ou estilos de brincar: sotaque da ilha, sotaque de orquestra, sotaque de costa-de-mão... Cada sotaque engloba uma série de grupos com determinadas características que os aproximam entre si e os separam de outros grupos pertencentes a outro sotaque; todos os sotaques, contudo, são vistos como partes ou aspectos de um mesmo fenômeno cultural: o bumba-meu-boi. No total, foram inventariados cerca de 30 grupos, mais alguns ofícios e formas de expressão associadas ao bumba-meu-

boi, cuja documentação se encontra devidamente registrada nos formulários criados para esse fim, que analisaremos mais adiante.

Ainda restavam dúvidas, contudo, como, por exemplo: que grupos incluir? de que maneira os selecionar? Os critérios podem ser os mais variados: grau de representatividade local ou nacional, importância na vida econômica, social e cultural da sociedade em questão, capacidade de mobilização de pessoas, antigüidade, etc. Tendo em vista que todas as escolhas dependeriam sempre de critérios discutíveis (como auferir a representatividade ou importância de um grupo?), além de fatores políticos e da definição de objetivos que ultrapassam as atribuições do próprio inventário, fizemos as nossas apoiando-nos em nossas próprias impressões e nas sugestões de colaboradores do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, de São Luís.

Em São Luís, capital do estado e cidade que reúne bois de todos os sotaques, além de instituições que já os documentam e representam, decidimos inventariar os dois grupos mais representativos de cada sotaque, com exceção dos bois de sotaque de orquestra, que foram enquadrados em uma localidade à parte (ver adiante). Com isso, pretendemos não privilegiar nenhum sotaque e julgá-los somente de acordo com suas especificidades. Em termos de mobilização, por exemplo, os bois de matraca são inigualáveis, chegando a atrair milhares de pessoas para seus festejos; já os bois de zabumba apresentam dimensões bem mais modestas, mas guardam uma relação especial com determinadas formas expressivas da brincadeira, menos vistas em outros sotaques (como a "matança" ou "comédia", pequeno auto cômico apresentado durante a brincadeira). Essa decisão de respeitar as particularidades de cada um precisa ser considerada em qualquer avaliação do material produzido. Do contrário, poderia causar estranhamento o fato de se encontrarem no mesmo inventário, qualificados igualmente como referências culturais, grupos de bois que congregam desde 30 até 5.000 pessoas (cabe frisar, aliás, que essa informação, tão importante do ponto de vista do nativo e do estranho que se aproxima do bumba-meu-boi, só vai ser vista no documento porque um novo campo foi criado para isso).

No interior do estado, a situação mostrou-se mais homogênea, nos diversos aspectos da brincadeira. Optou-se simplesmente por privilegiar o registro de grupos do sotaque predominante em cada localidade, embora outros tenham sido encontrados. Assim, em Cururupu, foram registrados bois do sotaque de costa-de-mão; em Guimarães e municípios vizinhos, bois do sotaque de zabumba; em São Luís/Munim, bois de orquestra, e em Viana e arredores, bois da baixada. Estamos conscientes, contudo, de que a noção de *localidade* e sua utilização prática no inventário pode ser bastante problemática, como será discutido mais adiante.

Trabalhar com os grupos de boi como *bens culturais* para fins de inventário e documentação foi uma experiência interessante, embora ainda deixe dúvidas sobre a validade dessa equação. Nesse sentido, é preciso ressaltar o caráter aberto e não definitivo dessas formações sociais, cuja existência está condicionada à manutenção de laços e relações que muitas vezes ultrapassam a própria brincadeira. A pesquisa etnográfica registrou que os grupos se formam e se dissolvem por motivos diversos, revelando um ciclo de vida dinâmico. O Bumba-Boi Unidos de Santa Fé, por exemplo, como muitos outros, é uma dissidência de um grupo mais antigo; o Boi de Leonardo atualmente parece atravessar uma fase de desagregação, em função da saúde debilitada de seu dono; e por aí vai.

O ponto positivo do procedimento adotado é a resultante quantidade de informação reunida, sem dúvida uma fonte valiosa de pesquisa. Por outro lado, não há homogeneidade na qualidade dessas informações, o que talvez não possa mesmo ser corrigido, em função da própria diversidade do universo estudado. Ou talvez porque a natureza desse universo não se preste propriamente a um inventário que se pretende exaustivo, sistemático e coerente com critérios de aplicação universal (*Manual de Aplicação*: 6-7).

Relato da experiência

Nossa experiência com a aplicação dos instrumentos do INRC teve início em outubro de 2001, a partir de nossa primeira viagem a campo.² Naquele momento, iniciamos o inventário em três localidades: São Luís (Luciana), São Luís/Munim e Cururupu (Gustavo). Posteriormente, outro período de campo foi realizado, tendo como objetivo a complementação das pesquisas iniciadas e a inclusão de mais duas localidades: Baixada (Gustavo – dezembro de 2001) e Guimarães (Luciana – dezembro de 2001 e janeiro de 2002).

Logo nos primeiros momentos do trabalho de campo surgiram dúvidas sobre a aplicação dos instrumentos. Mesmo levando em conta as ponderações levantadas a partir da experiência com o Museu Aberto do Descobrimento (ver item “Delimitação do universo”, no *Manual de Aplicação*: 13), parece-nos que os instrumentos foram desenvolvidos tendo como referência, implícita ou explícita, uma noção de *bem cultural* relativa a “localidades e grupos humanos bem delimitados”, para citar uma expressão do *Manual de Aplicação* (idem: 3). A regra parece ser tratar o patrimônio imaterial como fenômeno essencialmente local, ressalvadas as exceções. O bumba-meu-boi do Maranhão é uma dessas exceções. Como fenômeno cultural, mostra-se arredio a classificações e delimitações, estendendo-se por uma área geográfica imensa, na qual convivem inúmeras variantes e subvariantes. Esses fatos têm importância fundamental não só para o inventário, mas também para o processo de registro.

Pareceu-nos adequado, num primeiro momento, partir das classificações nativas e trabalhar em cinco localidades *mais ou menos* correspondentes a cada sotaque, embora já cientes de que a realidade era bem mais complexa. O trabalho de campo posterior acabou por revelar que:

1) a classificação por sotaques não esgota o universo do bumba-meu-boi, tendo em vista os inúmeros grupos que nela não se encaixam. Diversos grupos, principalmente no interior do estado, incluem-se ou são incluídos de forma mais ou menos arbitrária em algum dos sotaques preexistentes, com evidente prejuízo de sua especificidade cultural; ou ensaiam a criação de um novo sotaque, como os grupos de bumba-meu-boi “V-8”. Por outro lado, encontramos, sobretudo em São Luís, conjuntos de teatro, música e dança que, nos últimos anos, vêm apresentando criações artísticas inspiradas nas práticas de grupos tidos como “autênticos”. Esses grupos são geralmente reunidos em uma nova categoria *hors concours*, alheia à classificação por sotaques: bois alternativos. Por entender que esses grupos não constituem propriamente “referências tradicionais” do bumba-meu-boi no Maranhão, elas não foram incluídas no presente inventário;

2) a classificação por sotaque nem sempre corresponde de forma uniforme a uma região geográfica. Em alguns casos, como no do sotaque de costa-de-mão, a maioria esmagadora dos grupos que são classificados e se classificam como pertencentes a esse sotaque reside no âmbito

de Cururupu, o que justificaria a delimitação desse município como “localidade”, sem maiores problemas; na maioria dos casos, contudo, as fronteiras, como em geral costumam ser as fronteiras da vida social, são nebulosas. A investigação dos grupos de bumba-meu-boi do sotaque de orquestra, por exemplo, mostrou-nos que, se existe uma “localidade” nesse caso, não se trata de um município ou conjunto de municípios na região do Rio Munim, mas de uma rede de relações entre municípios dessa região e o Município de São Luís: praticamente todos os grupos de bumba-meu-boi desse sotaque mantêm representações na capital, e muitos de seus integrantes lá residem; há um trânsito constante de pessoas e bens entre essas duas áreas.

Como proceder, então? Impor a mesma noção de “localidade” para situações muito diferentes parece-nos uma extensão inadequada do conceito, uma forma de recortar os fatos até que eles se encaixem no modelo por pura veleidade classificatória. Por outro lado, ignorar simplesmente a noção de “localidade” e suas implicações representa um empobrecimento em nosso conhecimento, na medida em que, até determinado nível, essa noção nos ajuda a entender melhor a realidade de determinadas regiões. Como ignorar, por exemplo, que existem padrões comuns à maioria dos grupos de bumba-meu-boi da Baixada Maranhense? Esses padrões podem ser identificados e devem ser levados em conta. Parece-nos que existem, de fato, “localidades” distintas quando nos referimos ao bumba-meu-boi; mas essas localidades nem sempre têm a mesma escala e natureza: a localidade Cururupu é um município; a localidade Baixada, uma região englobando mais de 20 municípios; a localidade São Luís/Munim, uma rede; a localidade Guimarães, um conjunto de municípios e povoados de onde saem brincantes que, muitas das vezes, mantêm relações estreitas com bois de zabumba da capital; por fim, a localidade São Luís é um caldeirão de estilos e grupos de boi. Será útil preencher o mesmo questionário, com os mesmos quesitos, para situações tão diversas? Não estaríamos homogeneizando indevidamente realidades muito diferentes?

Essas definições devem obedecer a certos critérios e definições preliminares do objeto que se pretende pesquisar. Em nosso caso, um ponto de partida alternativo poderia ser tomar como “subsítios”, por exemplo, para nos ater à terminologia do instrumento, cada uma das localidades inventariadas, na medida em que elas apresentam relativa homogeneidade no que se refere aos festejos do bumba-meu-boi, com exceção de São Luís, que se caracteriza pela diversidade. Então, dentro desses “subsítios”, poderiam ser demarcadas localidades onde se desenvolvem formas particulares da brincadeira, conduzindo o inventário a um maior grau de detalhamento etnográfico. Estaríamos assim partindo de uma noção genérica, como o bumba-meu-boi do/no Maranhão, para a verificação e o registro de casos particulares. De todo modo, sabemos tratar-se de um universo inesgotável, em que qualquer solução de abordagem obriga a cortes e recortes que significam exclusões sempre problemáticas.

Ao integrarmos a equipe de trabalho desse projeto, porém, aceitamos o desafio de experimentar a aplicação de um novo instrumento de conhecimento numa realidade sobre a qual, bem ou mal, já havíamos empregado outras formas de conhecer. De modo que, ao iniciarmos a aplicação do questionário de identificação *Celebrações*, já podíamos vislumbrar possíveis inadequações do modelo aos fatos sociais pesquisados, conforme veremos adiante.

Os questionários foram preenchidos a partir de entrevistas realizadas sobretudo (mas não exclusivamente) com dirigentes ou proprietários dos grupos de bumba-meu-boi. Essas entrevistas foram realizadas tendo como referência um roteiro bastante flexível, baseado

nos quesitos dos formulários e questionários, e produziram uma massa de dados muito interessante, mas desigual. Com a preocupação de respeitar a integridade etnográfica de cada situação, bem como de começar a investigação a partir de “aspectos da vida social que sejam imediatamente reconhecíveis pelos atores” (*Manual de Aplicação*: 9), tentamos não impor prematuramente questões aos entrevistados nem tampouco ignorar aspectos não mencionados nos questionários.

O resultado, como seria de esperar, foi a constatação de que muitos dos quesitos contidos nos questionários não faziam sentido para determinadas situações (perguntas “sem sentido” para os informantes ficavam sem resposta ou não chegavam a ser compreendidas pelos entrevistados), ao passo que outros aspectos importantes para a caracterização dos “bens” em questão não eram contemplados (por exemplo, o número de componentes dos grupos) ou, pelo menos, não contemplados de forma adequada por aqueles quesitos. Além disso, mesmo nos casos em que os quesitos do questionário eram pertinentes, sua ordenação no âmbito dos questionários como um todo ou sua relação com outros quesitos muitas vezes não faziam jus à importância relativa ou proporcional de cada item ou aspecto na realidade de cada grupo de bumba-meu-boi.

A tarefa posterior, de enquadrar os dados obtidos pelas entrevistas nos formulários e questionários, revelou-se árdua, um verdadeiro leito de Procusto, na medida em que o preenchimento dos quesitos nem sempre era compatível com a manutenção da integridade dos dados. Sempre que possível, transcrevemos trechos inteiros das entrevistas não só para preservar essa integridade, mas também a fim de tentar transferir para os questionários algo do “sabor” local de cada situação, que, sentíamos, se perdia quando passávamos a formular os dados em termos abstratos e impessoais (e esse é um aspecto longe de ser irrelevante quando se lida com pesquisa qualitativa). Por vezes, sacrificamos a estrutura dos questionários, modificando-os de forma a ignorar, alterar ou acrescentar determinados campos; não fazê-lo implicaria sacrificar a complexidade dos dados obtidos.

Um exemplo

Analisando o conjunto de dados produzidos até o momento, percebe-se uma certa confusão nos questionários de identificação *Celebrações* aplicados aos grupos de bumba-meu-boi, na medida em que eles articulam representações acerca de, pelo menos, três níveis distintos de realidade – o entrevistado, o grupo em questão e o bumba-meu-boi maranhense em geral –, apresentados numa seqüência crescente em termos de complexidade.

Inicia-se, sem grandes problemas, pela *Identificação do Entrevistado* e sua *Relação com o Bem Inventariado*, embora este último seja compreendido ora como o grupo pelo qual está respondendo, ora como o bumba-meu-boi visto genericamente. Em muitos casos, a vida do entrevistado confunde-se com a própria existência do grupo.

Apenas uma questão menor surgiu no preenchimento do campo *Data de nascimento/fundação*. Sempre que possível, foram indicadas ambas as datas: a de nascimento do entrevistado e de fundação do grupo. O item *Desde quando mora na localidade (precisar ano)* nem sempre pôde ser completado, já que muitos entrevistados não tinham conhecimento dessa informação. Na verdade, a recomendação do modelo pareceu um excesso de objetivi-

dade completamente dispensável, já que essa informação só tem valor no contexto da história de vida do entrevistado, que pode ser mais eficazmente apreendida de outras formas.

A partir do item *Descrição da celebração*, no entanto, as coisas começam a se complicar. Por incrível que pareça, a dificuldade inicial foi definir a época de sua realização, embora essa seja mais ou menos a mesma para todos os grupos. Na verdade, o ciclo festivo do bumba-meu-boi no Maranhão pode ser decomposto em diversas celebrações que se estendem, geralmente, ao longo dos meses de maio a outubro, algumas ocorrendo em datas fixas, como o ensaio-redondo (13/06) ou o batizado (23/06, véspera de São João), e outras em datas móveis, como a morte do boi, que pode durar até uma semana. Num estudo mais aprofundado, cada uma dessas festas poderá merecer um inventário próprio, mais detalhado do que foi possível fazer tratando-as como meras etapas da celebração maior, que é o bumba-meu-boi (ver campo 8.1, *Realização*). Em todo caso, será adequado lembrar que nem todos os bois realizam todas as etapas descritas.

Do mesmo modo, indicamos os *Anos de ocorrência da celebração desde 1990* tomando por referência apenas o grupo sobre o qual se aplicava cada questionário de identificação, sem remeter ao bumba-meu-boi em geral. No entanto, essa informação não pareceu suficiente quando nos deparamos com grupos que, como o de Apolônio Melônio, não deixam de brincar desde 1972!

Com relação aos *Motivos da celebração*, muitas vezes confundiram-se as motivações pessoais que engendram a participação do entrevistado na celebração, as razões de criação do grupo pelo qual está respondendo, em particular, e os motivos associados ao bumba-meu-boi de um modo geral. Trata-se, afinal, de representações da realidade e de representações de representações, que estão imbricadas umas nas outras e se confundem mesmo! O modelo, contudo, prevê duas grandes opções de resposta: a) “invocação religiosa” e b) “outros (comércio, lazer, calendário, trabalho, etc.)”. Na prática, observamos que tudo isso está presente no bumba-meu-boi, embora, em alguns casos particulares, um desses fatores possa sobressair-se dos demais. Pensemos num boi – pois eles existem – organizado como pagamento de uma promessa, em torno do qual muitos brincantes se reúnem no intuito de se divertir, dançar, cantar e beber cachaça, e que ainda recebe dinheiro em troca de apresentações realizadas em algum arraial junino ou hotel da capital! Por mais que o campo *Outros* permita a inclusão de diversos motivos, por que separar aquilo que os entrevistados não separam? O que estamos ganhando com isso?

Um belo exemplo nos dá a entrevista concedida por seu João Pimenta, dono do grupo de bumba-meu-boi de Vila Conceição, em São Luís. O entrevistado respondeu à indagação desse quesito da seguinte forma: “Eu não faço esse boi por promessa. Agora, quando eu digo que eu não vou fazer, eu caio doente. Não é promessa, mas eu tenho negócio com esse santo. O que eu tenho hoje, eu me pego com ele, graças a Deus”. Responder a essa pergunta simplesmente marcando a primeira opção, “invocação religiosa”, pareceu-nos um empobrecimento desnecessário. Ao longo da entrevista, evidenciou-se que a “invocação religiosa”, como quer que se conceitue essa expressão, é apenas um dos diversos motivos pelos quais seu João é dono de boi há mais de 20 anos.

Sobre as *Origens da celebração e Histórias associadas*, percebemos articulações equivalentes entre representações sobre níveis distintos de realidade: o entrevistado ora infor-

mava sobre a criação de seu grupo em particular, ora sobre as origens perdidas do bumba-meu-boi em geral. O uso do termo *história* no questionário de identificação foi especialmente sugestivo, dando margem a diversos entendimentos: ora o informante contava histórias de fatos acontecidos a seu grupo ou a outros, relatando eventos bem localizados no tempo e no espaço, como brigas entre brincantes e donos de bois que acabaram originando novos agrupamentos; ora narrava histórias da vida de colegas e pessoas famosas de bois de ontem e de hoje; ora punha-se a apresentar versões da narrativa mítica associada a diversas formas da brincadeira do boi no país.

Quanto às fases de *Preparação* e *Realização* da celebração, um dos problemas foi chegar à *Denominação/descrição* dos itens arrolados. Em alguns campos, apenas para cumprir o preenchimento, forjaram-se nomes para aquilo que não é especificamente nomeado na realidade. Por exemplo, há um momento na organização da brincadeira dirigida por José Goulart (Turma de Zequinha) em que ele sai, a pé, por diversos povoados, convidando seus brincantes para os dias de festa. A essa atividade Zequinha não dá nenhum nome especial nem chega a considerá-la entre as etapas de preparação ou realização da celebração. No entanto, optamos por incluí-la no item *Preparação*, sob a designação *convocação*, que foi atribuída pelo pesquisador. O mesmo acontece com relação às danças realizadas. Não há termo específico para designá-las, o que não significa que não haja, nos grupos pesquisados, danças próprias e diferenças entre elas. Assim, designamos *dança no sotaque de zabumba*, *dança no sotaque de matraca*, etc. para tentar tornar um pouco mais palpável essa realidade "sem nome".

Enfim, de um modo geral, os problemas enfrentados no preenchimento dos questionários parecem advir da própria natureza ambivalente dos *bens* que se quis inventariar: quisemos apreender "sentidos enraizados em práticas sociais", mas esses só se mostraram passíveis de inventário na medida de sua existência ou expressão material. As soluções encontradas diante dessa tensão nem sempre satisfizeram. Às vezes, temos a impressão de que, tentando captar motivos, sentidos, significados imbricados na prática social dos agentes que, de fato, fazem e dão realidade ao bumba-meu-boi do Maranhão, acabamos por produzir mera lista de tipos de chapéus, instrumentos musicais, etc. Por mais que tenhamos nos esforçado para criar espaços nos questionários em que se pudesse "ouvir" mais diretamente a "voz" de nossos informantes, mediante citação direta de longos trechos de entrevistas e uso abusivo do campo *Outras observações do entrevistador*, sentimos falta de alguma sistemática na inclusão de informações que, embora não previstas no modelo, se mostraram importantes para os entrevistados.

Considerações finais

Tivemos total liberdade, da parte da coordenação do projeto, para experimentar, criticar e propor mudanças no modelo do INRC. Tentamos fazê-lo, como acabamos de mostrar, excluindo ou incluindo novos campos, multiplicando ou desmembrando outros ou apenas indicando sua inadequação à realidade pesquisada. No entanto, apesar de cientes de que todas essas alterações são permitidas e até mesmo desejáveis neste momento, por se tratar de uma experiência inicial com o instrumento recém-criado, entendemos que elas, de certa forma, desfiguram a própria natureza do empreendimento do inventário. Na medida em que buscamos soluções individuais para casos particulares – em todas as etapas do trabalho, as discussões com os pesquisadores responsáveis por outros inventários mostraram sempre que "cada caso é um caso" –, saímos do padrão que permitiria a comparação objetiva entre casos. O que pode vir a ser um problema sério, já que esse instrumento

pretende estabelecer critérios de aplicação universal e grau de padronização que permita o tratamento e gerenciamento da informação numa grande base de dados, na qual o bumba-meu-boi do Maranhão possa vir a ser comparado a outras celebrações envolvendo o boi no país.

Nesse sentido, passamos a questionar a própria razão de ser do instrumento tal como o recebemos para teste. Por um lado, não nos pareceu justificável impor separações arbitrárias entre domínios da experiência que não sejam reconhecidas pelos informantes, a fim de bem completar os campos dos questionários. Então, se algo deve ser sacrificado, parece-nos que deva ser a rigidez do questionário. Por outro lado, se os modelos são sujeitos a alterações, por que utilizá-los dessa forma? Não seria mais útil abolir a necessidade de quesitos predefinidos ou, pelo menos, de quesitos tão compartimentalizados?

Acreditamos que a necessidade de formulários e questionários com tal grau de rigidez só se justificaria em face da necessidade objetiva de padronizar os dados, de forma a facilitar sua comparação e tabulação. Embora um dos objetivos da metodologia proposta seja “facilitar a comparação entre diferentes regiões e oferecer subsídios para o estabelecimento de políticas sociais na área do patrimônio” (*Manual de Aplicação*: 4), entendemos que a base de comparação advinda do nivelamento efetuado por esses formulários é em grande parte ilusória e artificial, na medida em que estamos lidando essencialmente com dados qualitativos. Tomando novamente o caso de seu João Pimenta como exemplo, não acreditamos que haja ganho analítico real em descobrir, comparando os questionários, que X por cento dos bois do Maranhão têm como motivo principal de sua realização a “invocação religiosa”, uma vez que o significado real dessa expressão pode variar enormemente de caso a caso. Parece-nos que as desvantagens reais da metodologia proposta, expostas acima, superam bastante suas eventuais vantagens (mais “rigor” na pesquisa? uma suposta base de comparação entre situações muito distintas entre si?).

Ao preenchermos os formulários, gastamos um tempo precioso para resolver problemas conceituais gerados não pela complexidade da realidade social e cultural, que, simplesmente, é assim, mas pelos instrumentos do inventário, que não conseguem descrever adequadamente essa complexidade; e, o que é grave, não conseguimos vislumbrar o que se ganha com isso. A sensação que freqüentemente nos assaltava era a de que um estranho, ao ler os formulários por nós preenchidos, teria uma impressão do bumba-meu-boi não apenas superficial, mas também distorcida e sem vida.

Sobre os problemas de descrição da complexidade da realidade social e cultural, talvez sejam úteis estas ponderações do antropólogo Fredrik Barth:

Poderíamos gastar rios de tinta (como de fato se faz!) tentando decifrar problemas desse tipo, que decorrem de uma formulação inadequada e improdutiva das questões a serem pesquisadas, um tipo de formulação que predefine e limita nossa visão, restringindo-a à busca de premissas e princípios lógicos subjacentes aos padrões que descobrimos (...) abstrair princípios gerais não é a melhor maneira de explicar as formas da cultura. É melhor nos perguntarmos de que os padrões específicos que observamos são evidências. Devemos perguntar que tipo de consistência encontramos em cada padrão específico, e por que essa forma se desenvolveu justamente aí. A ausência de ordem não requer explicação; antes, é a tendência à

*formação de uma ordem parcial que precisa ser explicada, esclarecendo quais as causas eficientes específicas em jogo.*³

Tendo em vista o exposto, parece-nos que a melhor maneira de proceder no inventário seria reduzir, tanto quanto possível, a necessidade de classificação e delimitação prematuras, substituindo os atuais questionários e formulários por similares mais abertos, que comportem de forma mais adequada a complexidade das situações etnográficas e o estágio incipiente das pesquisas realizadas.

Talvez nossos problemas pudessem ser diminuídos se investíssemos mais esforços e encarássemos de outra forma uma etapa básica do INRC, dedicada ao *Levantamento Preliminar* do universo a ser inventariado. Nessa etapa estão previstas, além de um mapeamento inicial do campo, atividades de pesquisa para preenchimento dos Anexos do documento: Bibliografia, Registros Audiovisuais, Bens Culturais e Contatos, bem como as Fichas de Identificação de Sítio e Localidade. No entanto, pensamos que poderia ser o momento de, partindo de questões que servissem apenas como um roteiro ou guia básico de pesquisa, avaliar a possibilidade de criação e de aplicação de instrumentos adequados a cada caso ou bem inventariado. Alguns poderão objetar que, com isso, perder-se-iam as bases objetivas da pesquisa. Mas não é isso o que acontece quando introduzimos perguntas novas no questionário-modelo, quando excluimos campos ou duplicamos outros aqui e acolá? E se não o fizermos? Não estaremos fechando os olhos a informações importantes para nossos inventários?

Em tempo

Embora tenhamos questionado o uso das noções de sítio e localidade, desde que as aceitamos como fatos, não houve problemas graves no tratamento dos dados referentes a cada uma delas. Quanto aos Anexos, mostraram-se bastante úteis e atenderam plenamente ao objetivo de “propiciar a sistematização das fontes e documentos disponíveis sobre a formação cultural de localidades e grupos humanos bem delimitados” (*Manual de Aplicação*: 3). Assim sendo, recomendamos sua manutenção, com o eventual acréscimo de outros anexos dedicados a fontes e documentos não contemplados nos formulários já existentes, como, por exemplo, um anexo dedicado a acervos museológicos.

Notas

1. Para se ter uma idéia, apenas entre os grupos cadastrados junto ao Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, em São Luís, contam-se mais de 200 bumbas. E sabe-se que o cadastro ainda está longe de ser exaustivo...

2. Primeira viagem a campo apenas com vistas à aplicação do inventário. Na verdade, os dois pesquisadores já estavam, a essa época, familiarizados com o universo da pesquisa. Gustavo Pacheco estuda a pajelança no estado há alguns anos e detém diversos conhecimentos sobre os bois maranhenses. Luciana Carvalho já estivera no local em outra ocasião, para iniciar pesquisa de campo junto aos palhaços do bumba-meu-boi.

3. Barth, Fredrik. A análise da cultura nas sociedades complexas. In: *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001:126.

Maria Dina Nogueira

Mestre em Sociologia pelo IUPERJ.
Professora aposentada da UFRJ.
Pesquisadora do Centro Nacional de
Folclore e Cultura Popular. Tem artigos
publicados sobre presídio feminino e na
área da cultura popular.

Elizabete de Castro

Mendonça

Museóloga. Mestre em História e Teoria
da Arte pelo PPGAV/EBA/UFRJ.
Pesquisadora do Centro Nacional de
Folclore e Cultura Popular. Tem artigos
publicados na área da cultura popular.

*Dez horas da noite
Na rua deserta.
A preta mercado
Parece um lamento...*

(lê abará)

*Na sua gamela
Tem molho cheiroso.
Pimenta-da-costa,
Tem acarajé.*

*(Ô acarajé eco olalai ó – Vem benzê-ê-em,
tá quentinho.)*

*Todo mundo gosta de acarajé
O trabalho que dá pra fazer é que é
Todo mundo gosta de acarajé*

*Todo mundo gosta de abará
Ninguém quer saber o trabalho que dá
Todo mundo gosta de abará*

*Dez horas da noite
Na rua deserta.
Quanto mais distante
Mais triste o lamento*

(lê abará)

*A preta do acarajé
(Dorival Caymmi)*

Feiras e comidas: espaço e tempo em movimento

*De que ocas, tocas, ou tapiris,
surgiu o Incriado? – esse gosto de patos
selvagens e folhas, essa maneira de comer
o que antes era planta virgem, intocada,
anta, molusco, caramujo fluvial,
tendo sabor a tudo, sem antes saber a nada.*

*Quem jogou pela primeira vez, com pontaria louca
um pouco de pirão amassado na cuia,
descrevendo no ar uma elipse
para levá-lo ao paladar do céu da boca?*

*A mão morena e cobreada da avó tapuia
Nos trouxe tudo
(...)*

*E veio o momento da invenção do paladar
[daquela gente]
de olhos oblíquos, um cardápio diferente,
que mudou em eternidade o que era
[instante]*

(...)

*“Então, satisfeito, feliz,
compreendo, Mani,
porque desenterraram teu corpo branco
[de filha de cacique
(que tinha virado raiz)
e fizeram com ela um bruto piquenique,
regado a aluá, a liamba, mororó e caxiri.*

*Louvação aos pitéus e frutas do Norte
(Osvaldo Orico)*

A sociedade contemporânea caracteriza-se por paradoxos profundos. A crescente globalização e transnacionalidade contrasta com os particularismos culturais e com a emergência de “velhas novas” identidades. À tendência à homogeneização opõe-se a preocupação com as culturas nacionais e regionais e com seu reconhecimento como marcos da diversidade cultural e como afirmação de identidades particulares.

Arriscado Nunes (1995) diz que, nas últimas décadas, a transdisciplinaridade no campo dos estudos culturais tem revelado uma mudança central e decisiva no modo como as culturas são definidas e representadas, e que a

própria definição de cultura vem apontando para dimensões como descentralização, heterogeneidade, hibridismo, dominação e resistência, o que indica a crescente necessidade de se traduzirem conceitos que signifiquem conexão, ligação e articulação.

Nessa perspectiva, o conceito de patrimônio imaterial ou intangível coloca questões relevantes sobre a diversidade cultural, assim como sobre o conhecimento, reconhecimento e promoção das dinâmicas culturais.

No Brasil, a preocupação com a diversidade de expressões culturais vem de longa data. Autores como Mário de Andrade, Luís da Câmara Cascudo, Aloísio Magalhães, entre muitos outros, já registravam em seus escritos a riqueza da cultura popular brasileira, contribuindo assim para uma noção de patrimônio mais ampla, abrangendo, além da preservação das construções chamadas de “pedra e cal”, também as manifestações não passíveis de preservação pelo instituto do tombamento.

Em 1975, foi criado o Centro Nacional de Referências Culturais, cujo objetivo era o de elaborar um sistema de referência “para a descrição e análise da dinâmica cultural brasileira” (Fonseca, 1997, *apud* GTPI, 2000: 64). Esse projeto, no entanto, foi deixado de lado durante alguns anos, apesar de os artigos 215 e 216 da Constituição brasileira promulgada em 1988 abarcarem o conceito de patrimônio cultural:

tanto obras arquitetônicas, urbanísticas e artísticas de grande valor (...) quanto manifestações (...) relacionadas (...) [a] visões de mundo, memórias, relações sociais e simbólicas, saberes e práticas; experiências diferenciadas nos grupos humanos, chaves das identidades sociais afirmadas ao longo do secular processo de globalização (Vianna, 2001: 96).

Finalmente, em 4 de agosto de 2000, o governo assinou o Decreto 3.551 instituindo o registro de bens culturais de natureza imaterial e criando o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial.

Com base nesse decreto, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, com o objetivo de inventariar bens que expressassem tanto a unidade nacional quanto a diversidade cultural que caracteriza o Brasil, elaborou o Projeto Implantação de Inventários: Celebrações e Saberes da Cultura Popular, dividido em linhas de trabalho de modo a abarcar diferentes campos temáticos.

Um desses campos diz respeito aos inventários dos sistemas culinários, nos quais se privilegiam, como ponto de partida, a mandioca e o feijão. Consumidos no país inteiro, esses itens básicos da alimentação popular ocupam posição privilegiada na culinária brasileira, apresentando-se como símbolos de identidade regional e nacional.

Nesses inventários destacaram-se os 'modos de fazer' em Belém e em Salvador, relativos à farinha e ao acarajé, respectivamente, derivados da mandioca e do feijão, cujos saberes e práticas tradicionais se encontram enraizados no cotidiano das comunidades investigadas.

A farinha, chamada por Câmara Cascudo de "a rainha do Brasil", embora produzida e consumida no país inteiro, tem na região amazônica a maior diversidade de espécies de sua matéria-prima, a mandioca, bem como os mais variados tipos de farinha, os mais diversos usos culinários, o maior aproveitamento de todos os elementos que fazem parte de seu processo de produção, e é também nessa região que se apresenta como *relevante referência cultural*. De modo semelhante, o acarajé, embora conhecido em diferentes localidades do país, é em Salvador que representa uma importante marca identitária.

A partir dessas experiências, iniciamos agora uma nova reflexão sobre sistemas culinários, porém, abordando não apenas os modos de fazer, mas também os 'lugares' definidos como espaços em que se realizam práticas culturais que se caracterizam pela interação, sociabilidade, afetividade e pelo consumo de bens cujos conteúdos simbólicos tanto satisfazem o paladar quanto alimentam o imaginário coletivo.

Considerando que a noção de sistema (ou sistemas) culinário(s) compreende um conjunto estruturado de elementos que abrange tanto os processos de transformação de produtos quanto os universos simbólicos e as cosmologias a ele articulados, os espaços em que eles ocorrem também fazem parte desse conjunto. Por esse motivo, abordamos aqui as feiras e as chamadas 'comidas de rua' como elementos constitutivos desse sistema.

Para análise das feiras, selecionamos o Mercado Ver-o-Peso, em Belém, e a Feira de São Joaquim, em Salvador, e para as comidas de rua, os alimentos consumidos nas barracas das tacacazeiras e nos tabuleiros das baianas, também nas mesmas capitais.

As feiras

Num interessante estudo sobre a Feira de Campina Grande, Francisco Pereira Júnior (1977) compara a feira a um museu ecológico e regional, uma vez que nela se encontram expostos tanto os produtos da natureza quanto os elementos da cultura local.

Além dessa singular articulação entre natureza e cultura, a feira apresenta-se também como fator de integração econômica, social e cultural, podendo, pelo conjunto de significados que nela se expressa, ser considerada "patrimônio coletivo" da região em que se realiza.

Embora os produtos expostos também sejam encontrados nos supermercados, as feiras continuam exercendo um certo encantamento, atraindo consumidores em busca não só dos produtos, mas também da boa conversa com o vendedor, da escolha dos produtos, da sen-

sação visual e olfativa, etc. Ao contrário do supermercado, onde os contatos são impessoais, a feira representa um espaço privilegiado de sociabilidade e afetividade. Poderíamos dizer que a oposição “casa x rua”, definida por Roberto da Matta (1997), se encontra aqui invertida, pois, enquanto a feira reproduz as características do espaço da casa, o supermercado pode ser pensado como expressão do espaço da rua.

As duas feiras selecionadas, Mercado Ver-o-Peso e Feira de São Joaquim, além de possuírem vários pontos comuns – enorme variedade de produtos da região e todos os produtos e demais objetos associados às peculiaridades da culinária local – concentram tradição e modernidade, apresentando-se como espaços aos quais se atribuem características históricas, relacionais e identitárias.

Em *Cozinha Amazônica*, Osvaldo Orico (1972:31-32) registra que a culinária paraense começa nas feiras, pois é lá

que se encontram inicialmente os elementos e condimentos que vão fumegar na panela das casas, obedecendo às receitas e ditames de uma culinária em perfeita correspondência com os produtos da região (...) A felicidade do estômago não está apenas na hora em que os pratos começam a ser servidos; funciona desde o momento em que o feirante vê na praia, na doca, no trapiche ou no mercado o pãozinho da farinha do seu agrado, a posta de peixe de sua preferência, o garrafão de tucupi e as pimentas em que irá ferver seu pato assado. Todos esses antecedentes visíveis e visuais concorrem para dar à cozinha amazônica sua atmosfera e seu paladar.

A afirmação do autor é verdadeira também para a Feira de São Joaquim, uma vez que também esta expressa forte correspondência entre os produtos da região e a culinária baiana.

Se a feira é o ponto de partida para a culinária, como afirma Orico, ela é também o ponto de chegada dos produtos. Desse modo, representando um ponto de interseção entre a produção e o consumo, estabelece a ligação entre os vários elementos que compõem o sistema culinário.

O Mercado Ver-o-Peso

Belém possui um grande número de feiras, destacando-se o Mercado Ver-o-Peso, a Feira 25 de Setembro, a Feira da Batista Campos e a Feira de Santa Luzia, desempenhando cada um deles importante papel na comercialização de gêneros alimentícios. Embora todos possuam peso histórico em suas trajetórias individuais, Ver-o-Peso é o mais antigo e tradicional, encontrando-se aí todos os produtos característicos da região amazônica – da cerâmica marajoara e tapajônica às plantas ornamentais e barracas de raízes aromáticas que vendem o famoso ‘cheiro do Pará’ –, assim como todos os ingredientes que fazem parte do sistema culinário paraense, como a farinha de mandioca e seus derivados – tapioca, goma, tucupi, maniva (folha da mandioca), jambu, etc.

Situado à margem do Rio Guamá em cujo cais atracam embarcações vindas de diferentes municípios do estado, o Mercado Ver-o-Peso é a mais antiga e movimentada feira de Belém, tendo sua origem na segunda metade do século 17. Seu nome deriva da antiga repartição fiscal denominada Casa do Ver-o-Peso, criada pelo governo colonial para cobran-

ça de impostos pela entrada e saída de produtos destinados ao consumo público. Localizado na parte mais antiga da cidade, faz parte de um belo conjunto arquitetônico e paisagístico de significativa importância histórica e cultural. Tombado pelo Patrimônio Histórico em 1977, representa um dos mais importantes pontos de referência da cidade de Belém.

Desde as primeiras horas da madrugada começam a chegar embarcações de todos os tipos carregadas dos mais variados produtos característicos da região amazônica – os peixes, as farinhas, as garrafas de tucupi, as frutas, as verduras, as ervas medicinais, etc. – e, aos poucos, o espaço da feira vai-se transformando numa exuberante profusão de cores e cheiros, oferecendo ao visitante uma colorida paisagem.

Nesse mercado, assim como nas demais feiras de Belém, a farinha de mandioca ocupa lugar de destaque. Longas filas de barracas expõem, em sacos abertos, os mais variados tipos de farinha, e os feirantes, de modo geral, conhecem as características de cada uma, assim como seus modos de fabricação, uma vez que muitos deles são ou já foram também produtores.

A farinha que chega às feiras, transportada em barcos ou caminhões, é proveniente de diferentes municípios da região do nordeste paraense, e sua comercialização é feita de diferentes modos: pelos chamados atravessadores, por atacadistas e varejistas, e diretamente do produtor ao consumidor.

A venda aos atravessadores ou 'marreteiros', como são designados pelos produtores, é feita na própria casa de farinha. Esses intermediários, geralmente caminhoneiros ou agentes de atacadistas, compram a farinha de vários pequenos produtores e fazem sua distribuição nos supermercados e nas feiras.

A venda direta ao consumidor é feita pelo produtor nas feiras livres, realizadas apenas nos finais de semana, como, por exemplo, a Feira Batista Campos, localizada num bairro nobre de Belém, na qual boa parte dos vendedores é composta por produtores que durante a semana trabalham em suas roças.

Embora as mulheres participem ativamente no processo de fabricação da farinha, os proprietários das barracas nas feiras são, em sua maioria, homens, o que parece indicar que a comercialização é considerada uma atividade masculina.

A única mulher proprietária de uma barraca na Feira de Santa Luzia contou que só assumiu a comercialização da farinha depois que ficou viúva.

Vendo farinha desde que casei. Então, quando nós casamos, ele [o marido] já trabalhava aqui e eu vinha ajudar ele na venda. Eu não gostava, porque ele não deixava eu atender as pessoas, só pegava na farinha... ficava sentada aqui e ele atendia e me dava o dinheiro pra guardar (...) Quando o meu marido era vivo, ele não me deixava fazer certas coisas aqui na feira... Depois que ele morreu, eu tive que assumir tudo sozinha. Foi aí que eu senti mais essa coisa de discriminação... eu não aceito que as pessoas me digam o que fazer só porque eu sou mulher... eu não aceito. Depois que o meu marido morreu, os outros barraqueiros, todos, queriam-se aproveitar... 'olha, ela está sozinha, está viúva...' mas eu não dava mole não (dona Clarice Luz ou dona Maria, como prefere ser chamada).

Elemento fundamental da economia familiar de pequenos produtores rurais, a farinha, em suas fases de produção, comercialização e consumo, caracteriza-se por práticas coletivas e relações de sociabilidade envolvidas por um forte sentimento de afetividade.

Antônio Cordeiro Santana, da Secretaria de Agricultura do Pará, descreve assim o processo de produção:

De forma geral (...) inicia-se com o anúncio ou convite às pessoas da comunidade (familiares, vizinhos, parentes e amigos) do dia em que a 'farinhada' terá início. Após reunir um contingente suficiente de pessoas para realizar as várias tarefas exigidas no processo de fabricação da farinha [inicia-se o trabalho]: cortar lenha, arrancar as raízes de mandioca, transportar a lenha e raízes até a casa de farinha, remover a casca das raízes de mandioca, ralar as raízes no motor, prensar e peneirar a massa prensada e, por fim, realizar a torração da massa e posterior ensacamento da farinha (A Cadeia Produtiva da Mandioca no Estado do Pará, s/d).

Uma vendedora de farinha conta como, na infância, participava da produção em sua comunidade:

Quando eu morava em Santa Maria, quando eu era criança, eu ia para a 'casa de retiro' com o meu pai e via como eles faziam farinha... eu ficava olhando aquelas pessoas todas, era muita gente... a roça era comunitária, então, todo o pessoal ia fazer farinha... no final, eles dividiam a farinha entre eles. Eu às vezes ajudava a descascar a mandioca e levava pra lavar (...), mas eu gostava era de ver fazer o tucupi... espremendo a mandioca no tipiti... eu achava muito legal. Meu pai era que mexia a farinha no forno... era muito quente... Depois eu cresci, vim morar em Belém, e então eu só recebia a farinha que a minha mãe mandava.

Embora classificada genericamente em três tipos – seca, d'água e mista – a farinha apresenta enorme variedade, cada tipo com características próprias de cor, consistência (mais fina, mais grossa, mais ou menos granulada) e sabor, e possuindo cada um deles técnicas próprias de produção e usos culinários específicos.

Um feirante do Mercado Ver-o-Peso, cuja barraca expunha 12 variedades, especifica cada uma delas dizendo:

Essas são as divisões da farinha. Ela é preparada de várias formas: tem a farinha de farofa, tem a farinha fina, tem a farinha grossa, principalmente a tipo seca... esta aqui... ela é mais aproveitada pra fazer a nossa farofa; ela é muito consumida em época de festas. A fina branca também. Esta aqui é a suruí, como ela é chamada, é pra fazer o caruru; o nosso caruru é todo preparado com a suruí. (...) Esta aqui, branquinha e fininha, é a carimã. A carimã é muito boa pra fazer mingau pra bebê, pra criança, porque ela é muito forte, ela é uma massa consistente, é muito boa também pra pessoas idosas (...) Este é o reinado da farinha.

O professor Paes Loureiro, intelectual muito respeitado em Belém, informa que:

essa diversidade mostra técnicas diferentes dentro daquela maneira básica de fazer farinha: o enxarcamento da mandioca, o tempo que eles deixam para secar, o tempo para torrar, para esfregar ali naquele tacho enorme onde eles fazem a farinha... quer dizer, nesse processo, seguramente, no tratamento do material, é que vai dar essa diversidade: a farinha branca, a farinha amarela, a farinha de caroço maior, a farinha que é mais mole, aquela que é finíssima, aquela que tem um caroço crocante, e assim por diante.

Referindo-se à diversidade das farinhas e ao seu papel na identidade dos paraenses, continua Paes Loureiro:

Quando se fala em farinha, parece que é tudo igual. E nisso você tem também um aspecto muito comum nessas situações, que é aquela vaidade, aquele orgulho de produzir aquele tipo de farinha, que é especial, que é melhor que a do outro. Você tem sempre uma referência às origens: de tal lugar de Bragança, de tal lugar de Abaetetuba, de Vigia... É interessante essa relação com as origens. O lugar de onde provém mostra um certo estilo de fabricação daquela região e uma diversidade dentro de algo que parece igual... Há também aí um certo componente, que eu não diria de identidade, mas de afetividade: quer dizer, uma pessoa comer farinha do seu lugar... quem é da terra sabe a diferença do torrado, do paladar até, de todas essas farinhas... então, é uma emoção maior do que comer uma farinha qualquer. Então há esse acréscimo de afetividade na questão da farinha.

A referência à origem da farinha aparece com frequência no discurso dos feirantes, particularmente entre aqueles que são também produtores. A farinha de sua terra é sempre melhor do que as outras. Assim, por exemplo, a farinha d'água considerada de melhor qualidade é a produzida no Município de Bragança, no entanto, os feirantes de Castanhal, município próximo a Belém, dizem que atualmente a farinha d'água dessa região é tão boa ou melhor do que a de Bragança. Dona Clarice, vendedora já citada, diz que a melhor farinha d'água é a de Santa Maria, sua terra natal:

pra mim, a melhor farinha é a d'água... ela é mais torradinha... a gente sente ela se quebrando na nossa boca... e a melhor farinha, pra mim, vem de Santa Maria. Eu gosto da farinha de lá. Muitas pessoas, as mais antigas, dizem que a melhor farinha é a de Bragança, mas eu não concordo.

Já no caso da farinha de tapioca, ser de Americano é sinônimo de boa qualidade. Esse distrito, localizado próximo ao mercado consumidor, Belém e municípios vizinhos, especializou-se na produção dessa farinha, em torno da qual gira atualmente a economia local. Embora os diferentes tipos de farinha sejam encontrados nos supermercados, empacotados e em adequadas condições de higiene, uma boa parte da população prefere comprá-la nas feiras uma vez que nestas, ao contrário do supermercado, onde o contato com a mercadoria é impessoal, se estabelece uma relação pessoal entre vendedor e consumidor. Uma dona-de-casa que compra farinha no Mercado Ver-o-Peso há mais de 20 anos, sempre na mesma barraca, declara que assim o faz porque mantém uma relação de confiança com o vendedor e também porque sua mãe já comprava nessa barraca, com os pais do atual barraqueiro.

Na feira, é possível conversar com o vendedor e escutar suas sugestões. O sabor das diferentes farinhas pode ser experimentado; é fácil verificar se a farinha está fresca, se está bem torrada, enfim, pode-se escolher a mais adequada ao gosto individual.

As pessoas preferem vir comprar aqui na feira porque aqui elas provam, elas provam a mercadoria, o paladar que elas gostam, e se ela levar farinha d'água, se ela levar farinha seca, se a farinha de tapioca está bem torradinha (...) porque ela tem que estar com o paladar bem gostoso. O paraense tem o hábito de pegar um pouquinho de farinha e jogar na boca... isso aí é um hábito do paraense, é um hábito nosso aqui (...). Tem até aquela frase, 'farinha de feira', que é passar a mão na farinha (...). Aqui nós temos assim, esse tipo feito um privilégio, de você chegar e provar uma qualidade de farinha boa (José Tavares Serrão, comerciante de farinha do Mercado Ver-o-Peso).

Referindo-se ao hábito de os paraenses pegarem a farinha com a mão, o professor Paes Loureiro diz que certos alimentos parecem imunes à poeira e à contaminação e que o pão e a farinha se parecem nesse ponto. Em suas palavras:

O pão e a farinha, nesse ponto, se parecem, há muita semelhança entre os dois. (...) O pão, você vê no balcão, nas lojas, naqueles cestos, e as pessoas levam segurando (...) Parece que o alimento está infenso a qualquer tipo de contaminação. A farinha também é assim; a farinha, você vai notar, você vai ver os sacos na feira, colocados ali, e as pessoas metem a mão e provam, para testar o gosto e comer. E em algumas festas do interior, quando tem muita gente comendo, numa mesa grande, num casamento, a farinha é colocada em monte, assim ao lado do prato, na própria mesa. Em vez de vir numa tigela... não... fica aquele monte de farinha na própria mesa (...) Neste sentido, parece que são imunes a qualquer coisa.

Como se vê, as feiras apresentam-se como um importante espaço de sociabilidade e, no caso da relação com a farinha, também como espaço afetivo ou “tipo uma boa confraternização”, como diz o senhor Serrão.

A Feira de São Joaquim

A Feira de São Joaquim, tradicional de Salvador, teve sua origem no armazém número sete da Companhia das Docas da Bahia. Esse armazém, cujas obras paralisadas deixaram-no inacabado, foi tendo seu espaço ocupado por vendedores que assim deram início à então chamada Feira do Sete. A feira cresceu, e o espaço tornou-se pequeno para sua expansão. Por essa razão, em 1932 foi transferida para outro lugar, denominado Água de Meninos, onde ficou até 1964, quando, após um incêndio, foi de novo transferida para o local em que atualmente se encontra, a Enseada de São Joaquim.

A Feira de São Joaquim é um mercado onde é possível encontrar todos os produtos característicos da Bahia, apresentando-se também como mediadora entre a produção e o consumo dos principais ingredientes que fazem parte da culinária baiana, e nela as 'bairanas' costumam comprar tudo que é necessário à preparação tanto das comidas cotidianas quanto das que compõem seus tabuleiros, expostos no espaço da rua.

O espaço dessa feira é assim descrito por Cristina Poli:

Ao chegar você pensa estar num labirinto, mas não se preocupe, você não vai se perder, existe sim um Santo chamado Joaquim pra proteger seu começo e seu fim... Chegamos e entramos por um corredor cheio de gente e coisas penduradas. Gente gritando: olha a banana mais boa e barata! Galinha cacarejando: ai meu Deus, vou sobrar pro Santo! Cachorro uivando: auh, auh...! Eu mesma pensando: Será a vida na feira, ou a feira da vida? Sigamos em frente! Encontram-se aí todas as especiarias da culinária brasileira, ao vivo e a cores: frutas mais que exóticas a preço de banana, papaya prá dar e vender, peixe vivo e peixe da semana passada, perfume feito em casa, pinga da boa prá curar qualquer ressaca, artesanias feitas a barro e à mão, estátuas de todos os santos pra tudo que é religião, ervas pra curar as dores do corpo e da alma, e muita gente baiana. Chegue na hora do almoço, você vai poder viver o sonho desta gente: é a hora da 'siesta'.

Espaço onde se realizam trocas econômicas e práticas culturais, essa feira representa importante ponto de referência local, como se pode perceber pelas palavras do feirante Expedito Evangelista, para quem "a feira não é só um marco para a cidade, praticamente a feira é referência para o Brasil. Não existe outra feira fixa no Brasil do tamanho dessa, [cerca de] dois ou três mil boxes, fora as bancas que são praticamente fixas e que [somam] quase esse número".

Essa feira representa também importante espaço de ocupação da mão-de-obra local, uma vez que nela trabalham, direta ou indiretamente, mais de 10 mil pessoas, e boa parte dos feirantes tem sua história de vida ligada à feira, e muitos deles, empregados ou filhos de antigos feirantes, são hoje donos de barracas ou boxes, pequenos empreendimentos familiares.

Lá se encontram, além de outros produtos, as diferentes variedades de feijão, entre elas o feijão-fradinho, e o azeite-de-dendê, bases do acarajé e do abará, elementos emblemáticos da culinária baiana e marcas identitárias da Bahia.

Ernesto Lacerda (Ribeiro, s/d), diretor executivo da Empresa Baiana de Desenvolvimento Agrícola – EBDA, diz que o feijão-fradinho, embora mencionado como a base das receitas de acarajé, é apenas a denominação de uma das muitas variedades do feijão vigna, que entre outras tem também o massaca, o boca preta e o caupi. Cultivada e consumida principalmente no Nordeste, onde tem significativa importância econômica e social, essa espécie é plantada por pequenos agricultores ou como complementação da renda familiar, gerando recursos e empregando mão-de-obra.

O feijão comercializado na Feira de São Joaquim é, em grande parte, originário do Município de Irecê, localidade que concentra uma das maiores produções do país. Localizado na zona da Chapada Diamantina Setentrional, na área do Polígono das Secas, Irecê, por ser o maior produtor de feijão de todo o Nordeste e o segundo do país, é conhecido como a Capital do Feijão.

O feirante Expedito Evangelista diz que em seu boxe são vendidas cerca de 20 sacas diárias de feijão. Nascido em Conceição de Feira, veio para Salvador com 15 anos de idade e há 37 trabalha na Feira de São Joaquim, inicialmente vendendo verduras, mas, logo depois, produtos ligados à culinária local e ao tabuleiro da baiana: feijão, amendoim, camarão, tapioca, azeite-de-dendê, rapadura, etc.

Atualmente proprietário de quatro boxes, tem nas baianas sua principal clientela, já que aí encontram todos os produtos necessários para preparar as comidas de seus tabuleiros.

Embora hoje nos boxes e bancas se encontrem misturados diferentes produtos, anteriormente a organização da feira obedecia a critérios de separação. Assim, as várias ruas eram conhecidas pelo nome do produto que nelas era vendido. As ruas 13 e 14, por exemplo, eram a Rua da Farinha, nome pelo qual ainda são conhecidas. Expedito Evangelista, menciona esses nomes em seu depoimento:

esta rua, quando a feira começou, era conhecida como Rua do Coco, só vendia coco, mas com o andar do tempo, a dificuldade de comercializar, então foi-se intensificando para outros produtos, mas quando a Feira de Água de Menino veio para aqui, esta rua só vendia coco e azeite, a Rua 14 só vendia farinha, a Rua 5 só vendia camarão e assim sucessivamente.

Mostrando que essa mistura representa um processo geral, diz que, como a padaria, que só vendia pão e hoje virou mercadinho, o feirante precisou diversificar em função da sobrevivência.

Além dos produtos típicos da culinária baiana, a farinha de mandioca também ocupa um espaço importante nessa feira, dando nome, com se disse acima, a algumas de suas ruas. Cabe notar que a Bahia é um dos maiores produtores de mandioca do país e que a farinha, embora não se caracterize como principal ingrediente da culinária local, como no Pará, está presente como acompanhamento de vários pratos, principalmente na forma de farofas.

As comidas de rua: barraca de tacacá e tabuleiro da baiana

Roberto da Matta registra que, para os brasileiros,

comida é tudo que se come com prazer, de acordo com as regras mais sagradas de comunhão e comensalidade. Em outras palavras (...) a comida é (...) aquilo que foi valorizado e escolhido dentre os alimentos; aquilo que deve ser visto e saboreado com os olhos e depois com a boca, o nariz, a boa companhia e, finalmente, a barriga (1989:55).

Informa também que o código culinário brasileiro é relacional e intermediário, marcado pela ligação.

Tal como somos ligados à idéia de sermos um país de três raças, um país mestiço e mulato, onde tudo que é contrário lá fora aqui dentro fica combinado, nossa comida revela essa mesma lógica. Temos, então, uma culinária relacional que expressa de modo privilegiado uma sociedade igualmente relacional (Idem:63).

Esse código relacional expressa-se de modo muito evidente nas barracas de tacacá, em Belém, e nos tabuleiros das baianas, em Salvador, uma vez que ambos, além de ligarem as pessoas entre si na vida cotidiana, ligam também o presente ao passado, preservando e atualizando tradições culturais dos diferentes grupos étnicos formadores da nação.

A barraca de tacacá

A culinária amazônica, em particular a cozinha paraenses, é descrita por autores locais como a mais genuína das cozinhas regionais, originária que é das tradições indígenas e usada como afirmação de uma identidade singular.

A tradição culinária da Amazônia é a mais orgânica, fundamental e típica do país, a única mesmo que resiste a qualquer investigação sobre a natureza e identidade de seus pratos, dada a circunstância de estar associada à terra e às águas da região (...). Então, a cozinha Amazônica – especialmente a paraense – se destaca pela autenticidade, pela sua índole nativa, pelo fato de seus elementos e condimentos serem autóctones e por conta do que têm de mais selvagem: o picante e os aromas. E mais, ela é tudo que nos resta de nossas origens tribais (Orico, 1972:179-180).

Essa cozinha 'genuína e autêntica' tem como ingrediente principal a mandioca e seus derivados – farinha, goma, tucupi, etc. – além do jambu e da pimenta-de-cheiro, cuja mistura lhe confere, como diz Helaine Martins, uma misteriosa e exótica alquimia.

O modo como a farinha é utilizada no Pará imprime-lhe singularidades, fazendo com que se constitua em importante símbolo de identidade regional. Referências ao pato no tucupi, maniçoba e tacacá conduzem imediatamente a uma associação com esse estado, em particular com a cidade de Belém, sua capital.

A relação dos paraenses com a farinha é emblemática. Segundo eles próprios, "no Pará tudo se come com farinha". Ela é um componente tão ligado aos hábitos alimentares, que muitas pessoas não conseguem comer sem ela.

No café da manhã, tem tapiquinha, geralmente feita com a goma fresca comprada de manhã cedo nas feiras, as roscas de tapioca, os beijus, que podem substituir o pão. Nas demais refeições, é servida como acompanhamento de praticamente todos os pratos, nas mais diferentes farofas, nas sobremesas, bolos, pudins e sorvetes.

Oswaldo Orico conta, em tom de brincadeira, que "Emiliano Frade provou *foie-gras* e gostou. Muito e tanto que comprou umas latas e levou para casa, onde comia com farinha-d'água" (1972:184).

Nilson Chaves, famoso músico paraense, na letra de sua música *Sabor de Açaí*, também canta: "Põe tapioca, põe farinha, põe açúcar, põe nada".

Entre os vários pratos característicos da culinária paraense que se apresentam como referência cultural, o tacacá merece destaque, uma vez que o processo ritualizado de seu preparo e consumo faz dele um dos mais importantes símbolos identitários da cidade de Belém. O hábito de tomar tacacá, preparado pelas tacacazeiras e servido na rua, é quase uma obrigação cotidiana dos habitantes dessa cidade.

Feito com goma de tapioca e tucupi, subprodutos da mandioca, aos quais se acrescenta jambu (planta que provoca um adormecimento da boca), camarão seco e pimenta-de-cheiro,

é servido em cuias, utensílio típico do artesanato paraense, e tomado geralmente ao final da tarde, nas esquinas das principais ruas de Belém.

As tacacazeiras com suas barracas fazem parte da paisagem das ruas de Belém. Como diz Coeli Sile (1972),

o tacacá há muito está incluído na paisagem da cidade de Belém, caracterizada por bancas instaladas nas avenidas, esquinas e subúrbios. Proporciona satisfação a paraenses e a todos os brasileiros que visitam a cidade e que são atraídos pelo cheiro forte do tucupi saído das panelas fumegantes.

É interessante notar que, embora alimento tradicional de toda a região amazônica, parece que só em Belém o tacacá adquiriu força identitária. Apesar de se tratar de antiga tradição da alimentação indígena, muito valorizada pela cozinha paraense, não é mencionada como parte integrante da paisagem da capital do Pará nos escritos anteriores ao século 20 (Sile, 1972), parecendo, por isso, que se está diante de uma “tradição inventada”¹, impressão que é reforçada pela inexistência, principalmente entre as tacacazeiras mais novas, da memória dessa tradição.

A origem do tacacá? não sei, não; só sei que com o tempo a gente vai pegando a prática e vai fazendo melhor, tudo vai da experiência (Elisa, 42 anos, tacacazeira da Presidente Vargas há 22 anos).

Quem inventou? Olhe, diz que foi os índios, mas eu não sei; sobre isso eu não me lembro de nada. Mas eu acho que vem dos índios, porque diz que a mandioca, foi uma índia que morreu, enterraram, e ela virou mandioca, é isso que a gente ouve falar; eu não sei se foi a índia que virou mandioca, eu sei dizer é que eu faço tucupi e todo mundo gosta (Agostinha, tacacazeira com 72 anos).

Mesmo que seja uma tradição recente, antigas tacacazeiras deixaram marcas profundas na memória da população, e até hoje seus nomes são referência. É o caso, por exemplo, do Tacacá da Judithe, ou da Jurídica, como também ficou conhecido, por ter ficado instalado por mais de 20 anos ao lado da Faculdade de Direito. Dona Judithe, a tacacazeira da Jurídica, já morreu há algum tempo, porém seu nome é mencionado com frequência como lembrança de um ponto que deixou marcas no imaginário da população de Belém.

Embora se encontrem barracas de tacacá espalhadas por toda a cidade, os consumidores têm suas preferências, revelando-se fiéis consumidores do tacacá de determinadas tacacazeiras, que também falam com orgulho e de modo carinhoso a respeito de sua clientela. Dona Maria, a tacacazeira da Nazaré – seu ponto fica na Avenida Nazaré, na frente do Colégio Nazaré – menciona seus clientes famosos: “A Fáfá [Fafá de Belém] só toma tacacá aqui. Toda vez que vem a Belém, fazer show, passa por aqui, vem tomar tacacá aqui”. Dona Miloca, tacacazeira há 40 anos, cujo ponto fica próximo ao Museu Goeldi, também fala sobre seus fregueses, neles incluído um casal que morava nos Estados Unidos, mas que, quando de passagem por Belém, ia sempre tomar tacacá em sua barraca e

até levava tucupi e também até já tinha mandioca plantada na sua casa. Mas outro dia, chegou a (...) e disse: Dona Miloca, venho lhe trazer uma notícia triste; sabe aquele (...), morreu, tem oito dias que ele morreu. Fiquei com muita pena dele!...

A freguesia, é gente já fixa, tem pessoas que vinham com os pais, cresceram, com os pais comprando já da minha avó, e continuaram e... é freguês fixo mesmo (Patrícia, do Tacacá da Elaine).

Os consumidores também são generosos com as tacacazeiras de sua eleição, elogiando-as e recomendando seu tacacá. Há um site na internet no qual os consumidores avaliam o tacacá de diferentes tacacazeiras, classificando-o com estrelas, como os hotéis. Os considerados melhores são brindados com cinco estrelas.

O Tacacá da Paixão, classificado com cinco estrelas, recebeu o seguinte comentário de um estudante:

Sou paraense e viciado... em tacacá. Não posso sentir aquele cheirinho de tucupi, que corro para tomar uma, duas cuias de tacacá. Ano passado conheci o tacacá da Dona Paixão... Sempre passava por lá e nunca parava. Certo dia parei e falei: o tacacá é bom? E ela, com aquele sorriso encantador, me respondeu: prove e me diga!!! Provei, aproveitei e recomendo.

O Tacacá da Elaine, que mantém o nome da primeira proprietária da barraca, já há alguns anos administrada por sua neta e que também recebeu cinco estrelas, é assim mencionado por um consumidor:

Aprecio muito o estabelecimento. Quando eu estudei na Unama era lá que eu me deliciava nas horas vagas. Tudo é gostoso. Experimente, além do tacacá, a tapiquinha feita na hora, ao seu gosto, do jeito que você pede. E o bolo de macaxeira? É o céu!!!

Outro consumidor aponta também sua tacacazeira preferida:

gostaria de dizer que o tacacá da Flávia, que fica na Avenida Pedro Miranda, de esquina com a Timbó, é muito bom. Não só o tacacá, mas também o caruru, o vatapá e a maniçoba... Visitem e se deliciem!!!

A técnica de preparo, a qualidade dos produtos utilizados como 'um tucupi bem tirado' e uma goma bem feita diferenciam o sabor do tacacá. Assim, cada tacacazeira procura dar um toque pessoal a seu tacacá, distinguindo-o dos demais. Como diz dona Maria, a tacazeira da Nazaré, "você é que dá o tom".

Embora a goma e o tucupi possam ser comprados prontos nas feiras ou supermercados, as tacacazeiras mais tradicionais preferem fazê-los elas mesmas, pois acreditam que é o modo como cada uma os prepara que dá aquele toque singular ao tacacá.

Se raspa a mandioca, rala a mandioca, tira o tucupi no tipiti, e depois deixa ele de hoje pra amanhã, que é pra ele puder buiar; só se tira o tucupi quando ele buia... aí

ele buiou, a senhora tira, aí bota numa panela pra ferver com a chicória, alfavaca, alho, o tempero todo. Aí a senhora faz ele ferver tudinho, preparou, e então vai bater a goma; põe a água no fogo pra ferver, quando a água já estiver a ferver, pega a goma, desmancha... a goma, a senhora tirando do tucupi, no outro dia tem que coar aquela goma, que é pra não ficar com aquela borra... a senhora bateu, fez a goma, aí vai vender lá [na barraca]. Aí eles vão tomando. A senhora bota primeiro um pouco de tucupi na cuia, depois bota a goma, aí vai botando o jambu, bota o camarão... e aí bota mais um tucupi, aí o camarão fica todo molhadinho, tudo em cima... (Dona Agostinha, a tacacazeira de 73 anos, já citada).

O segredo para fazer um bom tacacá, segundo afirmam, é o tucupi. É ele que dá o sabor característico e que diferencia um tacacá de outro.

Tacacá é tudo igual, o que muda é o tucupi. A goma é feita da tapioca; botou na água, fez aquele... tipo um mingau, um creme... é só botar água e sal. Mas aí, o que vai dar o gosto, é o tucupi (...). O segredo do tucupi, primeiro é ele ser grosso, é ele ser forte; porque o tucupi é que nem café, se você fizer um café fraco, ele não tem muito gosto. É a mesma coisa com o tucupi, porque quando a gente rala a mandioca, a gente vai espremer e só vai sair suco, então a gente tem que pôr um pouco de água, mas se você põe muita água, ele tira... aí corta a coisa dele. Então o segredo do tucupi é isso, é ele ser meio forte. Mas não é qualquer mandioca que serve pra fazer o tucupi, tem que ser mandioca boa (Dival, marido da tacacazeira dona Mariana).

Patrícia, tacacazeira da barraca do Tacacá da Elaine, concorda que o segredo do tacacá é o tucupi:

Com certeza, a diferença é o tucupi... Pra conhecer um tucupi bom... só de você olhar, porque se você for aqui no supermercado, o tucupi que estão vendendo lá, é a nossa água no tucupi, você olha, você vê o produto, você já sabe só de olhar, que o produto não é bom. O tucupi, pra estar bom, ele tem que ter cor... e a grossura dele; porque muita gente põe anilina no tucupi, pra lhe dar uma cor mais viva, mais bonita; o nosso não, ele não tem nada, é só o alho, o sal e a chicória; a cor dele é natural.

Para a tacacazeira da Nazaré, dona Maria do Carmo, o segredo de um bom tacacá é, antes de tudo, a qualidade dos produtos e os cuidados com a preparação.

Tem que ser tudo de primeira (...). A goma, a gente põe a água no fogo, e quando ela ferve a gente coloca sal e dilui a goma, dilui com água fria e põe na água fervendo e bate até o ponto que você quiser; se você quiser grossa, se você quiser fina, você dá o tom. Mas o que dá gosto mesmo é o tucupi. O jambu, lava bem lavado, e ferve na água no tucupi, que é pra ele ficar assim, nesse caldo especial, um caldo macio com um toque bom. O jambu, se ele for fervido na água limpa, ele não fica gostoso, fica sem gosto; na água do tucupi, não, ele fica com sabor.

A preparação e a venda do tacacá são consideradas, tradicionalmente, atividades femininas, e, de modo geral, são as mulheres que dão nome aos pontos de venda: o Tacacá da dona Maria, o Tacacá da Elaine, o Tacacá da Paixão, o Tacacá da dona Miloca, etc. Porém,

nos últimos anos, os homens também começaram a participar dessa atividade, e hoje é comum encontrá-los em muitas barracas servindo tacacá. Sua imagem, no entanto, está sujeita a uma visão ambígua por parte das tacacazeiras, pois, enquanto umas acham que esse é um trabalho como qualquer outro e que tanto faz ser exercido por homens como por mulheres, outras, ao contrário, não vêem com bons olhos a presença masculina numa atividade que, por tradição, é sua.

Hoje, até homem já vende tacacá!... Isso é um serviço pra mulher fazer, mas tem muitos homens aí que estão servindo tacacá. A mulher é mais simpática, atrai mais os clientes... esse é um papel da mulher, isso fica muito bem pra mulher, fica mais charmoso; homem, não é que ele não possa servir, mas é que não fica bem, não faz parte da tradição, mas... é como diz o outro, precisa... faz (dona Maria do Carmo).

Embora seja o tacacá que lhes confere a identidade, nas barracas são vendidas outras comidas – maniçoba, vatapá, caruru –, além de doces preparados com derivados da mandioca – bolo de macaxeira, tapiquinha, rosquinha de tapioca, etc. Preparar diariamente todas essas refeições e lanches exige bastante trabalho, envolvendo várias pessoas, geralmente os membros da família e, em alguns casos, empregados assalariados.

Dona Agostinha diz que passou o ponto para a filha porque está cansada.

A mandioca dá muito trabalho, e nós fazíamos tudo na mão, era muito pesado. Eu fazia vatapá, eu fazia maniçoba, tudo pra vender lá (...) A maniçoba demora muito... minha maniçoba passa oito dias no fogo. Fazia bolo de macaxeira... levava pra vender lá... eu faço bolo caramelado, que nem eu faço pudim...

Dona Miloca, do ponto próximo ao Museu Goeldi, conta também com a ajuda da filha e, apesar da idade (tem mais de 70 anos), quer continuar a dirigir seu ponto e faz questão de dizer que é ela mesma quem faz tudo:

Levo tacacá, maniçoba, caruru, vatapá, unha de caranguejo, coxinha de galinha, biscoito de castanha, bolo de macaxeira. Eu que faço tudo aqui em casa, faço tudo e levo pronto.

Elisa, tacacazeira da Presidente Vargas há 22 anos, comprou a barraca e o ponto de outra pessoa, quando o marido ficou desempregado. Com a indenização,

apareceu a oportunidade, e aí nós compramos... e aí começou assim, nós fomos trabalhando, a minha cunhada trabalhando comigo... e nós estamos aqui até hoje, né? Tem que sobreviver mesmo!... Aqui vendemos tacacá, caruru, maniçoba, feijoada... todos os dias, de segunda a sábado. O meu marido também trabalha aqui. Nós somos quatro famílias que dependem daqui: eu, ela [a cunhada], o outro meu cunhado... O negócio do vatapá, maniçoba... é tudo feito em casa; os ingredientes, a gente compra lá, no Mercado Ver-o-Peso.

Patrícia, 32 anos, responsável pelo Tacacá da Eliane, mostra como a pequena empresa fundada por sua bisavó foi passando pelas gerações, contando hoje com a ajuda de seu pai e com alguns empregados.

É, o tacacá da Elaine é o nome da minha avó. Quem começou foi a mãe dela [da avó], foi ela que começou; agora o meu pai continuou, que ele já trabalhava com ela antes dela falecer, ele continuou o serviço; ele já trabalha há 25 anos com isso. O tacacá existe há 43 anos. Eu comecei a trabalhar com ele há oito anos atrás (...) Eu, quando ele tem que viajar, eu faço a produção do tucupi... eu que tomo conta, tapioca... O tacacá, é uma moça que serve, nós temos uma moça pra servir. Nós temos três funcionários: uma que serve o tacacá, outra que cata o jambu e faz serviços de lavar cuia... essas coisas, e um rapaz que trabalha num depósito. Nós temos dois rapazes que trabalham conosco quando é muita saca, geralmente a gente tira mandioca de 16 sacas por dia; mas quando chega assim... Círio... quando a produção é maior, aí nós precisamos de mais pessoas.

A barraca de tacacá atua também como um ponto de encontro entre as pessoas. Como, de acordo com a tradição, deve ser tomado no final da tarde, é muito comum pessoas conhecidas encontrarem-se na mesma banca, reforçando-se assim a sociabilidade e a amizade enquanto se saboreia uma cuia de tacacá. Como diz dona Maria do Carmo,

os clientes que vêm aqui sempre conhecem outros – ah! tu estás aqui também?– e assim vai. Aqui é um ponto de encontro, é um ponto de encontro este tacacá; às vezes, pessoas que não se vêem há muito tempo encontram-se aqui. É muito bom este lugar.

Essas pequenas empresas familiares, que garantem a sobrevivência de várias famílias, mantêm viva uma tradição cujo universo simbólico significa encontro, reunião, ligação, coesão social; expressam, enfim, o caráter relacional característico da sociedade brasileira, de que fala Roberto da Matta.

O tacacá parece exercer sobre os paraenses um fascínio, um poder mágico, que o torna possuidor de mana, isto é, de força vital que ativa os sentidos e desperta a memória. O tacacá, toma-se? Bebe-se? Sorve-se? Saboreia-se? Não. O tacacá deseja-se, de repente (...) como se deseja retornar ao amor da adolescência. O tacacá possui um toque agudo de saudade; a memória de seu sabor salgado e ardente assalta-nos sem aviso, em pleno dia, em determinadas horas de distração (...) para tomá-lo, é preciso, antes de tudo, um ritual (...) pois tomá-lo é uma arte (Vera Mogilka, in: Albuquerque e Cardoso, 1980:70).

O tabuleiro da baiana

A culinária baiana fortemente marcada por componentes étnicos, com seus cheiros, cores e sabores peculiares, expressa de modo muito evidente o imaginário social brasileiro, baseado no ideal de mistura e no encontro de “raças”.

O tabuleiro da baiana representa um espaço em que esse “encontro” se manifesta como uma força englobadora, unindo etnias, articulando sagrado e profano, elevando o mundo dos homens ao mundo dos deuses.

Nesse espaço concentram-se e reproduzem-se práticas culturais coletivas, entre elas, as técnicas de feitura de alimentos, tais como acarajé, abará, bolinho de estudante, cocada

preta, cocada branca, passarinha (baço bovino frito), pé-de-moleque, doce de tamarindo, lelê (bolo de milho), queijada. O acarajé, porém, é o alimento mais emblemático do tabuleiro.

O processo de produção do acarajé e comercialização nos tabuleiros mudou muito durante o século 20. Sua origem está relacionada ao universo religioso do candomblé, sendo inicialmente preparado pelas filhas-de-santo, como forma de 'obrigação com os orixás', que também os vendiam nas ruas. Era preparado apenas com feijão-fradinho moído e cebola, e levava, no máximo, quando era pedido, um pouco de pimenta. Hoje, porém, encontram-se incorporados ao acarajé outros elementos da culinária local (camarão seco, vatapá, caruru), usados como recheios. A salada de tomate e cebola também foi introduzida como recheio, transformando o acarajé numa espécie de sanduíche, sendo chamado de sanduíche nagô ou acarajeburgue, consumido, de modo geral, a partir do final da tarde.

Segundo as baianas de tabuleiro, mesmo com todas as incorporações de recheios, o segredo do bom acarajé continua sendo o preparo da massa. Clarice dos Anjos, ex-presidente da Associação de Baianas de Acarajé, Mingau, Receptivos e Similares do Estado da Bahia – Abam, explica como prepara seu acarajé:

sessa o feijão, tirando todo o olho, para economizar água; para lavar o feijão a gente gasta muita água, então no momento que a gente sessa o feijão, pode ligar o ventilador e sacudir o feijão na frente do ventilador; automaticamente vão cair todas as cascas e todos os olhos que estiverem ali, vão ficar as bandinhas todas inteirinhas, só grudadas, o que vai sair quando ele dilata. Bota de molho por duas horas, ele vai inchar e solta toda a palha que estava grudada nele; lava trocando de água até ficar limpo sem uma sujeirinha, porque minha massa é da cor de coco. Pega o feijão, coloca numa peneira e deixa escorrer por cerca de 15 minutos (...) e depois passa [no moinho]. Para cada quilo de feijão, são dois dentes de alho. A massa do acarajé tem que ser massa grossa, porque o acarajé tem que ser leve e crocante (...) Depois você pega e bate duas cebolas pequenas para cada quilo [de feijão], acrescenta na massa e bate bastante até ela ficar como clara de ovo. Bota o azeite para fritar, coloca uma cebola grande, porque é o que chama o cliente, o cheiro vai longe e evita que o azeite queime muito rápido. Vai modelando o acarajé (...) e coloca no fogo.

A massa do abará segue o mesmo princípio, porém é mais fina e acrescida de azeite-de-dendê antes de ser enrolada em folha de bananeira e cozida em água fervente.

Clarice explica também como prepara cada um dos recheios:

existem dois tipos de vatapá: o que você usa para almoço, que leva amendoim, castanha, leite de coco – eu não aconselho baiana a levar esse tipo de vatapá para o ponto, porque castanha é muito oleosa, azeda. Baiana trabalha muito ao sol, ao calor, então chega uma certa hora que isso vai estar ruim. O vatapá para o tabuleiro da baiana é feito com gengibre, cebola, camarão e um pouco de amendoim. Bate tudo isso no liquidificador, coloca num recipiente com azeite, bota água para ferver e vem com a farinha de trigo, coloca dentro deste tempero, mexe para não embolar – você sabe a história do vatapá: se não mexe, ele embola mais no fogo; mas do meu jeito, é diferente: você bota a água para ferver, este tempero já está todo

dissolvido, você vem com a água fervente, joga naquele tempero e bate, engrossa na hora, você não precisa perder tempo mexendo. Engrossou, você coloca no fogo, passa a colher, ele já está fervendo; pouco tempo, ele já está cozido; o diferencial é a gente colocar uma pitadinha de açúcar, o leite de coco não é doce, o vatapá fica gostoso; como a gente não coloca o leite de coco porque esse material vai estar exposto ao sol, a gente coloca uma colher de chá de açúcar que fica equilibrado o sal e o açúcar, como se você estivesse fazendo ketchup; não tem o molho de macarrão que você equilibra o sal e o açúcar? A mesma coisa o vatapá.

(...) O camarão, é tirada a cabeça, os olhos, os cabelinhos da barriga, que junta muita areia, e o rabo, que tem o esporão que fura a garganta do cliente; coloca de molho cerca de 40 minutos, escorre na peneira (...) e refoga só com cebola e azeite, deixa mudar um pouco de cor.

(...) A pimenta, de preferência seca, que dá aquela cor escura; se não tiver, pode comprar a misturada, mas a maioria da vermelha, 80% da vermelha; estala, bate no liquidificador ou no multiprocessador com um pedaço de gengibre, um dente de alho e um pouco de sal; o gengibre é que dá aquele ardor (...) a flor do azeite, é ela que vai dar o caldo; bota em recipiente. Antigamente a pimenta era torrada, (...) eu encontrei um outro meio que dá no mesmo: bato no liquidificador, boto o azeite para ferver, quando ele estiver fervendo, joga dentro.

(...) O caruru tem o mesmo tempero do vatapá (...) a gente coloca o azeite no fundo da panela; se ficar muito pesado, coloca meio copo de água, sal a gosto, quiabo picado.

Assim como as barracas de tacacá, em Belém, os tabuleiros das baianas também são parte da paisagem de Salvador e recebem o nome de suas donas: o acarajé da Tânia, da Dinha, da Cida, da Regina, etc., embora a pessoa que esteja 'sentada no tabuleiro'² não seja necessariamente a proprietária, podendo ser filhas, cunhadas, irmãs ou noras, pois trata-se de um empreendimento familiar, cujos

pontos mais tradicionais [estão localizados no] Bonfim, Mercado Modelo, Lagoa do Abaeté, Itapuã, Amaralina, Praça da Sé, Prefeitura, Praça Municipal, Castro Alves, Relógio de São Pedro, Barra, Ondina, Pelourinho, Terreiro de Jesus, o aeroporto, porto, vários pontos (...) A orla de Salvador, não existe orla sem acarajé. (Clarice dos Anjos)

Tradicionalmente uma atividade ou 'obrigação' feminina, como o próprio nome indica, nos últimos anos as tarefas do tabuleiro da baiana vêm sendo desempenhadas também por homens, que não só assumem o ofício, mas também incorporam os símbolos identitários, como as roupas de origem africana. Segundo Clarice dos Anjos,

assim como as mulheres conquistaram seu espaço de trabalho no [campo dito] masculino, os homens estão também (...) conquistando o espaço de trabalho deles. [É] preconceito [dizer] que ele não pode vender o acarajé porque é homem – a mulher não pode dirigir ônibus? (...) Isso hoje é mundo moderno, é trabalho. O acarajé nesse nível de comércio, de trabalho, não existe problema nenhum. Agora [o homem] também tem que respeitar a tradição de vestir uma indumentária especí-

fica para ele. Inclusive aqui na associação tem um rapaz que é cristão e tirou a carteira e está comercializando o produto e se veste como tal. Ele fez entrevistas, apareceu a nível nacional, uma coisa assim maravilhosa, de mostrar que no local onde ele trabalha, ele é profissional, respeitando todas as regras da profissão; e saindo dali, não importa o que ele seja, se ele é católico ou evangélico, não importa... Por isso que eu falo da importância da profissionalização, tem que se capacitar para ser profissional, para ter normas e regras e disciplina (...) [A Abam tem] mais ou menos 25% de homens filiados.

A opinião de Clarice, porém, não é compartilhada por todas as baianas de tabuleiro, e principalmente aquelas que têm ligação religiosa acreditam que a atividade deve estar restrita às mulheres.

Para as baianas de tabuleiro a venda de acarajé em outros espaços comerciais é vista como invasão e fazem uso do discurso da tradição para defender sua reserva de mercado:

Você vê que hoje tem acarajé em Perine, Supermercado do Acarajé & Cia., acarajé do não sei aonde, isso tudo quer dizer que, se a gente não se cuidar, não tiver o pé no chão, de que isso é tradição, a gente perde o tabuleiro para os grandes empresários (...) e as baianas viram escravas no momento em que lavam feijão, catam camarão, fazem acarajé e eles pagam uma taxa irrisória para [elas] e eles ficam mais ricos (...) Mas os clientes que respeitam isso [a tradição] só querem comer no tradicional tabuleiro da baiana (...) Eu estou, assim como as baianas e um vereador, reivindicando que o acarajé tem que ficar no tabuleiro da baiana. (Clarice dos Anjos)

As características identitárias da baiana de tabuleiro são emblemáticas da Bahia. Ocupando um espaço próprio, nos largos, praças e esquinas, ou mesmo fora da Bahia, a baiana do tabuleiro possui uma identidade singular, cuja referência não se confunde com a imagem da baiana genérica, aquela que usa os trajes baianos típicos.

Conclusão

A casa e a rua são para os brasileiros, segundo Roberto da Matta, categorias sociológicas que

não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (1987:15).

No caso das feiras e comidas em Belém e em Salvador, como se tentou mostrar aqui, os espaços da casa e da rua se fundem, configurando um espaço único e singular no qual os códigos da sociabilidade, da informalidade e da afetividade são cotidianamente acionados. Pode-se concluir, por isso, que elas articulam não só os componentes do sistemas culinários, mas, também, espaço e tempo, passado e presente, tradição e memória, sagrado e profano, razão prática e razão simbólica, produzindo e reforçando identidades culturais coletivas.

Pela relevância das práticas e significados simbólicos, essas feiras e comidas representam uma bela metáfora da sociedade brasileira, contribuindo para o enriquecimento do patrimônio cultural da nação.

Notas

1. Na definição de Hobsbawm, "Por 'tradição inventada' entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais como práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado" (1984:9).

2. "Sentada no tabuleiro" é uma expressão nativa utilizada para a mulher que está batendo e fritando a massa do acarajé no ponto de venda, independente de estar ou não atendendo o cliente.

Bibliografia

- ALBUQUERQUE, M. e CARDOSO, E. M. R. *A mandioca no trópico úmido*. Brasília: Editerra, 1980.
- CASCUDO, L. C. *Antologia da alimentação no Brasil*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1974.
- DA MATTA, R. *O que faz o Brasil Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989.
- _____. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e a morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FIGUEIREDO, R. B. *Comercialização da farinha de mandioca: estratégias e proposições orientadas para o desenvolvimento local e regional*. Belém: UFPA, 2000.
- FONCECA, M. C. L. Referências culturais: base para novas políticas do Patrimônio. In: *O Registro do Patrimônio Imaterial*. Brasília: Ministério da Cultura/Iphan, julho de 2000.
- HOBSBAWM, E. *A invenção de tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- PEREIRA JUNIOR, F. *A Feira de Campina Grande*. João Pessoa: Universitária, 1977.
- MARTINS, H. O sabor da terra. Belém: <http://www.oliberal.com.br/turismo/default5.asp>
- NUNES, J. A. *Boundaries, Margins and Migrants: on paradigmshifts, heterogeneity and culture wars*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, ago. 1995.
- ORICO, O. *A Cozinha Amazônica*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1972.
- PONTES, L. A. S. X. *Tradição e mercado – os produtores de farinha-de-tapioca no Distrito de Americano, Pará: suas representações e identidade*. Belém: UFPA, 2000 (dissertação de mestrado em Antropologia Social).
- POLI, C. A Feira de São Joaquim, Salvador. <http://www.caiman.de/grenzfall/feirapt.shtml>. jan. 2004.
- RIBEIRO, S. A comida dos orixás ganha ares de indústria. <http://www.valoronline.com.br/valoreconomico/materia.asp?id=1787079>. jan. 2004.
- SAHLINS, M. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- SANTANA, A. C. *A cadeia produtiva da mandioca no Estado do Pará*. Belém: Secretaria de Agricultura do Pará, s/d.
- SANTOS, B. S. *Introdução a uma Ciência pós-moderna*. Porto: Afrontamento, 1993.
- SILE, C. Todo mundo de cuia na mão. Belém: *Folha do Norte*, 2 jan. 1972.
- VIANNA, L. Dinâmica e preservação das culturas populares: experiências de políticas no Brasil. In: *Revista Tempo Brasileiro*, out.-dez. nº. 147. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

Doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional/UFRJ. Professora no Instituto Villa-Lobos da Universidade do Rio de Janeiro (Uni-Rio), onde desenvolve pesquisa sobre jongo. Consultora no CNFCP no Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular. Tem livros e artigos publicados sobre etnomusicologia e cultura popular.

Herder nos ensinou a pensar na poesia como o patrimônio comum de toda a humanidade, não como propriedade particular de alguns indivíduos refinados e cultos.

J. G. Goethe

As formas de expressão denominadas “jongo”, “tambor”, “tambu”, “caxambu”, “batuque” (entre outros nomes locais) conheceram destinos variados ao longo do século 20. Assim como tratar todas as suas ocorrências contemporâneas como variações de *um* modelo implica subestimar as diferenças entre elas, procedimento igualmente redutor consistiria em fundir num relato único as histórias – na verdade, pouco conhecidas – das comunidades que as praticam ou praticavam. No processo de modernização da sociedade brasileira, ao longo do século passado, saberes tradicionais foram rechaçados, de uma maneira geral, principalmente quando associados às práticas culturais e religiosas dos trabalhadores negros.¹ Mas as relações que os praticantes de jongos e batuques estabeleceram com outros setores da sociedade, com os poderes públicos e agentes religiosos variaram e deram lugar a histórias locais únicas.

Histórias de continuidade quase secreta ao longo de décadas, como a do círculo de familiares, vizinhos e amigos que freqüentava a casa de Maria Joanna Monteiro – a Vovó Maria Joanna Rezadeira –, no morro carioca da Serrinha. Pouco visíveis para outros segmentos sociais além dos moradores dos arredores, os jogueiros do lugar foram ativos no processo de dar a conhecer sua dança e música em outros círculos, sob a forma de espetáculos.² Por outro lado, abandonar o divertimento herdado das gerações antecessoras e aderir a formas de expressão associadas à vida urbana moderna pode ter sido, em outros lugares, uma estratégia de proteção contra o estigma da escravidão. É o que sugere a análise do desaparecimento do “samba-de-terreiro” em Itu (Estado de São Paulo), ocorrido em meados do século 20 (v. Ianni, 1966).³ A irradiação dos modos de vida e valores associados à modernidade e à civilização ocidental tornou os tambores alvo de desprezo e indiferença, quando não da repressão. Outros fatores desfavoráveis são a condição duplamente desfavorecida dos conhecedores das danças – como membros das camadas pobres e como negros –, e o fato de deterem um conhecimento restrito, que não é compartilhado por suas vizinhanças.⁴ Em diversos locais, ao longo do século 20, os tambores calaram-se sob o efeito da urbanização e conseqüente dispersão das antigas comunidades de descendentes de escravos.

Neste texto, resumo algumas observações sobre os jongos contemporâneos. Elas resultam do trabalho que vem sendo realizado pelas equipes ligadas ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e à Universidade do Rio de Janeiro.⁵ A documentação produzida por essas e outras equipes de pesquisa⁶ registra a continuidade de sua prática, nas últimas décadas do século 20, por alguns grupos de moradores das periferias das cidades pequenas do Vale do Paraíba (nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo), de Minas Gerais e do norte do Espírito Santo. É possível que outros conhecedores da tradição ainda não tenham sido localizados no processo de documentação.

Diversidade e unidade dos jongos, tambores, caxambus e batuques

Tendo como ponto de partida o próprio jongo – entendido como uma “forma de expressão” poética, musical e coreográfica –, o Projeto Celebração e Saberes da Cultura Popular deparou-se com o problema de delimitação do campo a ser visitado. Eleito por sua importância como referência cultural para diversas comunidades no Sudeste, conforme indicado pelo trabalho recente de organizações como o Acervo Cachuêra! (São Paulo) e o Grupo Cultural Jongo da Serrinha (Rio de Janeiro), o jongo assemelha-se funcional e formalmente a outras danças, chamadas tambor, caxambu, batuque. Alguns desses termos podem freqüentar a fala dos praticantes quase como sinônimos, alternando-se de acordo com o contexto. Caxambu, por exemplo, é o nome de um dos tambores, em alguns locais; em Santo Antônio de Pádua, RJ, generalizou-se e designa a forma de expressão como um todo. Na Fazenda São José da Serra, em Valença, caxambu, jongo e tambor alternam-se na fala dos moradores. A palavra tambor também pode ser usada para referenciar a ocasião e a totalidade da *performance*.

Essas danças, que se irradiaram nas fazendas do Vale do Paraíba (v. Ribeiro, 1981), assemelham-se também ao candombe, que é tocado e cantado no âmbito dos rituais das Irmandades do Rosário, em Minas Gerais. E, em menor grau, a outras danças que Edison Carneiro reuniu numa “família do samba”: tambor-de-crioula (Maranhão), samba-de-roda (Bahia), coco (vários locais do Nordeste). É uma tarefa delicada decidir se essas danças (e quais delas) podem ser inventariadas em conjunto com jongos, caxambus e batuques. Duas razões principais justificam a delimitação que mantém o inventário circunscrito ao Sudeste: a existência de uma Rede de Memória do Jongo, articulada há alguns anos, que já reúne comunidades de diversas localidades do Rio de Janeiro e de São Paulo; e a presença de particularidades que singularizam os jongos, caxambus, batuques e tambores no seio das demais danças afro-brasileiras: trata-se da magia verbo-musical, chamada pelos jongueiros de “demanda” e “gurumenta”. Por meio dos versos metafóricos, cuja chave secreta de decifração é conhecida de poucos, os jongueiros rivalizam uns com os outros e exibem a força de seus cantos. Nada disso ocorre nos cocos ou no samba-de-roda. É verdade que os cantadores de coco entram em desafio e duelam com versos improvisados, mas seus cantos não são investidos do mesmo poder mágico que imobiliza oponentes, os faz cair no chão, etc. É no jongo que o solista se põe ao lado dos tambores, para calá-los ao grito “machado!” ou “cachoeira!”. Parados, percussionistas e dançarinos escutam o ponto novo que o solista vai lançar. E que, sendo um enigma que ninguém compreende, pode deixar o jongo “amarrado”, com várias conseqüências mais ou menos nefastas para os participantes. São essas particularidades que fundamentam a decisão de limitar o inventário ao Sudeste, mesmo que em alguns locais o saber antigo ligado à magia da palavra cantada seja apenas uma lembrança.

Portanto, o inventário tem como objeto formas complexas que envolvem canto e dança coletivos – com alternância entre um solista (masculino ou feminino) e um coro de todos os participantes –, ao som de tambores, cujos tipos, quantidade e combinação com outros instrumentos sonoros variam. Por exemplo: aparece um tambor de fricção de grandes dimensões (“cuicão”) no caxambu de Santo Antônio de Pádua, ao lado dos tambores chamados tambu e candongueiro. No batuque do interior paulista, toca-se o quinjengue, tambor pequeno em formato de cálice, em conjunto com o tambu, tambor alto feito com um tronco escavado, e com as matracas, bastões de madeira percutidos no corpo do tambu. É durante a dança que podem ocorrer as ações de magia verbo-musical e disputas de sabedoria

“jongueira”. De certa forma, o que o capoeirista faz com o corpo o jongueiro faz cantando. Eis um exemplo de enigma cantado, registrado por Mário de Andrade, em 1937, em sua monografia sobre o “samba-rural” paulista. Isidoro, o sambista, cantava a charada numa “carreira”, isto é, uma quadra sem intervenção do coro. Os dois últimos versos transformavam-se no “ponto” propriamente dito, que era então repetido indefinidamente:

Carreira – Era vint’e cinco corvo
Veio mata um carnêro,
Cadaquá tirô um pedaço
Levantô carnêro intêro.

Ponto, solo – Cada quá tirô um pedaço,
Coro – ôh lá levantô carnêro intêro. (in Andrade, 1991:122).

A explicação foi dada pelo mesmo Isidoro. Um fazendeiro rico repartiu sua fazenda entre os 25 filhos. Um deles comprou as partes dos irmãos e tornou-se o único dono da fazenda inteira. Caberia a outro jongueiro cantar a interpretação correta das imagens. Muitos outros exemplos de enigmas estão registrados na literatura (v. Ribeiro, 1981, Gandra, 1995, entre outros).

Ouve-se dizer, atualmente, que feitiços e demandas são coisa do passado. Apesar disso, assinala-se a presença dos “jongueiros velhos” nas rodas e fala-se do receio vago de encontrar, numa festa, participantes dispostos ao enfrentamento. Paulo Dias refere-se aos jongueiros como “feiticeiros da palavra”, expressão que sintetiza com muita propriedade o que singulariza o jongo no complexo de formas afro-brasileiras de canto associado a dança, ao som de tambores e com improvisação. Diz o pesquisador:

A linguagem figurada do jongo e o desafio através de enigmas relacionam-se com práticas africanas como o uso constante de provérbios e metáforas – que representam a palavra dos ancestrais – assim como os desafios em que se lançam enigmas, como foi registrado entre os povos bantus Tonga e N’gola. Outro traço do pensamento tradicional africano presente no jongo é a idéia de que a palavra proferida com intenção, e ritmada pelos tambores, põe em movimento forças latentes do mundo espiritual, fazendo acontecer coisas. Conta-se que os pontos dos jongueiros de outrora tinham o poder de fazer crescer bananeiras nos quintais. São as mirongas, os segredos dos jongueiros cumba – feiticeiros da palavra (Dias, 2003: 4).

Batuques, tambores e jongs não são ritos de liturgias, mas estão associados, de diversas maneiras, à umbanda e ao catolicismo afro-brasileiro, particularmente ao culto de Nossa Senhora do Rosário.⁷ “Bendito, louvado seja / é o rosário de Maria”, cantam os jongueiros da Serrinha, no Rio de Janeiro, na abertura de suas rodas.⁸ Outros indícios apontam para o culto aos ancestrais ou, pelo menos, para uma reverência sistemática aos mais velhos praticantes das danças, vivos ou falecidos. Também está presente, em quase todas essas danças, o passo da umbigada – movimento coreográfico no qual dois dançarinos se aproximam e, erguendo os braços e inclinando o torso para trás, encostam ou quase encostam seus umbigos. A umbigada pode ser mencionada como um elemento relevante, entre outros, ou pode ser elemento central da dança, objeto de discursos e normas explícitas. Em algumas comunidades, contudo, é passo desconhecido.⁹

As formas de expressão denominadas jongo, caxambu, tambor e candombe estão ligadas, provavelmente, aos antigos "batuques" mencionados pelos administradores coloniais e cronistas do Brasil Colônia e Império.¹⁰ A relação entre eles baseia-se em indícios, tais como a disposição dos dançarinos (ora em roda, ora em fileiras opostas, uma masculina, outra feminina), a presença da umbigada, o canto ao som de palmas e dos tambores.

Edison Carneiro (1984) listou as danças de umbigada no Brasil, numa faixa que se estende do litoral do Maranhão ao de São Paulo. Apoiando-se em registros oitocentistas produzidos por viajantes portugueses (os muito citados relatos do explorador Alfredo de Sarmiento e dos militares Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens), Carneiro propôs, ainda, a tese de um vínculo genético entre as danças de umbigada no Brasil e os batuques testemunhados na região de Angola e do Congo. Ali os referidos viajantes viram tanto a dança em roda, com umbigada do par solista, como a dança em fileiras que se defrontam. O dado é interessante, uma vez que estamos inventariando – passados quase 50 anos desde o trabalho de Carneiro e mais de um século desde *Os sertões d'África* – danças que se realizam tanto em roda, com solistas que se alternam no centro, quanto em fileiras opostas. Carneiro inclinou-se, pois, pela idéia de expressões artísticas banto-descendentes, o que encontra reforço nas conexões sistemáticas entre jongo e umbanda, nas evidências de culto dos ancestrais, nos enigmas cantados.¹¹

Paulo Dias observa, em texto recente, que o jongo é dança de terreiro que promove "a celebração intracomunitária, recôndita, noturna, onde se reforçam, sem grande interferência ou participação do branco, os valores de pertencimento a uma matriz cultural e religiosa africana" (2001:859). Ali faz-se a "crônica do negro para o negro, manifestada pela via de uma poética metafórica". Com base em depoimentos importantes colhidos em sua pesquisa, esse autor acredita que os pontos de jongo possam ter sido também "mensagens cifradas que escravos trocavam entre si, de modo a não serem compreendidos pelo branco" (2003:4).

As observações são pertinentes quando se trata de contrastar o jongo com outros rituais afro-brasileiros, como o reinado dos congos e o maracatu – cortejos que percorrem as ruas das cidades. Mas o jongo assume hoje, em algumas comunidades, o papel central de *performance* pública, dirigida em larga medida a um público novo, integrado por artistas, pesquisadores, estudantes, autoridades locais, políticos. Nesses contextos, a dança atesta a posse de uma tradição e a capacidade de perpetuá-la ou a etnicidade afro-brasileira de seus praticantes. É possível, assim, que as funções intracomunitárias se venham alterando ou atenuando. Em lugar delas, inversamente, podem estar em jogo as relações com outros grupos de dançarinos, com agentes e instituições externas.

As observações podem continuar válidas, entretanto, para o candombe que, embora apresente numerosos pontos de contato com o jongo, só se realiza dentro dos rituais do reinado do Rosário (conhecidos como congado ou congada). O candombe é um dos ritos mais fechados e sacralizados do reinado, aquele que os membros das irmandades protegem do assédio dos jornalistas, curiosos e pesquisadores (v. Lucas, 2002). É interessante observar que, enquanto se intensificavam a sacralização do candombe e, portanto, sua condição de ritual esotérico, o jongo caminhava na direção oposta, do espetáculo secularizado e aberto. Essa peculiaridade responde pela ausência do candombe nos Encontros de Jongueiros e na Rede de Memória do Jongo, sobre os quais falaremos adiante.

Jongo e jongueiros na cena contemporânea

Ao darmos início à pesquisa de campo, os praticantes de jongo e batuques ainda ativos em várias localidades do Sudeste já se vinham reunindo nos Encontros de Jongueiros, apoiados por pesquisadores e animadores culturais. Nesses festivais, realizados a céu aberto, cada grupo participante se exhibe durante um tempo previamente limitado. Os grupos são identificados, geralmente, pelas localidades em que vivem: Jongo de Angra dos Reis, Jongo de Miracema. Poucos têm nomes de fantasia, como Grupo Raiz de Lagoinha (SP) ou Filhos de Angola (Barra do Piraí, RJ). A maioria deles exhibe figurino previamente estabelecido, por exemplo, saias longas com estampas coloridas e batas brancas, como as mulheres de Miracema, ou, mulheres e homens, todos de branco, como o pessoal da Fazenda de São José da Serra. Desses Encontros, surgiu a Rede de Memória do Jongo, que trabalha em favor da preservação das danças do jongo, tambor, batuque, caxambu. Nas palavras de um de seus idealizadores, o professor Paulo Carrano:

Os encontros de jongueiros, simultaneamente aos momentos anuais de dança, canto e festa promoveram comunicações entre sujeitos e instituições de diferentes lugares sociais e territórios culturais. Ao longo dos anos, foi se consolidando o sentimento do pertencer coletivo a um movimento cultural fortemente enraizado nas comunidades urbanas e rurais de jongo, mas generosamente aberto para os apaixonados e comprometidos com esse patrimônio cultural que se mantém renovado mesmo nas difíceis condições de vida social das comunidades jongueiras (Carrano, 2003:9).

Como se vê, está em curso um processo de mobilização e organização que traduz a consciência da posse de um bem simbólico de valor. A constituição de grupos que se comprometem com apresentações públicas, a eleição de nomes e uniformes que os identifiquem, a frequência aos Encontros – tudo isso aponta para a constituição da identidade de “comunidade jongueira”. É essa entidade nova, constituída a partir da multiplicação de mediações com outros setores sociais, que habilita os jongueiros e batuqueiros a uma interlocução em novas bases com representantes dos poderes públicos locais.

Há, portanto, mobilização das comunidades que detêm o saber dessas danças, as quais tecem suas alianças com animadores culturais, padres, associações comunitárias, movimentos negros locais, organizações não governamentais, músicos, pesquisadores. Desde logo, observa-se que o fenômeno está ligado ao surgimento de um novo vocabulário para referir personagens ligados ao jongo: “comunidade jongueira”, “grupo de jongo” e “liderança jongueira” são três exemplos de uma terminologia que emerge junto com alguns fenômenos igualmente novos.

Mas a mobilização só pode ser sentida em pequenos círculos de aficionados. Numa das cenas do documentário *Feiticeiros da palavra*, uma jongueira do bairro Tamandaré, em Guaratinguetá, SP, declara: “Aqui em ‘Guará’ não tem preto nem pobre. Aqui só tem branco e rico”. Ela sintetiza, com ironia e amargor, a condição subalterna de seu grupo social e a invisibilidade do jongo para os setores brancos e abastados do lugar. Dançado e cantado ali há muito tempo (a tradição oral dos jongueiros remete aos tempos da escravidão), o jongo é ignorado enquanto expressão cultural.

Há outras evidências de que o reconhecimento da originalidade do jongo – visto sobretudo como dança – é um fenômeno limitado a alguns setores urbanos, prevalecendo na sociedade mais ampla a indiferença ou o desconhecimento. Em novembro de 2001, quando da realização do VI Encontro de Jongueiros na cidade de Valença, inaugurou-se o busto em homenagem ao Centenário de Clementina de Jesus, que ali nasceu.¹² A efeméride contou com o apoio da Secretaria de Cultura de Valença e mostrou-nos que a curiosidade pelo jongo não é compartilhada genericamente. O evento em praça pública atraiu centenas de espectadores, a maioria deles estudantes, pesquisadores e artistas do Rio e de São Paulo, além das autoridades locais. As danças foram filmadas, gravadas e fotografadas de todos os ângulos, mas a presença da população valenciana foi muito discreta. No VIII Encontro, realizado em novembro de 2003 em Guaratinguetá, comentava-se a afluência de curiosos com suas câmaras de vídeo e fotografia (foram chamados jocosamente de *paparazzi*), considerada positiva por diversos jongueiros, atentos à necessidade de conquistar um “público” com o qual selará alianças estratégicas.

As “comunidades jongueiras” que estão mais próximas das capitais e mais fortemente articuladas com mediadores no Rio de Janeiro e em São Paulo incorporam-se também ao circuito de espetáculos de música tradicional. Possivelmente, o grupo mais avançado nesse processo de profissionalização é o Jongo da Serrinha, que vem cumprindo uma agenda intensa de espetáculos. Na cidade do Rio de Janeiro, o jongo reveste-se hoje da aura de uma dança *cult*, apreciada sobretudo por estudantes universitários e músicos profissionais de diversas tendências, sintonizados porém com as tradições populares afastadas do mercado. O interesse pela “música de raiz”, como é às vezes chamada, cresceu entre os artistas ao longo das duas últimas décadas, da mesma forma como a “mobilização política” da cultura tradicional (v. Eyerman e Jamison, 1998). O jongo vem sendo integrado em projetos educacionais e sociais que apostam na promoção da cultura local e tradicional como elemento fortalecedor dos setores desfavorecidos da população. Para tal, tem sido importante o trabalho da ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha.

O trabalho de pesquisa de Edir Gandra naquele morro de Madureira registrou etapas iniciais da saída do terreiro para os palcos, numa época em que a única alternativa de êxito na irradiação do jongo parecia ser a sua transformação em “música popular”. Não admira que Mestre Darcy, líder do grupo, optasse por agregar outros instrumentos musicais e dotar os cantos de uma base harmônica. A novidade do “jongo-espetáculo” desencadeou a preocupação, aliás previsível, com os riscos de perda de autenticidade e colocou na ordem do dia o debate em torno das alternativas tradicionalista e modernizadora. Situada numa metrópole e contando com o carisma de duas lideranças notáveis – Vovó Maria Joanna e Mestre Darcy –, a Serrinha multiplicou suas redes de relações e viu surgir, nos anos 90, um círculo de admiradores do jongo.

A atuação dos “jongueiros” do Morro da Serrinha foi um dos ingredientes básicos do movimento transformador que tornou a dança mais conhecida na cidade. A percussão dos tambores do jongo, os cantos e a dança passaram a ser divulgados em “oficinas” que Darcy Monteiro realizava em diversos espaços culturais da cidade – especialmente espaços ligados ao chamado circuito alternativo de cultura, muito freqüentados por estudantes. Mestre Darcy notabilizou-se por atrair jovens músicos para seu convívio. Violão e cavaquinho passaram a ser ouvidos no acompanhamento do jongo. Percussionista profissional com ampla experiência

no palco e em estúdios de gravação, Darcy vislumbrou – pelo menos desde os anos 60 – a possibilidade de transformar as formas expressivas do jongo – canto, dança e percussão dos tambores – em espetáculo. Criou o Grupo Jongo Bassam, que chegou a gravar um disco *long-play*. Atraiu para as “rodas” na casa de sua mãe estudantes e músicos que não viviam no morro nem tinham qualquer contato prévio com o jongo. Levava o repertório rítmico do jongo para grupos de música popular (samba, jazz, pop, etc.). É, provavelmente, o criador da célula rítmica de encerramento do toque, espécie de coda percussiva, ausente de outros jongs, executada quando o cantor ou cantora solista grita “Machado!”. Seu projeto declarado (conforme testemunho dos que com ele conviveram) era “tirar o jongo do gueto”.

Esse projeto, aliado a outras ações, tem continuidade com a ONG criada em 2002 “com a missão de divulgar e preservar o patrimônio cultural afro-brasileiro e desenvolver um trabalho de educação e capacitação profissional de crianças e jovens que sofrem com a violência e o subemprego” (transcrito do livreto com CD *Jongo da Serrinha*, 2002:1). Foi criada uma Escola de Jongo onde se realizam cursos de teatro, música, dança, etc. A “cultura afro” é a base dos diversos projetos destinados a gerar alternativas de profissionalização e renda (v. Melo, 2002). Paralelamente, têm continuidade também as oficinas em outros espaços da cidade do Rio de Janeiro, ministradas por Suely (viúva de Darcy), carinhosamente chamada de “dona Su”. Com isso, o jongo dissemina-se em outros bairros do Rio de Janeiro e vai formando novos adeptos.

Considerações finais

A reivindicação de reconhecimento, implícita na declaração citada da jogueira de Guaratinguetá, pode encontrar um canal de expressão – no que tange à relação com o Estado e com autoridades locais – na candidatura ao registro. É nesse sentido que a inscrição em Livros do Patrimônio Cultural Intangível, no caso do jongo, pode vir a ser um elemento a mais, de que dispõem os agentes envolvidos com os jongs do Sudeste, para pensar suas formas de atuação, sua relação com a tradição, seu significado para as comunidades locais, seus projetos de desenvolvimento e melhoria da qualidade de vida.

A eleição do jongo representa um desafio para a reflexão acerca do registro de referências culturais e levanta problemas importantes para a pesquisa antropológica e etnomusicológica. O inventário situa-se como uma entre as várias ações empreendidas pelas “comunidades jogueiras”, seus representantes e outras entidades de pesquisa e documentação envolvidas presentemente com o jongo. Seu objetivo é subsidiar o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular na reflexão sobre o patrimônio intangível e na instrução de processos relacionados com o registro de música, dança e outras formas de expressão. A continuidade dos trabalhos de pesquisa e o acompanhamento dos acontecimentos impõem-se em virtude da intensidade e velocidade das transformações recentes. Tanto a perspectiva panorâmica da “família do samba” e danças de umbigada quanto as visões mais focalizadas dos jongs, caxambus e batuques no Sudeste revelam situações de grande complexidade. As equipes que trabalham na descrição dos jongs procuram detalhar a estruturação musical de alguns deles, bem como registrar seus repertórios de tambores e cânticos. Dada a variedade de realizações da forma de expressão aparentadas, o registro deve ser flexível o bastante para comportar os “estilos” dos diversos grupos, suas maneiras particulares de realizar uma forma, tal como as “falas” de uma “língua” comum.

Notas

1. E se o nascimento da indústria cultural fez surgir um produto muito especial, calcado em formas de expressão musicais, poéticas e coreográficas desenvolvidas pelos descendentes de africanos – refiro-me ao samba –, a novidade teve que apresentar-se como canção: no processo de mediatização, romperam-se os vínculos com a dança e com a improvisação poético-musical (v. Moura, 1983, Sandroni, 2001, entre muitos outros). Apareceram na produção fonográfica e na produção musical escrita peças musicais identificadas como pertencendo aos gêneros “jongo” e “batuque”. Não houve, contudo, a cristalização de um gênero de canção popular.
2. V. o importante trabalho de Edir Gandra sobre o jongo da Serrinha (Gandra, 1995). Há, nessa obra, dados biográficos de Maria Joanna Monteiro e de seu filho, Darcy Monteiro. Outros dados podem ser encontrados no livreto com o CD *Jongo da Serrinha* (Grupo Cultural Jongo da Serrinha, 2002) e no vídeo *Saravá, jongueiro* (dirigido por Bianca Brandão, Cecília de Mendonça e Luisa Helena, 2003).
3. A dança, que fora praticada por escravos e que era, na consciência da sociedade local, associada às festividades de escravos, não foi abandonada pelos negros libertos após a Abolição. Pouco favorável, em tese, à aquisição de uma nova identidade coletiva, o samba estava por demais entranhado na sociabilidade da população negra. Só na década de 1940, quando já havia brancos dançando o samba-de-terreiro, é que as pressões da polícia – acusações de licenciosidade e excesso de consumo de álcool – e da Igreja local afastaram os negros da dança.
4. V. o caso do tambor em Quissamã (norte do Estado do Rio de Janeiro): em 1985, na pesquisa conduzida por equipes do Iphan e da Funarte, foram entrevistados moradores idosos da Fazenda Machadinho, que tinham vivas na memória as lembranças dos tempos em que se dançava o tambor. O tambor pode estar “latente” naquele município, que a equipe do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular visitará em 2004. Sobre o tambor em Quissamã, v. Marchiori et al., 1985.
5. A primeira, coordenada pela antropóloga Letícia Vianna, desenvolve o inventário do jongo, no âmbito do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular. Seu principal objetivo é instruir a candidatura do jongo ao registro como patrimônio imaterial. A segunda, coordenada por mim, estuda o impacto da ampliação das redes sociais dos jongueiros sobre a prática musical (Projeto O Jongo no Estado do Rio de Janeiro: tradição, performance, política, apoiado pelo CNPq). Participam do trabalho Letícia Martins Dias, Rita Gama e Silva, Cléo Vieira, Carla Ramos, André Felipe Severino e Adailton Silva (pesquisadores do CNFCP), Francisco da Costa (fotógrafo do CNFCP), Daniele Quitete e Lúcio Enrico (pesquisadores do Grupo Cultural Jongo da Serrinha), Ricardo Moreno de Melo (Uni-Rio), Igor Shinzato Higa e Thiago Ferreira de Aquino (estudantes da Uni-Rio, bolsistas Pibic/CNPq), Gabriela Barros Moura e Aressa Rios (estudantes da Uni-Rio, colaboradoras voluntárias). Agradeço a colaboração da Prof^a Edir Gandra, do Sr. Antônio do Nascimento e moradores da Fazenda São José da Serra, da Sra. Dilma Dantas (Secretária de Cultura de Valença, RJ).
6. Particularmente a importante documentação do Acervo Cachuêra! e os textos produzidos por Paulo Dias.
7. Sobre as relações entre jongo e umbanda, v. Gandra (1995) e Cavalcanti (1985). Sobre o candombe nos rituais do reinado do Rosário nas comunidades dos Arturos e Jatobá, perto de Belo Horizonte (Estado de Minas Gerais), v. Lucas, 2002.
8. Esse lindo ponto, criado por Mestre Darcy, pode ser ouvido no CD *Jongo da Serrinha*, 2002.
9. Como exemplo de elemento relevante, citamos o caso do jongo da Serrinha (Rio de Janeiro, RJ). A umbigada é central no batuque de Tietê (v. Lima, 1954, e o vídeo *No repique do tambú*, Cachuêra!, 2003). Na Fazenda São José da Serra, no Município de Valença (Estado do Rio de Janeiro), os pares de dançarinos suçedem-se no interior da roda, sem umbigada. Quando os dois dançarinos se aproximam, cada um dá um passo com a perna direita, cruzando-a à frente da esquerda: é como se quisessem tocar seus respectivos joelhos, o que não deixa de recordar as descrições das rodas de batuque ou batucada (a também chamada “pernada” tinha por objetivo derrubar o parceiro).
10. V. Edison Carneiro (1984), José Ramos Tinhorão (1990, 1991), João José Reis (2001, 2002), Pierre Verger (1987), entre outros que estudaram os documentos históricos sobre batuques. Laura de Mello e Souza (1987) e João José Reis observam o uso generalizado da palavra “batuque” pelos observadores, sempre que se deparavam com dança e canto ao som de tambores. Assim, o termo pode esconder referências a rituais religiosos afro-brasileiros que os administradores não sabiam distinguir dos divertimentos leigos dos africanos e descendentes. O lugar em que ocorrem pode ser um indício importante para diferenciá-los, pois as danças de tipo jongo ocorrem em locais abertos.
11. Quando velhos, os tambores são considerados a sede da voz dos antepassados e por isso recebem oferendas. Os “pontos” (cantos), ditos de louvação, que saúdam os jongueiros falecidos são frequentes. Em data recente, um dançarino de Guaratinguetá cantou o ponto que criou aludindo aos esforços de sua comunidade para dar continuidade ao jongo: “Saravá jongueiro velho / Que veio pra ensinar / Que Deus dê proteção pra jongueiro novo / Pro jongo nunca acabar” (v. vídeo *Feiticeiros da palavra*).
12. A cantora levou os pontos de jongo ao palco e ao disco a partir dos anos 60, com o estímulo de seu descobridor, produtor e amigo, Hermínio Bello de Carvalho.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. "O samba-rural paulista", in: *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, [1941]1991 (Obras de Mário de Andrade, 11).
- CAVALCANTI, Maria Laura. "Umbanda e jongo", in: MARCHIORI, Maria Emília Prado e outros. *Quissamã*. Rio de Janeiro: SPHAN, Fundação Nacional Pro-Memória, 1987.
- CARRANO, Paulo. "Rede de Memória", in: *VIII Encontro de Jongueiros, Guaratinguetá, SP, 21 e 22 de novembro de 2003*, São Paulo: Cachuêra!, 2003 (Programa impresso em folheto).
- DIAS, Paulo. "A outra festa negra", in: JANCSÓ, István e KANTOR, Iris (org.). *Festa. Cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2001.
- _____. "Feitiço das palavras – a arte dos pontos de jongo", in: *VIII Encontro de Jongueiros, Guaratinguetá, SP, 21 e 22 de novembro de 2003* (programa do Encontro). São Paulo: Cachuêra!, 2003.
- EYERMAN, Ron e JAMISON, Andrew. *Music and social movements. Mobilizing traditions in the twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- GANDRA, Edir. *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*. Rio de Janeiro: GGE: UNI-RIO, 1995.
- IANNI, Octavio. *Raças e classes sociais no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- LIMA, Rossini Tavares de. *Folclore de São Paulo (Melodia e ritmo)*. São Paulo: Ricordi, 1954.
- LUCAS, Glaucia. *Os sons do Rosário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- MELLO E SOUZA, Laura. *O diabo e a Terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- MELO, Ricardo Moreno. *Jongo da Serrinha: permanência de uma tradição banta no mundo globalizado*. Monografia, Rio de Janeiro, Instituto Villa-Lobos da UNIRIO, 2002.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- REIS, João José. "Batuque negro: repressão e permissão na Bahia oitocentista", in: JANCSÓ, István e KANTOR, Iris (org.). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2001: 339-60.
- _____. "Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX", in: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). *Carnavais e outras f(r)estas. Ensaios de história social da cultura*. São Paulo: Unicamp; Fapesp; CNPq, 2002:101-55.
- RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O jongo*. Cadernos de Folclore nº. 34. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1984.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 2001.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho Editorial, 1990.
- _____. *Pequena história da música popular. Da modinha à lambada*. São Paulo: Art Ed., 1991, 6 ed.

José Jorge de Carvalho

Ph.D. em Antropologia pela Universidade de Queen's de Belfast. Professor do Depto. de Antropologia da Universidade de Brasília e Pesquisador do CNPq. Coordena o Pronex sobre "Os Movimentos Religiosos no Mundo Contemporâneo". Tem livros e artigos publicados nas áreas de etnomusicologia, religião, misticismo, estudos afro-brasileiros e cultura popular.

Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento¹

Preâmbulo

Apresento aqui, de modo programático e resumido, um conjunto de reflexões em torno do patrimônio cultural imaterial brasileiro, com ênfase nas artes da *performance* (música, dança, teatro, autos dramáticos) e nos saberes performáticos próprios das comunidades afro-brasileiras. Para tanto, julgo necessário articular os seguintes temas: a) as mudanças na concepção e finalidade do registro do patrimônio cultural imaterial; b) as mudanças no papel do pesquisador na área da cultura imaterial (etnomusicólogos, etnocoreógrafos, antropólogos, sociólogos, historiadores, especialistas em literatura oral, etc.); c) as transformações importantes por que passa neste momento a estrutura do Estado brasileiro; d) os problemas graves de sobrevivência enfrentados pelas comunidades afro-brasileiras que detêm esses saberes performáticos; e) e o lugar hipertrofiado ocupado pelo entretenimento, a cargo da indústria cultural, na época contemporânea.

A discussão sobre o patrimônio cultural imaterial, na ordem do dia, passa por uma discussão sobre as artes performáticas, que conduz a uma avaliação da desigualdade e discriminação crônicas que afetam os artistas guardiães dessas artes, o que, por sua vez, coloca a necessidade de uma discussão das posturas adotadas pelos pesquisadores frente às comunidades em que vivem os artistas populares. Todos esses fatores estão condicionados atualmente pela indústria do entretenimento. Com isso chegamos à discussão em torno da espetacularização das artes populares, na medida em que é também política do Estado brasileiro atual apoiar a indústria cultural e incentivar a exploração comercial dessas formas artísticas tradicionais. Tentarei oferecer argumentos que possibilitem articular, ainda que resumidamente, os predicamentos históricos específicos de cada uma dessas dimensões do problema do patrimônio cultural tradicional afro-brasileiro na atualidade.

Registro e difusão do patrimônio imaterial: imperialismo, nacionalismo e indústria do entretenimento

Fazendo um resumo esquemático de um tema complexo, o grande esforço moderno em prol do registro do patrimônio cultural da humanidade sucedeu na época do alto imperialismo, sobretudo na segunda metade do século 19. Naquele momento, a noção de patrimônio era mundial (ou extranacional): os grandes museus e arquivos de Berlim, Paris e Londres preocupavam-se com os chamados monumentos da humanidade, trazidos pelas grandes expedições científicas e que eram ali catalogados, arquivados e conservados.

Esse arquivos privilegiavam a obra escrita, com ênfase na compilação dos textos extra-ocidentais: egípcios, chineses, árabes, persas, sumerianos. Eram, portanto, os grandes ar-

quívos escritos da humanidade que capturavam o interesse do pesquisador, que não se sentia comprometido com o destino das comunidades de onde saíam aqueles documentos. Em princípio, eles se referiam a um passado tido como anterior da humanidade, supostamente sem vinculação com os grupos humanos que agora viviam nas imediações dos sítios arqueológicos em que pesquisava.

A descoberta da gravação no final do século 19 fez mudar a noção de arquivo, pois começaram a ser registradas então as músicas dos povos vivos, ainda que vistos como distantes do mundo ocidental e, nesse sentido, portadores de uma diferença cultural radical. Assim foram constituídos os grandes arquivos fonográficos de Berlim, de Londres (Museu Britânico e, mais tarde, British Institute of Recorded Sound), de Paris e de Washington. Nessas instituições eram depositadas as gravações da música dos índios norte-americanos, dos africanos, dos orientais, enfim, dos povos visitados pelos pesquisadores e daqueles que eram trazidos para as grandes exposições universais em Paris, Chicago, Londres, Berlim.

Em todos esses arquivos, o interesse predominante era o trabalho comparativo, e desse esforço surgiram as grandes hipóteses sobre as artes performáticas da humanidade como um todo, especialmente sobre a música. Como no caso dos criadores dos arquivos escritos e arqueológicos da humanidade, os pesquisadores e teóricos dos arquivos fonográficos não se sentiam dispostos a intervir politicamente em prol das comunidades que lhes forneciam os materiais para as gravações, já que estavam na verdade regidos por um interesse puramente científico e, como tal, inteiramente objetificante. Para eles, o que importava era o interesse comparativo gerado pelos materiais do arquivo. Defendiam esses arquivos das músicas do mundo como os bibliotecários defendem a literatura do mundo, sua história, sua poesia, sua geografia. Na perspectiva do pesquisador, sua posição distanciada era perfeitamente defensável e não implicava nenhuma crise de representação, na medida em que ocupava o lugar protegido – e plenamente auto-justificado – de cientista. Evidentemente, o pesquisador colocava a cultura ocidental no topo da escala cultural humana, porém sem deixar de demonstrar um interesse definido ideologicamente como universal, isto é, desfetichizado, para fins de estudo científico e comparativo, por todas as músicas do mundo.

Desse momento áureo dos grandes arquivos da humanidade passou-se, no final do século 19 europeu, ao momento da formação dos arquivos nacionais, quando se privilegiaram as tradições culturais consideradas representativas dos povos que compunham o Estado-Nação. A noção de patrimônio expandiu-se enormemente para complementar os materiais que já estavam nas bibliotecas, depositárias dos monumentos letrados da nação. Por meio da gravação e, depois, do filme foi possível colocar também nos arquivos os documentos das tradições orais dos povos que traziam diversidade e singularidade à nação. Esse movimento dos arquivos nacionais iniciou-se na Europa e foi logo trasladado para a América Latina. A mesma preocupação em formar arquivos audiovisuais apareceu no México, na Argentina e também no Brasil na primeira metade do século 20.

Pensemos agora na relação entre o pesquisador e o artista popular dentro do marco político-ideológico clássico do Estado-Nação. O pesquisador (como Carlos Vega, Isabel Aretz, ou Mário de Andrade) que ia a campo gravar música folclórica imaginava, apesar da grande diferença de poder, que os dois sujeitos envolvidos no processo estavam unidos por um pacto nacional. Os registros das tradições musicais que traziam ficariam depositados nos

arquivos nacionais na crença de que os filhos de ambos, tanto do artista pobre quanto do letrado metropolitano, pudessem ter acesso, no futuro, à memória das tradições que haviam sido cultuadas pelas gerações anteriores. O pacto que unia (em uma espécie de respeito mútuo imaginado pelo pesquisador) o artista performático popular e o pesquisador era a construção de uma nação futura.

Contudo, as duas vidas assim postas em contato não se misturavam – o pesquisador continuaria com sua vida de membro da elite metropolitana do país, enquanto o guardião do patrimônio popular (um camponês, um pescador, um vaqueiro, um artesão) continuaria com sua vida rústica e distante da metrópole.² O Estado construiria discursivamente uma memória que mais tarde seria disseminada para todos por intermédio das escolas. Esse contexto era marcado por um imaginário minimamente eficaz de igualitarismo, expresso em uma utopia de nação, o que permitia ao pesquisador sustentar a crença de que seu projeto não era predatório. Ele não se via usurpando a cultura própria do artista popular justamente porque definia seu trabalho como parte do esforço por preservar a memória da nação para o futuro. Além disso, seu registro era feito sem fins lucrativos.

Nesse período, construiu-se o valor de que o pesquisador era um servidor público que, como tal, devia um retorno de seu trabalho à sociedade. Por isso, sua identificação com o objeto de estudo era alta, chegando às vezes às raias da paixão: aqueles que coletavam poesia e canto popular, por exemplo, podiam dedicar uma vida inteira à tarefa do registro e da análise formal dessas expressões tradicionais. Muito mais do que uma teoria abstrata, encastelada na academia, o pesquisador das artes performáticas nutria uma profunda identificação com seu objeto concreto de pesquisa. Por outro lado, ele não se envolvia nos dilemas sociais, políticos e econômicos da comunidade, cultivando, porém, um envolvimento passional com as formas culturais, atividade que também podia ser política em outro sentido.

Um exemplo desse modelo de engajamento de pesquisa cuja política se sustentava no culturalismo seria o de Franz Boas, desenvolvido por ele quando a antropologia norte-americana começou a estudar sistematicamente os índios, as comunidades camponesas e as comunidades afro-americanas. Boas definia como uma missão do pesquisador (etnólogo, antropólogo ou cientista da cultura) defender e valorizar a cultura daquelas comunidades frente ao Estado, que as desprezava e maltratava em nome dos valores eurocêntricos dominantes.³ Na etnomusicologia, Alan Lomax encarnou por muito tempo esse lugar de porta-voz dos músicos oprimidos e marginalizados (tais como os negros e os trabalhadores pobres), e seu manifesto intitulado *Apelo pela Equanimidade Cultural* ainda possui plena vigência.⁴

O pesquisador enquanto servidor do Estado-Nação e enquanto mediador da indústria do entretenimento

O primeiro modelo a partir do qual foi possível estabelecer um vínculo político explícito entre pesquisador e comunidade, ainda dentro da utopia de um Estado-Nação que se integraria no futuro, é o modelo que chamo de boasiano (acima esboçado) de falar a verdade para o poder. Dentro dessa estrutura de relação, o pesquisador vincula-se a alguma comunidade ou grupo étnico e defende, diante do poder estatal, a dignidade cultural da comunidade pesquisada para que o poder central trate todos os seus membros com a justiça que merecem. Com esse ato, o pesquisador sente que cumpriu sua missão, por meio de um

mecanismo de troca ou de 'contradom': procura devolver os dons estéticos que recebeu da comunidade na forma de uma defesa no campo específico em que optou por situar-se, qual seja, o das idéias ou da autoridade acadêmica, ele(a), que se vê distanciado(a) do campo da política no sentido estrito do termo.

No caso particular das tradições musicais, as gravações de campo que fizeram os pesquisadores de nossos países nos anos 50 não possuíam maior interesse comercial. No limite, imaginava-se que só a classe dos pesquisadores teria interesse em escutar a música exótica das regiões do planeta tidas como remotas. Eram a música popular e a música clássica as tradições musicais que ofereciam os sonhos e desejos de prazer da classe a que pertencia o pesquisador. As gravações etnomusicológicas tinham então uma finalidade parecida com a publicação de livros monográficos ou de estudo; enfim, tratava-se, basicamente, de discos etnográficos.

Por muito tempo, esses discos etnográficos não tiveram efeito necessariamente deletério para as comunidades, porque circulavam num universo social fora da voracidade do consumo. Já nos anos 70, ocorreu uma mudança dramática: a edição de materiais audiovisuais começou a ser exigida como parte da atividade profissional de inúmeros etnomusicólogos. Muitos pesquisadores tiveram então que ampliar suas tarefas para além das costumeiras, quais sejam, de ensinar, escrever ensaios acadêmicos e dar conferências, para se dedicar também à edição comercial da música das comunidades em que haviam pesquisado.

Na medida em que a indústria cultural do exótico foi crescendo, aprofundou-se também o lugar do pesquisador como mediador do consumo cultural. Ele, que antes se colocava em um lugar nitidamente separado daquele ocupado pelo artista performático pesquisado, passa a incorporar um segundo interesse, que não possuía até os anos 50, quando apenas difundia academicamente os materiais dos arquivos. Deve agora preparar os encartes, as fotos, as descrições e as apresentações dos discos para o mercado. E já não são mais as instituições estatais, como o Phonograph Archiv, o Smithsonian ou o Musée de l'Homme, que publicam os discos etnográficos, mas as empresas da indústria do disco comercial, que vão impondo ao pesquisador, de modo crescente, um interesse de mais-valia em seu trabalho. Se antes ele se contentava com a idéia de uma mais-valia intelectual, que sua tradição de pesquisa ganhava com o conhecimento recebido dos artistas populares, agora começa a ser o mediador de uma complexa estrutura capitalista de funções, qual seja, a produção industrial de discos.

Não cabe aqui analisar por que a indústria do entretenimento se dirigiu para o exótico. O importante é que ocorreu uma sincronização perversa entre a comercialização da performance exótica e a descolonização ou a resistência cultural. No momento em que o pesquisador discursa academicamente sobre uma determinada tradição musical, aponta de forma indireta para seu potencial uso como fonte de entretenimento. Logo, a indústria do disco se interessa em ampliar o repertório de produtos de consumo que oferece com esse novo elemento musical trazido pelo pesquisador. A motivação, a partir de então, deixa de ser estritamente científica, nos moldes em que esse termo era utilizado pelas instituições estatais. Quanto aos artistas da comunidade pesquisada, até para sua luta pela descolonização e contra a subalternidade, necessitam de uma dimensão cada vez maior de reconhecimento e passam a identificar no pesquisador uma figura típica do modelo boasiano: confiam em que ele há de falar a verdade sobre eles para o

poder que os oprime. Sucede que a nova verdade que o pesquisador agora transmite já não é mais apenas uma verdade da política, da discriminação racial e étnica, da desigualdade de classes, do desprestígio cultural, mas também uma verdade de relações de mercado. E o pesquisador, operando dentro de uma paradoxal lógica samaritana de mais-valia, passa a crer que, ao conseguir algum retorno econômico para a comunidade, estará eticamente justificado para sair de seu lugar de cientista e servidor público e fazer um pacto com a indústria cultural.

Há aqui uma transformação radical da crença no papel do pesquisador. A idéia de que o trabalho de campo etnomusicológico para coleta e preservação das tradições musicais marginalizadas pelo Estado devesse ser legitimado por uma lógica de ganho financeiro, ainda que para a comunidade de músicos, seria impensável na lógica do pesquisador como servidor público. A partir dos anos 80, então, os pesquisadores de música, dança e teatro populares começaram cada vez mais a tornar-se mediadores da mercantilização da arte dos pesquisados. Podemos citar o exemplo clássico do etnomusicólogo norte-americano, desde essa época até os dias de hoje: vai a campo, volta com suas gravações, edita um disco, publica-o comercialmente, depois congrega os músicos para fazer *shows* e *turnês*; passa a ser seu porta-voz nas *turnês*; dá entrevistas para os jornais, fala nas universidades e salas de espetáculos em que eles tocam. Enfim, transforma-se em seu produtor e apresentador.

Resumo muito brevemente as três principais metamorfoses do etnomusicólogo em sua relação com os músicos por ele pesquisados, tal como exposto até aqui: primeiro, o pesquisador de gabinete que trabalha para os arquivos, distante inteiramente dos dilemas vividos pelas comunidades de onde vieram os músicos que gravou; uma geração mais tarde, o intermediador, na linha da solidariedade e da descolonização, como Alan Lomax, que aceita tornar-se porta-voz dos problemas da comunidade diante das instâncias superiores de poder, mesmo preservando seu lugar diferenciado de classe; e finalmente, tal como o analisamos agora, um mediador da comunidade para fins de contato e contrato com o mundo da indústria cultural e do entretenimento. Foi diante deste último dilema que propus, em outro ensaio, uma nova metamorfose do pesquisador: já não de porta-voz, mas de escudo e lança de denúncia dos contratos falsos estabelecidos pelos produtores de entretenimento com os músicos tradicionais.⁵

A atitude antropofágica como ideologia de classe e de grupo racial

Retornando a um modelo central da ideologia cultural do Estado-Nação brasileiro, qual seja, o famoso projeto modernista, analisemos criticamente uma frase clássica do Manifesto Antropológico de Oswald de Andrade: "Só me interessa o que não é meu". Se pensamos na relação do artista metropolitano de elite com as comunidades afro-brasileiras ou indígenas, o autor da frase não questiona os privilégios de classe e de raça do sujeito que pode pronunciá-la. Enquanto um coreógrafo do eixo Rio-São Paulo pode "antropofagicamente" apropriar-se de um determinado saber performático de um tambor-de-crioula do Maranhão, por exemplo, nenhum artista desse tambor-de-crioula pode exercer esse mesmo canibalismo cultural sobre um grupo de dança "erudita" que se apresenta no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e que é apoiado, digamos, por uma subvenção anual milionária concedida pelo Banco Itaú para que possa realizar seus exercícios de antropofagia estética.

O lema antropofágico funciona, na prática, como uma espécie de código secreto da impunidade estética e da manutenção de privilégios da classe dominante brasileira. Nessa antropofagia (obviamente de mão única), duas classes interligadas celebram, mediante símbolos por elas mesmas ditos nacionais, seus privilégios diante dos artistas das comunidades indígenas e afro-brasileiras: a classe que se sentiu tão impune a ponto de poder realizar essa sempre celebrada síntese cultural modernista (os tais empréstimos culturais que, com o passar do tempo, se tornam roubo) e a classe (que é sua continuação histórica) que agora propõe e executa os inventários do patrimônio cultural imaterial brasileiro sem politizar a retirada do Estado em favor dos empreendedores preparados para mercantilizar, sem nenhum compromisso de continuidade, essas mesmas tradições performáticas. Insisto em questionar essa frase de Oswald de Andrade, invocada tão freqüentemente (e que é emblemática de uma atitude de prepotência), por representar uma das poucas metáforas do encontro entre pesquisador e artista popular no Brasil que permaneceu, constante e sempre invocada, ao longo de 80 anos, para legitimar as contínuas intervenções de apropriação e expropriação culturais. Só me interessa o que não é meu: eu posso pegar tudo, porque tenho poder para isso e não apenas porque gosto disso. Essa é a atitude que conduz à voracidade do eu de uma elite branca que exige que todas as tradições performáticas afro-brasileiras e indígenas, sagradas ou profanas, estejam à disposição, tanto para satisfazer seus desejos estéticos de consumidor e de *performer*, como também para tentar resolver a ambivalência e a esquizofrenia política de sua identidade ocidental e do seu eurocentrismo profundo.

O tempo da *performance* sagrada e o tempo do entretenimento

Uma das questões que mais intriga muitos de nós atualmente é entender por que, subitamente, um setor da classe média branca precisa posar de nativo de tradições populares e, às vezes, até invadir diretamente o espaço expressivo das classes populares (sobretudo afro-brasileiras) em uma tentativa de *performar* para si mesma que aquela cultura popular lhe pertence, quando historicamente tem sido um emblema da resistência das comunidades afro-brasileiras justamente contra a discriminação que ainda sofrem pelas mãos dos brancos.

Antes de entrar em qualquer discussão ideológica mais específica, penso que o que sustenta essa crença, esse jogo privilegiado de verossimilhança, é também um suposto direito ao espetáculo na era do consumidor como cidadão. Por isso julgo necessário teorizar o espetáculo e o entretenimento via indústria cultural, com sua pulsão extranacional, como um contraponto à análise do papel da política cultural no Estado-Nação atual. Isso faz sentido sobretudo porque o entretenimento é um dos pilares de nossa forma urbana capitalista de viver. E entreter significa deter o tempo, suspender o ter para sonhar com o ser – ou, melhor, sonhar que se é (porque se tem) aquele ser que o outro é. É fazer um parêntese entre duas atividades de trabalho que exigem atenção concentrada e que desgastam a utopia da vida. Enquanto se faz uma pausa, assiste-se a um *show* de duas horas e pode-se, em seguida, regressar à mesma vida de antes.

É esse filtro social e político da experiência estético-simbólica densa que se chama entretenimento. E só na lógica do entretenimento é possível fantasiar que essa cultura popular, patrimônio e referência vital de outra comunidade ou etnia, de outra classe e de outro grupo racial, pode ser capturada e anexada ao patrimônio cultural disponível para

nossa classe média urbana.⁶ A classe que paga por entretenimento exótico é uma classe média capaz de acumular renda e capital. Todavia, para entender a complexidade do fenômeno da espetacularização da cultura popular em nossos dias devemos procurar conhecer não apenas as motivações dos que consomem o espetáculo, mas também as dos que aceitam transformar seus rituais sagrados em *shows* formatados como mercadoria.

No caso mais freqüente, os rituais tradicionais sofrem uma redução semiológica e semântica no momento em que são transformados em espetáculo comercial. Um cavalo-marinho, por exemplo, que dura 12 horas em uma rua de um bairro periférico do Recife, é mutilado para uma apresentação de uma hora em um circuito público de lazer controlado pela Secretaria de Turismo. Sofre um desgaste parecido com o de uma obra literária publicada pela *Seleções do Reader's Digest*, que reduz as 1.800 páginas de *Guerra e Paz* a 200 páginas de leitura leve. Em alguns casos, porém, a mutilação pode ser contraproducente até para a lógica de maximização da mão-de-obra com que operam os produtores culturais da indústria do entretenimento. Expliquemos melhor.

Em muitos casos, o grupo de artistas populares é pago para apresentar um espetáculo para turistas em um tempo menor do que o mínimo necessário para que os próprios artistas saiam da *performance* satisfeitos de haver cumprido com a missão expressiva a que se dispuseram internamente, ou seja, o grupo de *performers* recebe uma aparente mais-valia (melhor remuneração por menos tempo de trabalho) que, porém, opera uma inversão na ideologia da produção capitalista motivadora das ações do mediador e do produtor. Em tais casos, em que a *performance* é sacrificada como linguagem expressiva porque o público exige um entretenimento rápido, os produtores compram o tempo dos artistas do grupo tradicional para matar justamente o dom do tempo que eles almejavam oferecer, em linguagem estética, a seus expectadores. Em vez da lógica produtivista de quanto mais tempo mais dinheiro, os artistas recebem um dinheiro extra justamente para não se expressar, para não ocupar o tempo dos consumidores que pagam para ser entretidos, enfim, para ser silenciados.

A *performance*, em tais casos, deixa de ser simplesmente resumida ou condensada para ser morta, por ausência de tempo de vida. É o tempo espesso, aberto e vivo do sagrado que morre. E o que aparece para o consumidor como canto, dança, poesia e drama tradicional afro-brasileiro é de fato um simulacro natimorto que assombra como um fantasma do mundo maquínico da produção capitalista. O pagamento do espetáculo, que sela a compra e a garantia de um tempo de lazer para o consumidor branco, significa retirar o tempo de que o artista popular (quase sempre negro) necessita para exhibir sua arte humanizante. O que me leva a refletir que talvez o próprio tempo seja um dos maiores patrimônios culturais intangíveis das comunidades indígenas e afro-brasileiras. Um tipo de patrimônio ameaçado justamente pela compressão do tempo na indústria cultural do capitalismo contemporâneo.

Meu interesse principal aqui é registrar o impacto do tempo do entretenimento na vida do artista popular, que funciona como um emissor (nesse caso, objetificado pela demanda externa da indústria cultural) dessa relação estética. O impacto no receptor que compra esse espetáculo não pode ser menos dramático. Ao aceitar consumir um espetáculo reduzido, ele compra também, em um movimento de duplo vínculo esquizogênico, o vazio do tempo de que não dispõe para absorver uma *performance* rica, complexa e longa. Esse vazio temporal não é inerte e apenas intensifica o efeito de simulacro (no sentido

baudrillardiano de diminuição do contato com a realidade) que já corrói a vida do espectador que precisa compensar sua ausência de tempo para abrir-se à experiência de uma *performance* (em geral sagrada) integral e integrada.

Esse mesmo vazio que o espectador adquire (ou absorve, ou incorpora) retorna mimeticamente para o artista popular, esvaziando-o parcialmente da aura que procura preservar quando realiza a *performance* completa de sua arte. O espectador dispõe de pouco tempo para ser entretido e por isso paga por um simulacro de arte performática tradicional. Por outro lado, o grupo dispõe de (muito?) tempo para realizar sua arte e, paradoxalmente, é pago para não exercitar a missão expressiva do ritual que perpetua. Não se trata de um jogo de soma zero, mas de um jogo em que se soma um zero ativo e corrosivo às experiências sociais e históricas tanto do artista quanto do espectador. Assim, a forma mercadoria iguala e achata, de modo profundo, a pobreza temporal da classe dos que necessitam ser continuamente entretidos com a riqueza temporal da classe dos que são cada vez mais obrigados a vender (parcialmente em forma de silêncio) seu dom de entreter.⁷

Absorver a importância da continuidade das artes performáticas tradicionais é absorver a experiência de um tempo que não se esgota no modelo de *show* comercial. No mundo da indústria cultural, a variedade semiológica é sinônimo de mais-valia. É esse valor do consumo (que não pode suportar a repetição não econômica de signos vocais, rítmicos ou instrumentais) que se introduz perigosamente nos registros divulgados do patrimônio oral tradicional quando o Estado se reduz em suas funções e começa a olhar para as tradições das comunidades afro-brasileiras e das nações indígenas (ambas carentes de cidadania e de acesso aos recursos e benefícios públicos) como potenciais mercadorias a serem exploradas livremente pela indústria cultural.⁸

A responsabilidade do pesquisador

A passagem do momento do inventário da cultura material para a espetacularização crescente das artes performáticas tradicionais envolve uma discussão das metamorfoses do papel do pesquisador em relação às comunidades guardiãs das artes performáticas visadas pela indústria cultural.

Mais do que um dilema moral, acredito que a discussão das posições assumidas atualmente pelos pesquisadores e suas conseqüências para a comunidade pesquisada deva ser equacionada dentro do quadro da idéia de responsabilidade. Seja o pesquisador uma pessoa distante, um porta-voz, um escudo, um mediador ou um converso que se apresenta como *performer* da arte tradicional, devemos colocar abertamente para as instituições a que pertencemos de que modo concebemos nossa responsabilidade para com o destino do grupo que pesquisamos e com que interagimos. Responsabilidade implica atitude responsiva, resposta, interação dialogante capaz de estabelecer uma ponte entre os valores e interesses do nosso mundo e os valores e interesses do mundo dos artistas populares.

Devido à falta de clareza ou mesmo por conformismo, admitimos tratar-se de liberdade de ação e direito de não responder a questionamentos sobre a ética da pesquisa aquilo que muitas vezes não passou de franca impunidade frente às conseqüências de nossas intervenções nas práticas performáticas sagradas das comunidades indígenas e afro-brasileiras.

Uma atitude defensiva muito comum de vários pesquisadores é atribuir grande força de resistência aos grupos populares e celebrar sua capacidade de ressignificar os elementos que recebem de fora e de se reapropriar favoravelmente das relações capitalistas de dominação em que são envolvidos pelos vários mediadores da indústria cultural (incluindo aqui muitos pesquisadores). O curioso desses casos é que o pesquisador, pertencente a uma classe voraz, que se dirige às comunidades em busca de expressões performáticas ainda não inseridas no circuito comercial de entretenimento já estabelecido, em vez de explicitar sua responsabilidade no processo de expropriação, transfere essa responsabilidade para a comunidade de artistas populares: são eles agora que deverão ser suficientemente poderosos para absorver essa pressão externa e ainda sair vitoriosos do embate. É comum, aliás, ouvir uma reatualização particularmente perversa do já perverso preceito antropofágico: "só me interessa o que não é meu", deverão dizer os índios e os negros quando hibridizam suas formas culturais ao incorporar novos elementos ocidentais a seus padrões tradicionais. Excelente forma de desvencilhar-se do problema por nós causado: índios e negros, na maioria das vezes vivendo na fronteira da pobreza com a indigência, terão a responsabilidade de tornar-se poderosos a ponto de manipular a seu favor o assalto a que são submetidos pela indústria cultural. E, se não conseguirem manipular os agentes da indústria, o problema será deles, índios e negros, e não da indústria cultural!

Essa questão merece obviamente um tratamento muito mais detalhado e exaustivo e em particular requer uma análise mais ampla do movimento cultural performático e das teorias da *performance* vigentes nos últimos 30 anos. Uma pista importante a seguir pode ser a crítica que faz a teórica cubana Inés Martiatu ao teatro antropológico de Eugenio Barba, dando como exemplo sua estada entre os índios Yanomami da Venezuela. Expandindo uma autocrítica iniciada pelo próprio Richard Schechner, Inés Martiatu enfatiza que os Yanomami jamais convidaram Barba e seu grupo a visitá-los na selva onde moram. A responsabilidade fundante, portanto, das conseqüências dessa interação para a vida dos Yanomami deve ser de Eugenio Barba e de seus atores, e não dos índios, que viviam suas vidas sem saber que o que produziam era *performance*, uma prática que possui alto valor como mercadoria de espetáculo entre os segmentos intelectualizados dos países ocidentais.⁹

É essa a noção de responsabilidade que gostaria de trazer para a arena da discussão atual sobre a relação entre o pesquisador e os grupos de arte popular, cujo horizonte de manifestação expressiva, na maioria dos casos, é a devoção ou presentificação do sagrado. O sagrado, como argumentei em outro texto, coloca os limites da negociação, entre as comunidades e os agentes da indústria cultural, que visa transformar uma arte ritual tradicional em espetáculo.¹⁰ Negociar só faz sentido (pois negociar é ceder limites a troco de dinheiro) quando invocamos a dimensão do inegociável (daquele limite a partir do qual já não se pode mover). Caso contrário, já não seria negociação, mas conquista, rendição, capitulação, entrega completa, perda do divino.

Devemos situar a instância da negociação, em primeiro lugar, nos mediadores da indústria cultural: somos nós que estamos solicitando ao congado, ao jongo, ao maracatu, ao tambor-de-crioula que negociem conosco. Deixemos de nos enganar ou de insultar inteligências alheias: não são os artistas populares que são "bons negociadores". Bons negociadores são os produtores e empresários ligados à indústria do turismo e do entretenimento que ajudam a enfraquecer o Estado para assumir um irresponsável lugar paraestatal: não

abrem mão da mais-valia do entretenimento, porém transferem para o Estado a responsabilidade de inventariar e preservar o patrimônio cultural imaterial, como se não fizessem parte da mesma rede social, econômica e racial, como veremos em seguida. E até certo ponto também nós, pesquisadores, estamos agora produzindo uma legitimação ideológica (disfarçada de teoria) dessa mercantilização sem precedentes, no momento em que enfatizamos os processos de negociação, fusão e hibridismo das culturas tradicionais sem mencionar as monumentais desigualdades econômicas de acesso às esferas de poder e decisão, quase sempre desfavoráveis às comunidades indígenas e afro-brasileiras.

Indo mais fundo, é preciso introduzir uma análise de classe na discussão do patrimônio imaterial e suas metamorfoses. Os formuladores das políticas de patrimônio pertencem à mesma rede social dos pesquisadores das *performances* populares, que são ainda os mesmos que intervêm como mediadores da espetacularização das tradições e que agora se apropriam diretamente delas, colocando-se no lugar antes ocupado exclusivamente pelo artista popular.

A crise do Estado brasileiro pode afetar também a perspectiva dos pesquisadores, gerando novas ambivalências de adesão e mesmo de identidade social e política. Por um lado, cresce o número dos que intervêm pessoalmente, na condição de artistas intermitentes, nas *performances* populares. Por outro lado, a neutralidade da ciência continua sendo invocada diante de possíveis questionamentos de autoria e de abuso de poder e influência. Se introduzimos uma perspectiva de cidadania, a questão pode ser deslocada para a missão social das instituições (em geral públicas) de capacitação, como os programas de pós-graduação, em sua maioria desvinculados de qualquer compromisso profundo com algum projeto de governo. Todavia, a atitude mais comum desses programas tem sido a de reagir e acusar de interferência indevida, como se se tratasse de um insulto à liberdade acadêmica, todas as tentativas do Estado de colocar algum tipo de compromisso social por parte das disciplinas ligadas à cultura. Quem deve assumir mais responsabilidades pela proteção e promoção do patrimônio cultural imaterial? O Estado, ao cobrar compromisso social dos programas de capacitação de pesquisadores nas áreas da cultura? Ou os programas de capacitação, que reclamam do Estado simultaneamente por desatendimento e por intervenção injustificada em sua autonomia científica? De qualquer forma, houve até agora um pacto implícito entre ambos – academia e administração estatal – para não assumirem suas mútuas responsabilidades pela exploração comercial dos saberes performáticos sem controle de retorno para as comunidades de artistas que os tornaram disponíveis ao público externo.

Da mediação à mascarada

Podemos resumir aqui algumas questões a serem discutidas criticamente em algum fórum futuro sobre as políticas da pesquisa em artes performáticas tradicionais em tempos de indústria cultural e diminuição do papel do Estado.

a) Em muitos casos, atualmente, o pesquisador opera como um mediador da complexa cadeia empresarial da indústria cultural para a transformação das *performances* sagradas que estuda em espetáculo pago. Aqui está em jogo um conflito de lealdades do pesquisador: a quem servirá mais sua mediação, ao mercado ou à comunidade?

Para que esse conflito se resolva, penso que o pesquisador deverá informar à comunidade exatamente todos os acordos e conseqüências de sua inserção na indústria cultural. Complementando a postura formulada por Franz Boas e Alan Lomax, será necessário um compromisso explícito do pesquisador de tornar-se não apenas porta-voz da fala do grupo para o mercado de espetáculos, mas também de tornar-se um porta-voz para o grupo, de fora para dentro, instruindo os artistas populares sobre as regras e os valores desse mundo plenamente capitalista que agora os solicita e absorve. Há ainda um risco maior, de que a própria tarefa de mediação se torne eticamente insustentável: em vez de apoiar a comunidade carente em sua luta por emancipação econômica, pode contribuir para uma reprodução atualizada de nossa desigualdade secular, a saber, a mercantilização da cultura performática tradicional como uma nova forma de exploração econômica, racial e de classe de um grupo econômica e politicamente poderoso frente a um grupo historicamente fragilizado, agora com o beneplácito dos especialistas da academia e das demais instituições do Estado.

b) Em outros casos, também freqüentes, o pesquisador legitima politicamente, a partir de sua autoridade acadêmica expressa em ensaios e conferências que combinem ideologia modernista com teoria dita pós-moderna, a canibalização de formas artísticas tradicionais por parte de artistas ditos eruditos ou de elite. O perigo aqui é de um novo conflito de lealdades, igualmente desfavorável para os artistas populares ou "nativos". Afinal, o pesquisador discorrerá sobre artistas ditos eruditos que pertencem a sua mesma classe e aos quais está ligado por inúmeros laços de interesse e de reciprocidade grupal. Sua primeira tendência será a de justificar, em última instância, o canibalismo artístico, "complexificando-o" teoricamente, por assim dizer, por meio da noção do hibridismo antropofágico somada à ideologia individualista da prática artística na modernidade. Em alguns casos mais extremos, pode ocorrer até que o pesquisador tome como objeto de estudo outros colegas pesquisadores, que assumem o papel de artistas nativos. Em tais casos, o conflito de lealdades esgarçar-se-á ainda mais, tendendo não para a crítica, mas para a justificação do ato canibal.

c) Finalmente, começam a surgir casos em que, fundindo seu papel de mediador com o de artista antropofágico, o pesquisador se apropria da arte performática que pesquisou e se mascara de artista nativo. Vários são os processos específicos de apropriação atualmente em curso. Em alguns casos, ele (ela) se torna apenas mais um *performer* em meio a um grupo tradicional; em outros casos, o(a) pesquisador(a) chega a formar um grupo paralelo que executa, para auto-entretenimento ou para entretenimento alheio, a mesma forma artística tradicional que estuda. Essa situação, do pesquisador que se coloca como artista da arte que estuda e que é praticada por membros de outro grupo social ou racial, leva a uma crise de representação bastante aguda e cuja análise exaustiva deverá ser feita em outro momento. Vejamos alguns pontos apenas.

No primeiro caso, em que o pesquisador se apresenta como membro de um grupo tradicional, a crise de representação poderia ser resolvida sob a alegação de que sua capacidade de representar performaticamente a tradição artística alheia estaria sendo submetida ao ditame estético do próprio grupo original. Contudo, a diferença de poder entre as duas partes é tão grande, que em muitos casos o grupo de artistas populares também depende do pesquisador para vários apoios e terá que aceitar sua interferência na *performance* tradicional sem poder externalizar qualquer possível desgosto ou constrangimento gerado por sua presença como

novo integrante (em geral intermitente) do grupo. Sua aceitação plena, portanto, nesse papel de artista popular bissexto, não está inteiramente segura ou garantida.

No caso dos pesquisadores que montam seus próprios grupos paralelos de música e danças “nativas” a crise de representação é ainda mais profunda, e os problemas gerados pela grande diferença de poder são ainda maiores. Por um lado, os pesquisadores submetem sua capacidade de representar uma arte de outro grupo social, étnico ou racial, sobretudo para sua classe, no ambiente social em que vivem, justamente porque estão deslocando uma tradição performática de seu contexto original, de grupos subalternos, para seu ambiente urbano, em geral de classe média. Por tal motivo, a comunidade guardiã terá imensa dificuldade, ainda que queira, de conseguir veicular sua avaliação estética da capacidade dos pesquisadores de representar sua tradição artística.

Aqui os perigos são imensos. Poderá ocorrer que uma má versão da cultura do outro comece a ser difundida sem que a comunidade original possa opinar. Mudanças dramáticas da forma estética podem suceder, implicando perdas graves no plano simbólico: instrumentos musicais acústicos que são substituídos por instrumentos elétricos; intervenções descuidadas nos aspectos formais dos arranjos, das melodias, das formas estróficas, da cronologia de apresentação das canções e das danças; técnicas vocais podem ser alteradas ou eliminadas; ritmos podem ser simplificados ou descaracterizados; vestuários podem ser descaracterizados. Se tais fatos ocorrem, quem cobrará uma reparação aos responsáveis por eles? Não ficarão os artistas originais desprotegidos ou mesmo descartados da dinâmica de difusão de sua própria arte? Quem garante que os pesquisadores/artistas retornarão à comunidade com sua arte, expondo-se às críticas e às avaliações dos artistas originais?

Fica em aberto ainda uma análise das motivações sociais, de classe e raciais subjacentes a esse movimento de apropriação completa de uma arte cultivada por outro estrato social e racial. Como hipótese inicial, é possível que esse novo canibalismo tenha surgido agora talvez como sintoma de que o fosso de classe e racial no Brasil cresceu ainda mais nas últimas décadas, tornando-se quase um esquema estrutural de segregação implícita. Quem sabe, a classe média branca que solicita e necessita de pesquisadores para *performar* para ela tradições musicais e coreográficas “nativas” já não suporta a proximidade física e simbólica dos verdadeiros nativos em seus espaços de convivência e sociabilidade. Por outro lado, devido provavelmente a uma crise profunda de identidade com relação a sua suposta procedência branca ocidental (particularmente mal resolvida neste momento histórico de uma subalternidade generalizada da classe dominante do país em relação ao Primeiro Mundo), essa classe média necessita estabelecer uma ponte simbólica com o legado africano enraizado no país. Uma solução encontrada, aparentemente satisfatória do ponto de vista psíquico, porém perversa do ponto de vista político, é tentar experimentar a proximidade com os valores culturais africanos sem questionar seu papel, enquanto brancos de classe média, na reprodução das desigualdades sociais e raciais sofridas pelas comunidades guardiãs dessa cultura.¹¹

A dimensão racial do patrimônio performático tradicional brasileiro

Pela primeira vez, provavelmente, estamos admitindo como assunto legítimo de discussão acadêmica intelectual, que o patrimônio cultural imaterial brasileiro não é incolor, como fica implícito no discurso de nossa elite acadêmica, de Gilberto Freyre até hoje, mas é

racializado. A maioria esmagadora das artes performáticas que estão sendo alvo de expropriações é de origem africana – o congado, o jongo, o maracatu, o tambor-de-crioula – e, ao mesmo tempo, é praticada por artistas de comunidades negras. Por outro lado, todos os teóricos e formuladores de políticas de patrimônio, bem assim como os pesquisadores e mediadores, são majoritariamente brancos. A utilização dessas tradições para entretenimento, portanto, é uma operação racializada: são negros provenientes de comunidades pobres que colocam suas tradições de origem africana para entreter uma classe média branca. Até agora a discussão das tradições culturais não havia admitido a imbricação indissolúvel entre a clivagem de classe e a clivagem racial. A partir de agora, essa fuga em uma dimensão morena, mestiça ou integrada da sociedade brasileira não é mais sustentável.

Para mostrar que a discussão sobre a racialização das artes performáticas não pode mais ser adiada, basta lembrar que já temos neste momento, em várias capitais do país, maracatu de branco, capoeira de branco, tambor-de-crioula de branco, cacuriá de branco, jongo de branco, congado de branco, além de escola de samba de branco, pagode de branco, entre outras artes performáticas tradicionais afro-brasileiras. Ofereço dois exemplos concretos dessa nova configuração político-racial da cultura afro-brasileira. Em primeiro lugar, assisti a um ensaio do Maracatu Estrela Brilhante em Recife, em dezembro de 2002, em que, de 30 percussionistas, 27 eram brancos de classe média.¹² Assisti, em novembro de 2003, a uma apresentação da orquestra de berimbau do Grupo Nzinga de Capoeira Angola, em Brasília, na sede da Fundação Cultural Palmares, em que, de 30 capoeiristas, 28 eram brancos de classe média e dois negros.¹³

Por mais de meio século, nossos ideólogos freyreanos das ciências sociais disseminaram, nacional e internacionalmente, a idéia de que a cultura afro-brasileira não era segregada como a cultura dos negros norte-americanos e davam o carnaval e o samba como os grandes exemplos dessa integração. Nada diziam, porém, da presença quase exclusiva de negros no congado mineiro, no afoxé baiano, no ticumbi gaúcho, no maracatu pernambucano, na congada goiana, no congo capixaba, no jongo fluminense e paulista, etc. Houve um escamoteamento sistemático dessa conexão profunda entre as comunidades negras pobres – quilombos, bairros rurais, bairros urbanos, favelas, distritos – e essas grandes tradições de origem africana tidas como tão emblemáticas de nosso patrimônio cultural intangível. O samba foi sempre trazido à tona justamente por ter sido a expressão cultural afro-brasileira cooptada e expropriada pela elite branca como símbolo de integração nacional.

No momento presente, porém, em que é possível criar um maracatu, uma capoeira ou um congado exclusivamente para brancos de classe média, a negritude histórica dessas tradições salta à vista e nos convida a revisar a falsa imagem de integração que sustentou até agora as teorias sobre o patrimônio cultural imaterial brasileiro. Nesse novo contexto, em que nos deparamos com uma apropriação das tradições e saberes performáticos afro-brasileiros por parte de grupos exclusivamente brancos, não há como não enfatizar o fato de que também os teóricos do patrimônio cultural, os artistas antropofágicos e os pesquisadores (com raríssimas exceções) sempre foram brancos.

A discussão que se impõe aqui, insisto, não é primeiramente acusatória, condenatória ou inquisitorial, mas diretamente etnográfica. Constatada a existência de uma capoeira branca e de capoeiras negras, há que perguntar: por que não há capoeiras nem maracatus

com 50% de brancos e 50% de negros? Neste momento, então, de nossa história nacional, temos patrimônios performáticos afro-brasileiros representados por negros pobres e por brancos ricos. Obviamente, a barreira de classe superpõe-se e acentua ainda mais o fosso dificilmente transponível (pelo menos por enquanto) da polarização racial.

Vale ressaltar que nem todas as apropriações ou difusão de tradições performáticas são necessariamente negativas ou destrutivas. O complexo das festas juninas, por exemplo, já extravasou inteiramente o contexto rural em que predominou ao longo do século 20, e hoje temos versões dos 'arraiás' de São João adaptadas inteiramente aos estilos de todas as classes e estamentos sociais do país. Uma quadrilha de ricos em um 'arraiá' preparado no Lago Sul, em Brasília, por exemplo, não é menos autêntica do que uma quadrilha de camponeses em uma vila do interior de Goiás. Afinal, os dançantes do Lago Sul utilizam os símbolos e a estética da quadrilha para *performar* para sua comunidade de ricos (muitos dos quais obviamente procuram preservar seus símbolos de pertença a uma tradição rural de onde saíram há uma geração) sem abrir mão, ou mesmo para complementá-la, de sua nova condição de membros da elite econômica e social da capital da República. Nesse caso da arte popular das festas de São João, houve de fato um livre trânsito simbólico e não uma cooptação de classe que fosse equivalente à cooptação racial por que passou o samba carioca, por exemplo, na era Vargas. Novos sentidos e valores, agregados à *performance* "original" da quadrilha, atravessaram classes e grupos sociais, tornando essa tradição mais polissêmica e mais arraigadamente nacional, em um sentido pluralista do termo.

Para deixar mais claro o argumento, vale lembrar que a quadrilha, dança ligada às festividades de São João, foi trazida ao Brasil no início do século 19 pela Princesa Leopoldina, esposa de Dom Pedro I. A Imperatriz chegou ao Rio de Janeiro acompanhada de um grupo de aristocratas da corte de Viena, que passaram a dançar a quadrilha, uma das danças típicas da nobreza européia, nos vários palácios da capital do Império. Do ambiente socialmente fechado da corte, a quadrilha passou aos cabarés e aos bordéis da cidade e foi finalmente assimilada pelo povo não apenas da capital, mas também do interior do país. A história dessa dança, que conduziu à criação do macrogênero performático agora denominado forró, segue bem os passos prescritos pelo folclorista e historiador da cultura argentino Carlos Vega em sua teoria do zigzag cultural entre as classes dominantes e as classes subalternas.¹⁴ Nessa assimilação, por parte das camadas populares, da quadrilha de corte, ela atenuou alguns sinais intransferíveis da etiqueta aristocrática e adquiriu inúmeros sinais diacríticos da cultura popular: a vestimenta, o modo caipira de falar, a gestualidade, a corporalidade, as convenções de gênero, além de mudanças significativas na forma musical e na utilização de instrumentos musicais. Anos mais tarde, esse conjunto de signos foi visto pela classe alta da sociedade como modelo da vida alegre, feliz e descontraída. Em um momento ainda posterior, uma nova geração de membros da classe alta começava a reintroduzir em seu meio não mais a quadrilha "original" (no sentido de ter sido trazida de Viena para o Rio de Janeiro), mas a quadrilha popular dançada nas roças, feiras e praças dos vilarejos do interior.

Nesse sentido, então, o "selo de origem" é sempre uma convenção, uma decisão do inconsciente cultural em relação a uma narrativa histórica que define o lugar da cópia como objeto de desejo e emulação de uma forma de vida diferente em que se reconhece alguma positividade expressiva que falta ao grupo, seja para o grupo mudar sua perspectiva ao

expressar agora coisas novas, lançando mão de uma nova linguagem, ou para reforçá-la, dizendo para si mesmo o que sempre disse, mas em outra linguagem, retirada de outro grupo racial, classe ou etnia. Origem aqui, para seguir um raciocínio de Walter Benjamin, não se refere a uma gênese, a uma espécie de ponto zero anterior ao qual nada existia (forma de argumentar que foi praticamente demolida pela teoria derrideana do signo), porém ao pré-lançamento (*Ur-sprung*) do símbolo, do passado até nós. Simples e prosaicamente, refere-se à emergência histórica de uma constelação cultural que teve precedência de exposição e como tal merece ser respeitada, nas pessoas de seus transmissores, porque deles recebemos, herdamos ou extraímos (de um modo pacífico ou violento) o legado simbólico sempre fragmentário que chamamos de patrimônio cultural.¹⁵

Essa ressalva deve ser feita para não cairmos em uma visão purista, imobilizante ou reificadora das tradições culturais performáticas. Estamos falando de um fenômeno de expropriação e canibalização estética, simbólica e econômica com características muito específicas. Por exemplo, já existem casos de grupos e associações culturais formados por brancos de classe média que realizam apresentações pagas de um ritual sagrado, como a dança de São Gonçalo, transformado em uma *performance* copiada ou apenas simulada, na medida em que a devoção específica ao santo não está presente. A questão, portanto, não é apenas da ressignificação e reterritorialização de símbolos tradicionais em contextos urbanos e metropolitanos, tema já amplamente discutido na literatura antropológica, sociológica e histórica.¹⁶ O que preocupa muitos de nós atualmente é a expropriação de tradições para fins de entretenimento pago ou como um exercício inusitado de poder. No primeiro caso, a mediação do pesquisador pode não ser favorável à comunidade. No segundo caso, a autoria dos artistas populares e o zelo das comunidades por suas tradições sagradas podem ser atropelados por um grupo social e racial com mais vantagem de manobra e que decide *performar* aquelas tradições alheias, desvinculando-as de suas dimensões locais de identidade, pertença, religiosidade, consciência histórica, criação estética, originalidade, fonte de auto-estima e resistência política.

Visto que as tradições performáticas afro-brasileiras são agora executadas também por brancos de classe média para um público igualmente branco de classe média, proponho pensar aqui na atualização de uma estrutura expressiva e política típica de uma mascarada, concebida aqui não no sentido mais comum da *performance* hiperbólica da diferença de gênero, mas como um deslocamento estratégico de signos expressivos que funcionem, por meio de uma encenação extracotidiana, como um novo modo de sedução no interior do mesmo grupo que os canibalizou de um grupo alheio. Simplificando o argumento, essa mascarada inverteria o processo mais comumente discutido pela teoria pós-colonial da mimese lúcida e crítica dos signos dominantes realizada de um modo oblíquo e irônico pelo sujeito subalterno.

Esse modo subalterno de resistência crítica oscila basicamente entre dois modelos. De um lado, está a ironia ou a dramatização burlesca da suposta seriedade dos costumes e da etiqueta do grupo dominante, que podemos exemplificar no documentário magistral de Jean Rouch, *Les Maîtres Fous*, sobre o culto de possessão *hauka* dos Songhay do Niger e nos ensaios sobre mimese e alteridade de Michael Taussig.¹⁷ De outro lado, está a produção de uma ameaça à segurança do grupo dominante por meio de uma ação simbólica do terror que também lança mão de uma mascarada de contrapoder que é eficaz não por algum atributo tido como objetificante do poder subalterno, mas basicamente por um controle da retórica

comunicativa; em outras palavras, pelo caráter convincente da encenação ameaçadora. Exemplos de análise desse tipo são, de novo, a etnografia do xamanismo colombiano de Michael Taussig e alguns ensaios de Homi Bhabha.¹⁸

No contraponto do “diálogo antagônico das vozes de classe”, como diz Fredric Jameson, no caso que analisamos é o sujeito aparentemente em condição hierárquica superior (a classe média branca frente aos negros pobres) que deve *performar* uma mascarada da cultura subalterna para entreter-se e comunicar-se entre seus pares.¹⁹ As relações simbólicas de poder e dominação nesse caso são de grande complexidade, e não posso mais do que resumir a idéia da mascarada como um esquema teórico alternativo para interpretar esse fenômeno, nem tão específico, de apropriação cultural.

O que estou chamando de mascarada refere-se basicamente a uma encenação, feita por artistas de classe média branca (muitos deles pesquisadores de cultura popular) para um público igualmente de classe média branca, utilizando uma roupagem semiológica que se renova por meio de um tríplice deslocamento no plano da identificação ideológica: uma tradição performática de origem africana, preservada e praticada por negros de classe pobre, criada historicamente para fortalecer uma alteridade enfraquecida (ao mesmo tempo que construída) pela violência da escravidão, torna-se veículo de comunicação para uma classe branca, mais rica e identificada primariamente com a cultura ocidental.

Já tivemos no Brasil um momento anterior muito parecido com essa estrutura de encenação: quando o lundu passou da senzala para os salões das casas-grandes. Naquele momento, as mocinhas, com suas roupas de brancas, encenaram, para os jovens brancos, a dança que as negras escravas dançavam no terreiro da casa para os jovens negros escravos.

Esse tipo de mascarada, já bastante estudado para o caso brasileiro, foi muito comum nas sociedades escravistas do Novo Mundo no século 19. Seus equivalentes mais imediatos são o *danzón* e as demais danças de negros que chegaram ao salão da elite branca cubana, estudadas por Alejo Carpentier; e a *bomba*, forma musical dos escravos em Puerto Rico que também “ascendeu” socialmente por um processo de mimese com o lundu, estudada por Ángel Quintero Rivera. Outro exemplo marcante a ser contrastado com esses três casos latinos é o dos *minstrels* dos Estados Unidos no século 19: brancos, da etnia dominante, pintavam o rosto de preto e tocavam o repertório musical dos negros norte-americanos. Esses quatro exemplos comentam um tipo de pacto (e conflito) racial e de classe típicos da formação das nacionalidades escravistas nas Américas.²⁰

A novidade que desejo ressaltar aqui é o retorno da mascarada racial justamente no momento da descolonização geral e da luta anti-racista em todo o Novo Mundo e muito particularmente no Brasil. Diferente da mimese descolonizadora do subalterno acima mencionada, a qual podemos chamar de progressiva na medida em que permite um novo campo de expressão e de conseqüente geração de lucidez acerca das contradições específicas das sociedades coloniais, essa atualização da mascarada da elite branca corre o risco de ter um impacto regressivo e destrutivo para os dois grupos envolvidos (um conscientemente e o outro intencionalmente) nesse teatro. Pode ser regressivo para a classe média branca ilustrada na medida em que aponta para uma nostalgia freyreana de uma apropriação ingênua e inocente da cultura tradicional dos negros, esquecendo-

se de que o severo antagonismo social e racial do Brasil contemporâneo requer outra atitude dos brancos (sobretudo universitários), supostamente comprometidos com a universalização da cidadania. A mascarada funcionaria então como o oposto da luta por ações afirmativas: ao invés de ajudar a abrir espaços para os artistas negros, alguns jovens brancos estariam praticamente barrando-os da cena musical urbana e tentando ocupar o seu lugar, ainda que temporariamente – o que é duplamente problemático, pois aponta, além da encenação, para uma atitude de descartabilidade das tradições performáticas afro-brasileiras, como descartáveis e passageiros são todos os objetos de consumo.

A mascarada pode também ser altamente destrutiva para os artistas performáticos negros, na medida em que começarão a ver-se refletidos em um novo espelho que pode indicar e impor novas instâncias de subalternidade, conectadas com os valores estéticos racistas condicionados pela mídia e a indústria cultural, cujos mecanismos de difusão eles não podem controlar. E esse reflexo negativo não solicitado começa a surgir justamente quando esses artistas estão reunindo forças, por intermédio de organizações da sociedade e civil e de novas demandas frente ao Estado, para superar as velhas instâncias de subalternidade, associadas à crônica desassistência pós-escravidão, ao confinamento e à invisibilidade.

Nesse sentido, a desconstrução derrideana, ao questionar a oposição historicizada entre oralidade e escrita, insta-nos a reconhecer sempre todos os nativos como autores, tal como nós o somos, cada um emergindo em um ponto instável e singular da disseminação incessante.²¹ A questão do que chamei anteriormente de selo de origem, portanto, é uma assunção da precedência autoral dos artistas performáticos afro-brasileiros frente às intervenções, mímeses, citações e enxertos efetuadas por artistas e pesquisadores brancos de classe média. O reconhecimento dessa precedência autoral (antes de mais nada, porque temporal) é a aceitação plena da alteridade da herança cultural afro-brasileira e o compromisso explícito com a defesa da sua dignidade.

Princípios básicos de uma política para o patrimônio performático tradicional

Finalmente, sugiro alguns princípios básicos norteadores de uma revisão da política de relação dos pesquisadores, enquanto sujeitos de um pacto de integração nacional, com as comunidades guardiãs do patrimônio cultural performático tradicional, principalmente indígena e afro-brasileiro.

1. Admitir a autoria dos saberes performáticos como postura do pesquisador frente à comunidade, independente dos resultados da luta jurídica que ora travamos pela legitimidade dos direitos comunitários e pela diminuição do tempo de vigência dos direitos de autor.

2. Ser crítico da idéia difundida de autoria coletiva de canções, danças e formas dramáticas e da noção, igualmente falsa e conveniente para o canibalismo, de “domínio público”.

3. Assumir um compromisso com a devolução, para as comunidades guardiãs de origem, dos materiais, publicações e atos públicos que os pesquisadores venham a realizar na condição de especialistas nas tradições por elas preservadas.

4. Assumir um compromisso com a inclusão social e tentar contribuir para a formulação de políticas públicas, preferencialmente na forma de ações afirmativas, que permitam, pelo menos em um futuro próximo, diminuir o fosso da desigualdade racial e étnica que mantém nos piores índices econômico-sociais justamente os guardiães das valiosas tradições e saberes de origem africana e indígena preservados e recriados no Brasil. Mediante sua inclusão em espaços sociais e políticos privilegiados, os artistas populares terão mais condições de veicular eles mesmos suas expressões performáticas, do modo como julgar mais apropriado.

Insisto mais uma vez no caráter exploratório e ainda inacabado dessas considerações, colocadas aqui com o único intuito de iniciar uma discussão franca e aberta.

Notas

1. Agradeço especialmente a Leticia Vianna por estimular-me a publicar estas idéias ainda em elaboração; e a Rosângela Tugny, que igualmente me incentivou a compartilhar essas reflexões em uma reunião recente na Escola de Música da UFMG. Discuti esses temas também com os estudantes das disciplinas Tradições Culturais Brasileiras e Antropologia da Arte da UnB e com vários outros alunos e colegas, entre eles: Carlos Henrique Siqueira, Daniel Menezes, Ernesto de Carvalho, Inés María Martiatu, Maria Inês de Almeida, Luís Ferreira e Paula Vilas.
2. Emblemática dessa estrutura foi a relação, próxima em um plano e distante em outro, entre Mário de Andrade e o coquista Chico Antônio, do Rio Grande do Norte, ao longo de três décadas: Mário de Andrade tinha seus dilemas de intelectual e suas adesões à classe dominante, e Chico Antônio vivia seus dilemas próprios de iletrado de classe pobre. Teorizei sobre essa relação entre Chico Antônio e Mário de Andrade em outro ensaio (Carvalho, 2000).
3. Para uma análise dessa vocação boasiana da antropologia e sua crise atual, ver Paul Rabinow (1986).
4. Ver Lomax (1977).
5. Ver Carvalho (2003b).
6. Sugiro aqui uma outra linha de argumentação, a partir dessa teoria do entretenimento, que possibilite a formulação de uma nova crítica radical ao famoso Manifesto Antropofágico: só o que não é meu pode entreter-me.
7. Sobre as transformações do tempo na arte ocidental, ver o ensaio de João Adolfo Hansen (2002).
8. Essa posição é defendida explicitamente, e sem nenhuma crítica às possíveis consequências destrutivas do atual consumo capitalista de tradições culturais exotizadas para as comunidades que as performam, por Joaquim Falcão (2001).
9. Ver Martiatu (2000) e Schechner (2000).
10. Ver Carvalho (2003b).
11. Remeto aqui aos argumentos sobre a crise das instituições e da identidade do branco brasileiro que desenvolvi em um ensaio escrito no ano do centenário da abolição (Carvalho 1988).
12. Para uma discussão sobre esse maracatu de branco, ver a monografia de Ernesto Carvalho (2003).
13. Para uma discussão do Grupo Nzinga-DF, ver a monografia de Telma Litwinczik (2003).
14. Ver Carlos Vega (1960).
15. "O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado" (Benjamin 1984:67-68).
16. Complemento aqui reflexões anteriores; ver Carvalho (2002) e Canclini (2000).
17. Para uma análise detalhada de *Les Maitres Fous*, ver Paul Stoller (1992); sobre a mimese grotesca dos norte-americanos feita pelos Kuna do Panamá, ver Michael Taussig (1992).
18. Ver Taussig (1993) e Bhabha (1998).
19. Ver Jameson (1992:77).
20. Ver Carpentier (1946), Rivera (1998) e Lott (1995).
21. Ver, por exemplo, Derrida (1991).

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CARPENTIER, Alejo. *La Música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.
- CARVALHO, Ernesto Ignacio. *Questões de Maracatu-Nação: dinâmicas de mudanças entre a memória individual e a memória coletiva na zona norte do Recife*. Monografia de gradua-

- ção. Brasília: Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2003.
- CARVALHO, José Jorge. Mestiçagem e Segregação, *Humanidades*, nº 19, 35-39, Brasília, 1988.
- _____. O Lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna. Em: *Seminário Folclore e Cultura Popular. As Várias Faces de um Debate*. Rio de Janeiro: INF/Ibac, 1992: 23-38.
- _____. *A Sensibilidade Modernista Face às Tradições Populares*. Série Antropologia. Brasília: Universidade de Brasília, 2000.
- _____. O Olhar Etnográfico e a Voz Subalterna, *Horizontes Antropológicos*, vol. 15, 107-147, julho de 2001.
- _____. *Las Tradiciones Musicales Afroamericanas: De Bienes Comunitarios a Fetiches Transnacionales*. Série Antropologia, nº 320. Brasília: Universidade de Brasília, 2002.
- _____. *A Tradição Musical Iorubá no Brasil: Um Cristal que se Oculta e Revela*, Série Antropologia, nº 327. Brasília: Universidade de Brasília, 2003a.
- _____. *La Etnomusicología en Tiempos de Canibalismo Musical. Una Reflexión a partir de las Tradiciones Musicales Afroamericanas*. Série Antropologia, nº 335. Brasília: Universidade de Brasília, 2003b.
- _____. As Culturas Afro-Americanas na Iberoamérica: o Negociável e o Inegociável. Em: CANCLINI, Néstor García (org.). *Culturas da Iberoamérica*, São Paulo: Editora Moderna, 2003c: 101-138.
- DERRIDA, Jacques. A Diferença. Em: *Margens da Filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.
- FALCÃO, Joaquim. Patrimônio Imaterial: Um Sistema Sustentável de Proteção. *Tempo Brasileiro*, vol. 147, 163-180, 2001.
- HANSEN, João Adolfo. A Temporalidade na Cultura Contemporânea. Em: PALLAMIN, Vera e FURTADO, Joaci Pereira (org.). *Conversas no Ateliê. Palestras sobre artes e humanidades*. São Paulo: Fauusp, 2002: 11-26.
- JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- LITWINCZIK, Telma. A Valorização da Capoeira Angola por Brancos Universitários. Estudo de Caso no Grupo Nzinga-DF. Monografia de Graduação. Brasília: Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2003.
- LOMAX, Alan. Appeal for Cultural Equity, *Journal of Communication*, 125-138, Spring 1977.
- LOTT, Eric. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- MARTIATU, Inés María. *El Rito como Representación*. Havana: Ediciones Unión, 2000.
- RABINOW, Paul. Humanism as Nihilism: The bracketing of truth and seriousness in American Cultural Anthropology. Em: BELLAH, Robert (org), *Social Science as Moral Inquiry*. New York: Columbia University Press, 1983.
- RIVERA, Ángel Quintero. *Salsa, Sabor y Control*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- SCHECHNER, Richard. Del Ritual al Teatro y de Vuelta: la Trama de la Eficacia y el Entretenimiento. Em: *Performance. Teoría & Practica Interculturales*. Buenos Aires: Universidade de Buenos Aires, 2000.
- STOLLER, Paul. *The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge, 1992.
- _____. *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- VEGA, Carlos. *La Ciencia del Folklore*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1960.

Luciana Carvalho

Mestre e doutoranda em Antropologia Social pelo IFCS/UFRJ. Pesquisadora do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Professora universitária e autora de artigos sobre cultura popular.

O desejo de Betinho e o decreto do presidente ou a questão da autoria no bumba- meu-boi do Maranhão e as políti- cas para o patrimônio imaterial no Brasil

O decreto do presidente e um pouco de contexto

Em 4 de agosto de 2000 o presidente da República instituiu, por meio do Decreto 3.551, o registro de “bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro” em livros específicos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. Criou também, pelo mesmo instrumento, o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, com o objetivo de coordenar ações para “implementação de política específica de inventário, referenciamento e valorização desse patrimônio” enraizado nas práticas, memórias e representações dos diferentes grupos que compõem a sociedade brasileira.

Em 2001, no âmbito desse programa, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP, órgão do Ministério da Cultura voltado especificamente para a pesquisa, documentação e difusão das culturas populares no Brasil, deu início ao Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular. Adotando a metodologia consolidada pelo Iphan no Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC, esse projeto vem, desde então, desenvolvendo ações de identificação, documentação e promoção de alguns “bens culturais” representativos da diversidade brasileira, entre os quais o bumba-meu-boi do Maranhão.

Nesse contexto, têm sido objeto de inventário diversas práticas e representações culturais que fazem dessa brincadeira – como o boi é chamado no Maranhão –, a maior comemoração do atribulado calendário de festas populares do estado. As celebrações e formas de expressão, os espaços sociais e os ofícios artesanais indispensáveis à realização do bumba-meu-boi, assim como as obras de referência sobre o tema – publicações, coleções fotográficas, documentos sonoros e em vídeo –, vêm sendo amplamente pesquisados e registrados no inventário dessa manifestação, pelo qual tenho sido diretamente responsável.¹

Mais de 600 títulos produzidos sobre o assunto e mais de 400 peças em acervos museológicos já foram identificados. Na pesquisa de campo feita em cinco regiões do estado, foram longamente entrevistados mais de 40 brincantes e donos de grupos de bois. Registros fotográficos, com cerca de 200 imagens, documentos sonoros, com mais de 50 horas de depoimentos e músicas, e algo em torno de cinco horas de gravação em vídeo são o resultado quantificável do trabalho realizado até o momento.

Parte desse material foi apresentada, em outubro de 2002, no auditório do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho,² a uma platéia composta de professores e estudantes universitários, pesquisadores, técnicos de instituições culturais e, em menor número, alguns *boieiros* – donos e brincantes de grupos boi, entre os quais Betinho. Diante do

exposto, as reações do público dividiram-se entre admiração – “eu fico realmente emocionada de ver todo esse material sobre o bumba-meu-boi” –, revolta – “tudo isso a gente já sabe; o governo devia é ajudar mais, dar condições ao povo de fazer sua brincadeira” – e, principalmente, dúvida – “mas, para que serve? o que é que eu ganho com isso? o que é que muda para nossa brincadeira?”.

Sendo ainda incipiente o recurso aos instrumentos do inventário e do registro de bens culturais de natureza imaterial no país e para frustração de grande parte dos ouvintes, perguntas como essas permanecem até hoje à espera de respostas conclusivas. Vale lembrar que o próprio Decreto 3.551 aguarda regulamentação, cujos termos ainda incógnitos são objeto de disputa entre diferentes segmentos da sociedade. Mas, se, por um lado, cabe aos especialistas proceder aos necessários ajustes e esclarecimentos da população sobre as políticas esboçadas para o assunto, por outro lado, é a própria demanda dos grupos sociais envolvidos nas esferas da produção cultural em questão que poderá – espera-se – balizar futuras ações nesse campo.

No caso específico do boi do Maranhão, um universo social complexo e heterogêneo encontra-se na base da brincadeira. Existem, por exemplo, só em São Luís, cerca de 200 grupos de bumba-boi cadastrados pelas fundações municipal e estadual de cultura. Todos são dotados de personalidade jurídica, e alguns participam de organizações que podem representá-los perante o poder público e a sociedade. Existem também artistas populares e companhias parafolclóricas que produzem espetáculos inspirados em brincadeiras de boi, além de uma série de instituições e empresas envolvidas nessa manifestação.

Partiu, no entanto, de um indivíduo como Betinho a primeira e única demanda, até o momento, dirigida ao CNFCP no sentido de tornar operantes instrumentos que vêm sendo percebidos como letra morta pela maioria dos grupos sociais que participam da brincadeira. Num pedido de ajuda verbalizado sob a forma de relato onírico – aliás, recurso freqüente no bumba-meu-boi maranhense –, Betinho manifestou a expectativa de ser reconhecido como autor e detentor da cultura que produz, revelando um desejo que, embora sendo anterior às atuais políticas para o chamado patrimônio imaterial, por seu intermédio encontrou uma forma de expressão.

Tomando esse fato como indicador de uma ordem de relações que importa considerar na elaboração de quaisquer programas de apoio, preservação ou fomento ao patrimônio compreendido no campo das culturas populares, proponho uma reflexão sobre a questão da autoria no bumba-meu-boi do Maranhão, a partir da análise da inserção de Betinho nesse universo. Antes de prosseguir, vale esclarecer que as informações doravante expostas fazem parte da pesquisa para minha tese de doutoramento em antropologia, sobre tradições narrativas da brincadeira, em cuja construção Betinho tem sido um importante interlocutor.

O desejo de Betinho

Numa manhã como outra qualquer, alguns meses depois da apresentação do inventário do bumba-meu-boi em São Luís, toca o telefone na casa de Betinho – uma casa humilde de poucos cômodos e muitos habitantes, situada numa travessa estreita da Fé em Deus, bairro popular que dá nome ao grupo de boi em que ele brinca. Do outro lado da linha, Betinho quase não me deixa falar:

Eh, Luciana! Eu queria mesmo falar contigo. É que eu tive um sonho com nós dois. E eu queria que tu me ajudasse. Eu sonhei o seguinte. Eu sonhei que nós [o Bumba-Meu-Boi da Fé em Deus] íamos fazer uma apresentação no Reviver, na Praia Grande. E eu ia fazer a matança. De uma história que eu montei. E ela [Theresinha Jansen, a dona do boi] estava avisando para todo mundo que o boi ia fazer o auto. Estava sendo divulgado que ia ter a representação do auto. Tinha as televisões, os pesquisadores, uma porção de gente lá com as máquinas, gravador, com as câmeras para gravar. E tu estava lá também. Então eu disse que não. Que eu ia fazer a matança, mas não podia ninguém gravar. Só tu. Aquela gente toda teve que baixar as máquinas para só olhar a matança. Então eu fazia a matança, a história todinha. E tu gravava, anotava tudo. E, depois, tu levava, arrumava tudo no computador, assim mesmo do jeito que tu faz. No dia seguinte, eu ia lá te encontrar no hotel onde tu estava, tu levava aqueles papéis tudinho, e nós ia dali para o cartório. Para registrar aquela matança. Como patrimônio cultural do bumba-boi do Maranhão, do sotaque de zabumba, de Guimarães. Mas interpretado por mim! Não é dizendo que é minha, entendeu? É patrimônio do bumba-boi do sotaque de zabumba, de Guimarães, do Maranhão, interpretado por mim. E aí, quando alguém viesse dizer que é dono daquela história, já estava lá registrado. É isso que eu quero. E tu vai ter que me ajudar [em tom de brincadeira] senão eu vou te botar na cadeia...

Ouvi esse instigante pedido mal começara o dia de trabalho, depois de uma semana inteira de reuniões com equipes do Ministério da Cultura, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e de outras instituições atualmente ocupadas com a formulação e experimentação de políticas públicas para o chamado patrimônio imaterial no Brasil.³ No centro dos debates, discutiam-se a aplicabilidade e as potencialidades dos já comentados instrumentos do inventário e do registro instituídos pelo Decreto presidencial 3.551.

Ao ouvi-lo, surpresa, esqueci o motivo do telefonema feito para Betinho; a clareza e a precisão de seu desejo pareciam-me ainda mais perturbadoras diante das incertezas que rondam a nova política para o patrimônio imaterial no Brasil e da complexidade atribuída pelos técnicos ao tema.

O sonho de Betinho – sonhado ou imaginado, não importa – era absolutamente real, pleno de materialidade: uma apresentação de bumba-boi, a criação e interpretação de uma história – *matança*, para ele; *auto*, para a dona do boi –, as câmeras de emissoras de tevê e de particulares (de fato, comuns nos arraiais juninos, levando para longe momentos da vida de pessoas que sequer imaginam onde e como sua imagem poderá aparecer), a antropóloga que toma nota do fato, os papéis, o cartório, o registro, a ajuda da representante do CNFCP e do discurso da valorização dos saberes do povo, etc. e, por fim, a ameaça da cadeia (ainda que de brincadeira) se seu discurso for promessa vã, como tantas outras que ele e seus companheiros já conhecem.

Como é comum no universo do bumba-boi maranhense (Prado, 1977), onde os sonhos constituem momentos privilegiados para a comunicação de mensagens entre indivíduos e entre eles e seres de outros mundos – dos mortos, santos e encantados –, o relato onírico de Betinho coloca-o em contato com o mundo da lei. Apropriando-se de categorias como

“patrimônio”, “patrimônio cultural” e “registro”, ele formula sua solicitação em tempo real, da qual espera conseqüências imediatas em seu próprio mundo cotidiano.

Na medida em que propõe uma interpretação e uma aplicação claras, do ponto de vista do solicitante, para a atual política de patrimônio imaterial no país, sua manifestação torna-se exemplar para a discussão do problema da atribuição e reconhecimento da autoria em expressões do folclore e da cultura popular. Ao declarar o desejo de registrar sua *matança* como “patrimônio cultural do bumba-boi do Maranhão, do sotaque de zabumba, de Guimarães, mas interpretado por mim”, Betinho demonstra dominar bem as regras particulares do universo de criação no qual se insere sua própria história: “Não é dizendo que é minha, entendeu?”.

Para melhor compreensão dos sentidos de sua reivindicação, gostaria de destacar alguns fatos da história de vida de Betinho e de seus 50 anos de atuação no bumba-meu-boi.

Autor e ator de bumba-meu-boi do Maranhão

Herberth Mafra Reis nasceu em 7 de agosto de 1936, no povoado da Graça de Deus, também conhecido como Tapera de Carneiro, no então Município de Guimarães, hoje Mirinzal. Pouco estudou, cresceu trabalhando na roça, caçando, fazendo farinha e, após a morte da mãe, quando ainda era rapaz, ajudando a criar os irmãos mais novos. Sua diversão era ir a algum baile, uma festa de santo, um bumba-boi, um tambor-de-crioula, quando ocorria de alguém na localidade ter uma promessa para pagar.⁴ Começou a brincar boi aos 17 anos, movido por certos sonhos intrigantes, depois de muito evitar a tradição dos homens da família, que, desde o avô, representavam papéis cômicos na brincadeira:

...eu comecei a sonhar com uma pessoa que me convidava para brincar e me mostrava como era para mim fazer a história, até as músicas. Agora, eu só olhava ele daqui [da cintura] para baixo. Para cima não. Depois que ele se despedia, eu ficava olhando assim, e ele aparecia para mim de costas, todinho, num campo grande.

A partir daí, junto com equipes de *palhaços* ou *palhaceiros* – como lá se designam os cômicos –, Betinho montou várias histórias, as tradicionais *matanças*, *comédias* ou *palhaçadas* dos bois de zabumba da região de Guimarães. Resumidamente, trata-se de tramas curtas, com temas e personagens de escolha relativamente livre, que envolvem a fuga, o sumiço, a doença ou morte e a eventual recuperação ou ressurreição do boi. Criadas e interpretadas pelos cômicos, com a participação de outros personagens da brincadeira, multiplicam-se a cada ano no interior, onde os bois ainda hoje disputam o prestígio de ter as melhores e mais engraçadas histórias: a venda de quengas, a matança da morte, a fuga da visagem, a venda de Viagra, o namorado capado, o seqüestro da velha, o homem que virou jegue, a princesa que virou vaca, etc. Às vezes chega a três o número de comédias apresentadas numa só noite de bumba-boi.

Betinho passou assim 19 anos, vivendo e brincando boi no interior do Maranhão. Sua tarefa principal era montar e encenar as *matanças*, junto com os companheiros na mesma função. Com eles dividia o trabalho de idealização – “idear” é o verbo usado por um deles para descrever sua atividade: “eu idéio, eu idéio e faço a minha matança” – e interpretação, bem como o reconhecimento pela criação daquelas histórias.

As tramas eram montadas e representadas coletivamente, em geral na própria comunidade dos brincantes, e muitas delas aludiam a fatos de seu cotidiano. Embora as histórias fossem percebidas como criações do grupo, um mecanismo interno das equipes de *palhaceiros* permitia a cada um deles o exercício constante de uma espécie de criatividade e autoria individual. Anualmente, cada *palhaço* assumia o posto de *chefe da matança* ou *da palhaçada* e, como tal, montava uma ou mais *comédias* em que os demais atuavam em papéis que aquele determinava, ainda que tivessem significativa liberdade de improvisação como intérpretes. Assim, a cada ano, os espectadores da comunidade esperavam ansiosamente a *matança* de Betinho, na qual podiam vislumbrar um toque de graça pessoal que a diferenciava das demais. Sobre esses tempos, ele revela: “eu era conhecido em toda parte pelas *matanças* que eu fazia no bumba-boi. A pessoa podia nem me conhecer, mas já ouviu falar do meu nome”.

A vida de Betinho iria mudar radicalmente a partir de 1972, quando, então com 36 anos, recebeu convite de Alauriano Campos de Almeida, que, na época, era dono de um bumba-boi bastante respeitado, para montar as *comédias* de seu grupo, em São Luís. Seu Lauro, como era chamado, pagaria três meses do aluguel de uma pequena casa, perto do barracão do boi, para que Betinho pudesse acompanhá-lo. Feliz e orgulhoso da proposta, nutrindo expectativas de melhores condições de vida, ele aceitou o convite e se transferiu, com a mulher e nove filhos, para a capital, de onde não mais saiu.

E daí foi tudo às mil maravilhas para mim. E todo ano brincava no boi de seu Lauro. E fazia matança. No boi de seu Lauro era respeitado, porque, como ele dizia, era um boi de promessa. Então eu faço como sou acostumado. Se não fizesse a matança, ao menos representava os personagens todinhos. Tudo foi ótimo na minha vida, eu comprei minha casa, para os meus filhos não faltava nada.

Depois de quatro anos de acertos, com a saída do boi de Lauro, Betinho ficaria afastado da brincadeira até que, nos anos 80, viria a ingressar no Bumba-Meu-Boi da Fé em Deus, considerado um dos mais tradicionais de São Luís, capitaneado com extrema organização por dona Theresinha Jansen. Participando do grupo até hoje, cumpre nele diversas funções – além de ajudar no reparo dos instrumentos musicais e na manutenção do barracão, fez fama no papel de *Pai Francisco*, como se costumam chamar na capital os personagens cômicos que ele interpreta desde que morava no interior.⁵

Nesse papel, coube-lhe durante anos comandar a representação do chamado *auto do bumba-meu-boi*, o qual consiste, basicamente, na narrativa de morte e ressurreição do boi vitimado por *Pai Francisco*, a fim de atender ao desejo de *Mãe Catirina*, sua mulher grávida que queria comer a língua do animal precioso da fazenda.⁶

Em 1998, participou da gravação do vídeo *O auto do Bumba-Meu-Boi da Fé em Deus*, que, tendo sido bastante difundido nos circuitos de pesquisa sobre a brincadeira, se tornou referência no assunto. Por sua atuação nesse vídeo, tomado como espécie de registro de uma encenação exemplar da referida narrativa, Betinho ficou conhecido mesmo fora do Maranhão e, até hoje, é procurado todos os anos por pesquisadores que vão a Fé em Deus em busca de uma tradição dramática que se crê decadente em São Luís.

Na contramão da fama, no entanto, Betinho vive hoje um momento de crise, fundamental para a compreensão da percepção que tem de si como autor e ator no bumba-meu-boi. O passar do tempo em São Luís proporcionou-lhe a experiência, nem sempre sutil ou agradável, de profundas transformações nessa manifestação. A década de 1970, justamente quando ele chegou à cidade, foi o marco inicial do ainda atual processo de valorização e comercialização da brincadeira, que foi, aos poucos, conquistando espaços e receptividade junto a diversas camadas da sociedade,⁷ até chegar, hoje, à condição de maior festa popular do Maranhão. Destacam-se nesse percurso a inclusão do bumba-boi no circuito turístico do estado, sob os auspícios de órgãos oficiais de cultura, e, em paralelo, a progressiva introdução de mudanças modernizantes nas formas de expressão e organização dos brincantes (Carvalho, 1995).

Nesse contexto, determinadas práticas narrativas e dramáticas, tradicionalmente associadas aos personagens cômicos, como aqueles vividos por Betinho, viriam perdendo, crescentemente, importância na brincadeira. E esta, cada vez mais, se estaria tornando um espetáculo de massa, com ênfase na música, dança e visualidade de seus componentes. Azevedo Neto, por exemplo, um tanto trágico, vê no processo de mudança a inevitável descaracterização da tradicional manifestação: "o Bumba-meu-boi maranhense está se descaracterizando a um tal ponto que a sua própria classificação como dança dramática,⁸ num futuro não muito distante,⁹ talvez não seja mais possível" (Azevedo Neto, 1997: 96).

Em São Luís, previsões pessimistas do breve desaparecimento do *auto original do bumba-meu-boi* têm-se traduzido em ações idealmente dirigidas para deter esse processo, a exemplo da imposição, nem sempre bem-sucedida, da obrigatoriedade de sua encenação em algumas apresentações de bois contratadas por instituições governamentais de cultura. Nesse caso, o que se busca preservar é sobretudo a prática de representação da narrativa básica de vida e morte do boi, vítima do desejo de *Mãe Catirina*. Uma trama que, embora aceite variações, parece tender a manter muito mais regularidade do que aquelas montadas e interpretadas por Betinho e seus antigos companheiros de *palhaçada*, e que lhe deixa, portanto, a percepção de um espaço restrito de criação. Percepção essa que é agravada pela triste constatação da diminuta importância de seu papel no bumba-meu-boi, nos dias de hoje:

Eu vejo hoje, de 96 para cá, tudo foi se atrapalhando na minha vida. Então eu sinto que é porque eu não venho seguindo aquilo que eu deveria seguir. Da lá para cá é que vêm acontecendo as mudanças. Às vezes eu acho um negócio para fazer, não acho jeito de fazer aquilo. Vou indo, vou indo e esqueço aquilo, aquilo se desfaz. Eu me sinto triste na brincadeira, por causa da brincadeira. Por não fazer aquilo que eu gosto, ou então aquilo que eu fui missionado. Eu me sinto triste.

Diante do novo quadro, o processo criativo que fez de Betinho um palhaço ou um Pai Francisco de fama na brincadeira mostra-se visivelmente abalado. Deslocados do centro da cena, os saberes necessários à criação e interpretação de tramas – as *matanças* – que levam a marca original de seus autores e atores, parecem ceder lugar ao que o brincante percebe como mera repetição de uma história que não é sua, "como se a gente fosse um ator de novela, que só faz aquilo que está escrito".

Nesse sentido, o sonho de Betinho revela o desejo de restabelecimento de uma ordem de relações que lhe garanta o direito ao reconhecimento de sua condição de autor no bumba-

meu-boi. Aqui, no entanto, como nas diversas expressões do folclore e da cultura popular, essa condição se constrói na interseção de múltiplos planos criativos, que Betinho demonstra muito bem conhecer e dominar, quando reivindica o registro de sua matança como “patrimônio cultural do bumba-boi do Maranhão”. Mas interpretado e realizado por ele!

Considerações finais

Ao comparar o autor/intérprete de obras folclóricas ao falante que sorve do conjunto estruturado de convenções da língua – *langue* – os elementos com os quais realiza, no ato particular da fala – *parole* –, a faculdade da linguagem, Jakobson identifica no folclore uma forma específica de criação:

No folclore, a relação entre a obra de arte e sua objetivação, ou seja, as variantes dessa obra de arte interpretada por pessoas diferentes, é em tudo análoga à relação entre língua e fala. Como a língua, a obra folclórica é extrapessoal e tem apenas uma existência potencial; não passa de um conjunto complexo de determinadas normas, impulsões, um pano de fundo da tradição, sobre o qual agem os intérpretes, por meio de embelezamentos da criação individual, como o fazem os produtores da fala em relação à língua (Jakobson, 1973:63-64, tradução livre).

Ainda que realizada e operada por um indivíduo, a obra folclórica, segundo Jakobson, é criação coletiva na medida em que pressupõe um grupo que a aceite e sancione, por meio de mecanismos específicos que ele define como uma espécie de “censura preventiva da comunidade”. A própria existência e permanência dessa obra, eventualmente composta e apresentada por um indivíduo particular, depende de que o grupo a reconheça e dela se aproprie como tal. Quando isso não ocorre, portanto, ela é descartada e tende a desaparecer.

Note-se que ao sustentar a tese da autoria coletiva no folclore, Jakobson não está postulando duas outras que, numa visão romântica, lhe vêm regularmente associadas: as teses do anonimato e da espontaneidade desse campo particular de criação. Para esclarecer seu argumento, recorre à comparação entre as formas de criação características das tradições orais e literárias, a cuja confusão ele atribui boa parte dos erros de entendimento sobre o folclore:

O momento de nascimento de uma obra literária vem a ser o instante em que ela é firmada no papel pelo autor. Por analogia, o instante em que a obra oral é objetivada pela primeira vez, ou seja, produzida pelo autor, é considerado o momento de seu nascimento; na realidade, a obra só se torna fato folclórico no instante em que a comunidade a aceita (Jakobson, 1973:63, tradução livre).

Pensando no desejo de Betinho e no desafio que ele representa para as novas políticas brasileiras para a área do patrimônio imaterial, algumas ponderações de Jakobson parecem extremamente sugestivas, especialmente no que tange à questão da propriedade intelectual nas criações do folclore e da cultura popular.

Betinho fez carreira no bumba-meu-boi maranhense, criando e interpretando *matanças* sobre os mais variados temas, junto com os companheiros de *palhaçada*. Essas histórias, cujo pano de fundo era a trama de perda/morte e recuperação/ressurreição do boi, mais do

que criações individuais – no sentido em que se atribui a autoria de uma obra literária a um poeta, por exemplo –, consistiam em *montagens* feitas com fragmentos de textos que permeavam o imaginário de seus criadores e espectadores – relatos de fatos do passado e do cotidiano, notícias de rádio, fofocas, contos de fada e, mesmo, trechos de outras *matanças*. Elementos repetitivos e improvisados que, continuamente rearranjados, de acordo com regras próprias de criação, reapareciam na construção de *matanças* sempre novas, embora de certa forma já vistas. Produtos de inventividade individual, exerciam-se sobre repertórios e práticas narrativas coletivas que a própria comunidade estruturara e convencionara como uma *langue* própria – a língua do bumba-meu-boi do sotaque de zabumba,¹⁰ de Guimarães, do Maranhão –, que tornava muitas falas possíveis.

O drama do boi ligava-se então a muitos outros, cujas *performances* dependiam do estabelecimento de relações específicas entre seus idealizadores – aqueles que “idéiam” as *matanças* –, intérpretes e ouvintes – todos igualmente necessários à realização plena das histórias.¹¹ Com a partida de Betinho do interior rumo à capital do estado, essa espécie de equilíbrio se desfaz para ele, mas não para seus companheiros que permanecem em Mirinzal.

São Luís apresenta-lhe, aos poucos, uma nova ordem de relações sociais e de trocas culturais, que deslocam o eixo da criação folclórica. Betinho, progressivamente, vai perdendo o referencial que lhe era dado pela comunidade de seu lugar, com a qual dividia, nos termos de Jakobson, a autoria de suas *matanças*. À medida que se vai adaptando à vida urbana, aparecem e agigantam-se suas dificuldades para criar: “às vezes eu acho um negócio para fazer, não acho jeito de fazer aquilo. Vou indo, vou indo e esqueço aquilo, aquilo se desfaz”.

Aqui cabe destacar o papel de outro relevante componente nas criações de Betinho, também revelado por meio de relatos oníricos – a pessoa que o convida para brincar e lhe ensina as *matanças* que deve montar – e do qual ele se percebe gradualmente mais afastado: “Eu vejo hoje, de 96 para cá, tudo foi se atrapalhando na minha vida. Então eu sinto que é porque eu não venho seguindo aquilo que eu deveria seguir”.

No entanto, é também nesse período que Betinho amadurece a percepção de si como criador individual e ganha fôlego para formular sua reivindicação de reconhecimento como autor. Não por acaso, nesse meio-tempo, sua atenção é atraída pelo discurso do inventário, do registro e da salvaguarda do chamado patrimônio imaterial brasileiro, ao qual ele reage imediatamente, não como sujeito passivo de decisões tomadas por outrem, mas como autor de demandas que requerem respostas. É que exige que estas sejam tão claras – “senão eu vou te botar na cadeia” – quanto as que ele próprio deu ao antigo colega de *palhaçada* em Mirinzal, no exato momento em que, ao fim de uma entrevista para preenchimento do inventário do boi, eu lhe pedia que assinasse uma declaração sobre direitos de uso do material coletado. Como o colega hesitasse, com receio de assinar o papel, Betinho rapidamente argumentou: “Você tem que entender que ela está aqui, te pedindo para assinar um papel, que é para pôr teu nome, que foi você que fez essa entrevista, que é dono dessa história. Pela primeira vez, vem alguém aqui e não faz como os outros, que vêm, gravam, filmam e depois botam na televisão, no livro, como se fosse deles. Nesse papel está a prova que é teu, que vai ser levado para um *museu*, o teu nome vai estar lá no *museu*. Quem for olhar e pesquisar a tua história vai ver o teu nome”.

Notas

1. Na primeira etapa de implantação do inventário, o trabalho de pesquisa foi dividido com Gustavo Pacheco e, nas etapas seguintes, com outros colaboradores de São Luís, entre os quais Jandir Gonçalves, do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho.
2. O CCPDVF é um órgão do governo do Estado do Maranhão dedicado ao estudo e difusão do folclore e da cultura popular maranhenses. No projeto de inventário do bumba-meu-boi tem sido parceiro do CNFCP.
3. Refiro-me ao encontro de trabalho realizado em março de 2003, no Museu de Folclore Edison Carneiro, que reuniu diversos especialistas envolvidos com a temática do patrimônio imaterial no país.
4. Ainda hoje, no interior do Maranhão, grande parte dessas festas é realizada como pagamento de promessas.
5. Trato os termos *palhaço* e *Pai Francisco* como equivalentes, apenas para simplificar a compreensão de um ponto que não pretendo explorar aqui. Entretanto, quero ressaltar que, na verdade, eles são usados de formas diferentes no interior e na capital. Enquanto lá os brincantes cômicos se autodenominam preferencialmente *palhaços*, em São Luís esse termo praticamente não aparece, e, em seu lugar, usam-se *Pai Francisco* e *Mãe Catirina* para designar papéis cômicos relativamente fixos da brincadeira. Uma possível explicação para isso talvez esteja no fato de que as *matanças* do interior contam com mais liberdade de criação e interpretação de temas e personagens, que variam de ano a ano.
6. Segundo Cavalcanti (2000), essa é, em linhas gerais, a trama básica que, em muitas versões e variantes, se associa às diversas modalidades de brincadeiras de boi encontradas no Brasil.
7. Até as primeiras décadas do século 20, segundo relatos de brincantes mais idosos, o boi era proibido de brincar em diversos bairros da cidade e ferozmente reprimido pela polícia.
8. Segundo a clássica definição de Mário de Andrade.
9. A primeira edição de *Bumba-meu-boi no Maranhão*, de Américo Azevedo Neto, é de 1983.
10. São chamados sotaques os diferentes estilos de brincar boi no Maranhão. Embora usualmente sejam reconhecidos apenas cinco, é imensa a diversidade de ritmos, concepções cênicas e preceitos que caracterizam os bois nas várias regiões do estado. Destaque-se que o sotaque de zabumba é reconhecido como o mais apegado às tradições dramáticas do bumba-meu-boi. Para mais informações sobre os estilos da brincadeira, ver Carvalho, 2002.
11. Utilizo a noção de *performance* para analisar as *matanças* como a atualização ritualizada de repertórios e práticas narrativas tradicionais do bumba-meu-boi maranhense. Não sendo a intenção aprofundar esse ponto aqui, remeto para a literatura produzida acerca da noção (Austin, 1962; Babcock, 1978; Bauman, 1978; Bateson, 1972; Searle, 1969).

Bibliografia

- AUSTIN, J.L. *How to do things with words*. Oxford : Claredon, 1962.
- BABCOCK, B. The story in the story: metanarration in folk narrative. In BAUMAN (ed.). *Verbal art as performance*. Rowley, Massachusetts: Newbury House Publishers, 1978.
- BATESON, G. *A Theory of Play and Fantasy. Steps to an ecology of mind*. The University of Chicago Press, 2000.
- BAUMAN, R. (ed.). *Verbal art as performance*. Rowley, Massachusetts: Newbury House Publishers, 1978.
- AZEVEDO NETO, A. *Bumba-meu-boi no Maranhão*. 2.ed. São Luís: Alumar, 1983.
- CARVALHO, L.G. *Bois do Maranhão, bois de São João. Fé e festa: bumba-meu-boi do Maranhão*. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2002.

- CARVALHO, M.M.P. de. *Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba-meu-boi do Maranhão: Um estudo da tradição/modernidade na cultura popular*. São Luís: [s.n.], 1995.
- CAVALCANTI, M.L.V.C. O Boi-Bumbá de Parintins/Amazonas: breve história e etnografia da festa. *História, Ciência e Saúde: Visões da Amazônia*. Volume VI. Suplemento especial. Rio de Janeiro: FioCruz, nov. 2000.
- JAKOBSON, R. Le folklore, forme spécifique de création. *Questions de poétique*. Paris: Editions du Seuil, 1973.
- PRADO, R. de P. S. Todo ano tem: as festas na estrutura social camponesa. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1977.
- SEARLE, J.R. *Speech acts: an essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.