

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Instituto de Artes e Comunicação Social

Graduação em Produção Cultural

Petúnia Isilda Netto Vasconcelos de Melo

**“Não vivo do passado, é o passado que vive em mim”**

**A Intersecção entre Patrimônio Imaterial e Performance**

Niterói – RJ  
2014

Petúnia Isilda Netto Vasconcelos de Melo

**“Não vivo do passado, é o passado que vive em mim”**

**A Intersecção entre Patrimônio Imaterial e Performance**

Monografia apresentada a Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Graduação em Produção Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Marina Bay Frydberg

Niterói – RJ  
2014

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

**M528 Melo, Petúnia Isilda Netto Vasconcelos de.**

“Não vivo do passado, é o passado que vive em mim”: a intersecção entre patrimônio imaterial e performance / Petúnia Isilda Netto Vasconcelos de Melo. – 2014.

86 f.

Orientadora: Marina BayFrydberg.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Cultural) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2014.

Bibliografia: f. 83-86.

1. Patrimônio. 2. Performance (Arte). 3. Samba. I. BayFrydberg, Marina. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 793.3198153



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
COORDENAÇÃO DA GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL - GGR



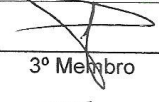
**ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL**

<b>IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO</b>	
Nome do Candidato: <b>PETUNIA ISILDA NETTO VASCONCELOS DE MELO</b>	Matrícula: <b>31133089</b>
Título do Trabalho: <b>"NÃO VIVO DO PASSADO, É O PASSADO QUE VIVE EM MIM": A INTERSECÇÃO ENTRE PATRIMÔNIO IMATERIAL E PERFORMANCE</b>	
Orientador: <b>Drª Marina Bay Frydberg</b>	
Categoria: <b>Monográfica</b>	Data da Apresentação: <b>10.09.2014</b>

<b>BANCA EXAMINADORA</b>
1º Membro (Presidente) <b>Drª Marina Bay Frydberg</b>
2º Membro: <b>Dr. Wallace de Deus Barbosa</b>
3º Membro: <b>Me. Mario Pragmácio</b>

<b>AVALIAÇÃO:</b>
Análise / Comentário O trabalho apresenta um tema atual e relevante para o campo das políticas de patrimônio. A banca sugere um maior investimento reflexivo no duplobramento desta pesquisa.

Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora): <b>9,0</b>
---

ASSINATURAS	 1º Membro (Presidente)	 2º Membro	 3º Membro
-------------	---	---	--

Dedico esta monografia a quem eu tenho muita admiração, minha mãe. Talvez algum dia eu possa alcançar a coragem e a sabedoria dela.

## Agradecimentos

Agradeço primeiramente a minha mãe por me acompanhar em todos os momentos da minha vida, sempre me dando apoio, me amparando nas horas difíceis e principalmente, por sorrir muitas vezes comigo. São momentos que carrego na lembrança, mesmo na distância.

Agradeço a minha irmã Kalynka que mesmo estando tão distante, esteve sempre por perto. Sou muito feliz por ela ser uma grande amiga e companheira. Sou muito grata por ela acreditar em mim.

Ao meu irmão Andrey agradeço por cuidar da minha distração, que foi essencial nesse caminho. Partilhamos da velocidade, adrenalina, brincadeiras e muitas risadas.

Á minha orientadora Marina Frydberg, vão os mais sinceros agradecimentos, por ter tido tanta paciência com a minha memória de segundos (oi, meu nome é Dory) e por se esforçar tanto para decifrar todas as “coisas” dos “carinhas” que eu falei durante todo o percurso desse trabalho. Agradeço também por tantas vezes ter sido a “luz do fim do túnel”, a solução da vida dos orientandos. Não é á toa que ganhou o apelido de Mãerina.

Sou muito grata aos meus amigos da faculdade, em especial o Rafael, André, Pedro e Bruna. Além de aguentarem minhas choramingações no decorrer do trabalho, foram os responsáveis por fazer da minha vida acadêmica mais feliz.

Agradeço ao professor Luís Augusto por ter me ajudado várias vezes na universidade. Principalmente por ter me acolhido na faculdade após a transferência de uma forma tão positiva. Cheguei até o fim, porque ele me ajudou acreditar que aqui seria diferente.

Meu muitíssimo obrigado á roda de samba Samba do Trabalhador, por proporcionar a realização desse trabalho e muitos momentos de alegria ao som de sambas maravilhosos. Agradeço em especial Tyno Cruz, Luis Augusto, Nilson Visual, Junior Oliveira, Mingo Silva, por serem tão receptivos e por terem me ajudado em tudo o que foi possível na pesquisa.

Ás minhas companheiras de casa Jaque e Dilly, meu muito obrigado por serem tão pacientes comigo nesse pouco tempo que moramos juntos. Agradeço por terem suportado minhas reclamações e por terem me compreendido por isso. Mas agradeço acima de tudo, por terem sido tão amigas e companheiras. Apesar do pouco tempo de convivência, se tornaram pessoas muito queridas pra mim e essenciais na minha passagem por Niterói.

Agradeço aos professores membros da banca, Prof. Wallace de Deus e Prof. Mário Pragmácio. Ambos são responsáveis por instigar o interesse por esse trabalho, pois suas aulas são vivas, parecem criar formas quase que palpáveis. São mágicas.

*Meu mundo é hoje*

*Eu sou assim, quem quiser gostar de mim eu sou assim.*

*Eu sou assim, quem quiser gostar de mim eu sou assim.*

*Meu mundo é hoje não existe amanhã pra mim*

*Eu sou assim, assim morrerei um dia.*

*Não levarei arrependimentos nem o peso da hipocrisia.*

*Tenho pena daqueles que se agacham até o chão*

*Enganando a si mesmo por dinheiro ou posição*

*Nunca tomei parte desse enorme batalhão,*

*Pois sei que além de flores, nada mais vai no caixão.*

*Eu sou assim, quem quiser gostar de mim eu sou assim.*

*(Wilson Batista/ José Batista)*

**RESUMO:** Partindo da análise do **Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro**, que possui a salvaguarda do patrimônio imaterial, nas categorias que compõe o Livro de Registros: Saberes, Formas de Expressão e Celebrações, que esta pesquisa procura ressaltar a intersecção entre patrimônio cultural e performance. A performance sendo um fenômeno em constante movimento e recriações, não é o foco das políticas de patrimônio imaterial, cuja as ações dão ênfase na identificação, documentação, proteção, promoção, revitalização e transmissão de aspectos de uma herança. Porém é essencial pensar que essas formas de expressão alcançam um nível para além da linguagem. A pesquisa partiu dos estudos dos atos transmitidos, armazenados, manipulados e recriados, pois na prática do samba há os detentores de saberes, dos quais os conhecimentos são remetidos e aprendidos por outros praticantes, auxiliando na afirmação ou reafirmação de suas identidades. Nesse sentido, foi feita uma análise em uma das rodas de samba listadas no **Dossiê** através do conceito de performance cultural.

**Palavras Chave:** Patrimônio Imaterial, Performance, Samba



## Sumário

Introdução.....	11
Capítulo 1	
“Defender nosso patrimônio histórico e artístico é alfabetização”: Patrimônio Histórico no Brasil.....	13
Capítulo 2	
Análise do Inventário Nacional de Referências Culturais INRC- Manual de Aplicação e do Dossiê das matrizes do Samba do Rio de Janeiro .....	33
2.1 Inventário Nacional de Referências Culturais INRC- Manual de Aplicação .....	33
2.2 Análise do Dossiê Matrizes do Samba do Rio de Janeiro: A intersecção da performance no patrimônio imaterial. ....	43
2.1.1 Eixo: <i>Performance art</i> .....	45
2.1.2 Eixo: Formas de expressão .....	48
2.1.3 Eixo: Transmissão do saber .....	52
Capítulo 3	
“Se o samba tem uma alma, uma coisa se pode dizer dela: é redonda” : Análise da performance na roda de samba Samba do trabalhador .....	60
3.1 Samba do Trabalhador e o Renascença Clube .....	63
3.2 Performance da Roda de samba: Samba do Trabalhador .....	65
Considerações finais .....	81
Referências bibliográficas: .....	83

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Imagem do músico Moacyr Luz, uma roda de samba e sambistas em painel pintado no Renascença Clube

Figura 2: Renascença Clube segunda feira com a roda de samba - Samba do trabalhador

Figura 3: Placa do Renascença Clube

Figura 4: Samba do Trabalhador

Figura 5: Samba do Trabalhador

Figura 6: Posicionamento da Roda Samba do Trabalhador

Figura 7: Painel Pintado no Renascença Clube

Figura 8: Imagem de São Jorge em painel pintado no Clube Renascença

Figura 9: Músico Luiz Augusto e seu filho

Figura 10: Jovem que aprendeu a tocar com a roda Samba do Trabalhador

## SIGLAS UTILIZADAS

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

INRC – Instituto Nacional de Referências Culturais

SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ONG – Organizações não Governamentais

ICOMOS - Conselho Internacional de Monumentos e Sítios

ICCROM - International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property

DPHAN - Laboratório da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

PHC-Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas

CNRC - Centro Nacional de Referência Cultural CNRC

CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

PCH – Programa de Cidades Históricas

MINC – Ministério da Cultura

IBPC- Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural

INACEN - Instituto Nacional de Artes Cênicas

INC - Instituto Nacional de Cinema

Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes

INL - Instituto Nacional do Livro

BID - Banco Interamericano de Desenvolvimento

UCGs - Unidades Centrais de Gerenciamento

PRONAC - Programa Nacional de Apoio á Cultura

CNFPC - Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

GTPI - Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial

DIP – Departamento de Patrimônio Imaterial

Copedoc - Coordenação-Geral de Pesquisa Documentação e Referência

Demu - Departamento de Museus e Centros Culturais

SNPC - Sistema Nacional de patrimônio

PAC - Programa de Aceleração do Crescimento

DID - Departamento de Identificação e Documentação

MADE - Museu Aberto do Descobrimento

## Introdução

O presente trabalho trata-se de uma pesquisa sobre a intersecção da performance cultural nas políticas públicas no patrimônio imaterial. O foco da pesquisa está nos estudos das performances culturais e como seu conceito pode nos orientar a decodificar as ações sociais incorporadas que geram a identidade de um grupo.

Partindo da definição do patrimônio cultural, através do conceito de imaterialidade do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), que está o foco desta pesquisa que busca apontar a intersecção da performance no patrimônio imaterial.

As práticas vivas podem ser entendidas no seu sentido mais amplo, para produzir e gerar conhecimento. A performance sendo um fenômeno em constante movimento e recriações, não é o foco das políticas de patrimônio imaterial. O estudo das performances pode nos orientar a perceber e decodificar esses códigos das práticas sociais incorporadas que atravessam gerações nessas manifestações.

Assim como Zumthor (2007) define: A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca (ZUMTHOR, 2007, p.32). Os mestres são patrimônios vivos e precisam ser resguardados. Porém, os que eles transmitem, os atos performáticos, são separados dos praticantes individuais, havendo um compartilhamento entre os indivíduos na forma de aprendizagem ou transmissão

O corpo seja por movimentos corporais, oralidade, comportamentos, trazem um conhecimento e formas de transmiti-los. A análise da performance pode nos auxiliar a decifrar a ação sem apagar qualquer traço - e aprimorar formas de registro e transmissão que permitam aos leitores (ou espectadores) conhecer a celebração e sensibilizar-se com a sua história.

No primeiro capítulo buscamos levantar um breve histórico, focando nas principais mudanças que houve no decorrer da história do patrimônio histórico do Brasil para alcançar a incorporação do patrimônio imaterial nas políticas pública brasileira. Essa análise serviu para nos orientar a compreender as necessidades de ampliar o conceito de patrimônio e a importância da proteção e salvaguarda das manifestações culturais de natureza imaterial.

O segundo capítulo, após a compreensão da definição do patrimônio imaterial no Brasil, buscamos analisar a metodologia aplicada pelos especialistas do IPHAN para o

reconhecimento das manifestações culturais que buscam o apoio do Instituto para seu reconhecimento. O estudo do **Inventário Nacional de Referências Culturais INRC- Manual de Aplicação** se fez necessário para entendermos como é aplicada a metodologia e a construção do documento final, o Dossiê. O IPHAN elabora um Dossiê de cada manifestação cultural registrada por eles.

O Dossiê das matrizes do Samba do Rio de Janeiro possui algumas subdivisões em sua estrutura. Para melhor entender o estudo das performances culturais, dividimos as subdivisões presentes no Dossiê em três eixos: Performance art, formas de expressão e transmissão de conhecimento. Em cada eixo proposto nessa pesquisa, buscamos apontar onde a performance cultural está presente.

No terceiro capítulo, são apresentadas as justificativas de analisar uma roda de samba, pois no Dossiê as rodas de samba estão presentes nas três matrizes do samba descritas. Por se tratar de um elemento fundamental na história do samba do Rio de Janeiro. Em seguida temos dois subcapítulos, o primeiro descreve o Renascença Clube e a roda de samba Samba do Trabalhador. O Renascença Clube possui dados relevantes, devido a sua história com a cultura negra que também é originário do samba e é um bem arquitetônico tombado pelo INPH na esfera municipal. A descrição da roda Samba do Trabalhador serviu para apresentar o objeto de estudo, descrevendo como a roda surgiu.

No segundo Subcapítulo, buscamos descrever o registro da performance cultural da roda Samba do Trabalhador, fazendo uma analogia entre a metodologia utilizada pelos especialistas do IPHAN e os estudos das performances, buscando apontar como a performance cultural pode ampliar o olhar e permitir um conceito mais complexo relacionados as manifestações culturais.

## Capítulo 1

### “Defender nosso patrimônio histórico e artístico é alfabetização”: Patrimônio Histórico no Brasil

*Enraizado no cotidiano das comunidades e vinculado ao seu território e às suas condições materiais de existência, o patrimônio imaterial é transmitido de geração em geração e constantemente recriado e apropriado por indivíduos e grupos sociais como importantes elementos de sua identidade. (IPHAN)*

Foi em meados do século XVIII que se têm as primeiras notícias de diligências a proteção de monumentos históricos no Brasil. D. André Melo e Castro e o Conde das Galveias (Vice-Rei do estado do Brasil entre 1735 a 1749) que tomaram a iniciativa de escrever uma carta, após ter o conhecimento da intenção do Governo Pernambucano a respeito de construções feitas por holandeses no Brasil, demonstrando a complexidade e os problemas que envolvem a proteção dos monumentos históricos (IPHAN, 1980, p. 09).

...se necessitasse absolutamente, para defesa dessa Praça, que se demolisse o Palácio, e com ele a memória tão ilustre, paciência, porque esta mesma desgraça tem experimentado outros edifícios igualmente famosos, mas por nos pouparmos a despesa de dez ou doze mil cruzados, é cousa digna que se saiba que, por um preço tão vil, nos exponhamos que se sepulte, na ruína dessas quatro paredes, a glória de toda uma Nação. (IPHAN, 1980, p. 31)

A segunda intenção de proteção aos monumentos ocorre mais de um século depois. O Ministro do Império Conselheiro Luiz Pedreira de Couto Ferraz, tempos depois se tornou Visconde do Bom Retiro, emite ordens aos Presidentes das Províncias que se adquirissem coleções epigráficas para a Biblioteca Nacional e, ao Diretor das Obras Públicas da Corte que tivessem cuidado nas reparações dos monumentos, a fim de conservar as inscrições neles gravadas. (IPHAN, 1980, p. 09).

Trinta anos mais tarde, Alfredo do Vale Cabral, Chefe dos manuscritos da Biblioteca Nacional percorre os estados da Bahia, Alagoas, Pernambuco e Paraíba, recolhendo a epigrafia dos monumentos da região. (IPHAN, 1980, p.09). Todo o interesse de proteger os monumentos no império de D. Pedro II, como no advento da República, não foram bem sucedidos, segundo os estudos históricos, pois, nenhuma solução para proteção dos monumentos ocorreu de fato (IPHAN, 1980, p.09).

Em 1920 começaram a surgir às intenções de se criar leis e anteprojetos para as proteções dos monumentos. O Professor Arqueólogo Bruno Lobo, então Presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, escreveu um anteprojeto de defesa dos bens artísticos e culturais, que não conseguiu ir adiante, visando à proteção dos bens arqueológicos. Mais tarde, em 1923, foi apresentado na Câmara dos deputados, pelo representante pernambucano o Deputado Luíz Cedro, o primeiro projeto de proteção aos monumentos históricos e artísticos nacional.

Projeto apresentado pelo Deputado Luíz Cedro em 3 de dezembro de 1923:

O Congresso Nacional resolve:

Art 1º Fica criada, com sede na cidade do Rio de Janeiro, a Inspeção dos Monumentos Históricos dos Estados Unidos do Brasil, Para fim de conservar os imóveis públicos ou particulares, que no ponto de vista da história ou da arte revistam um interesse nacional.

Art 2º A administração da Inspeção dos Monumentos Históricos, compor-se-á de um inspetor nomeado pelo Presidente da República, entre os cidadãos brasileiros de reconhecida capacidade em conhecimentos em arte e de história, e de um arquiteto, auxiliados por um secretário e um contínuo, podendo provisoriamente funcionar em uma das dependências da Escolas de Belas Artes, ou no Museu Histórico. (IPHAN, 1980, p.33)

Outros representantes tomaram iniciativas ainda na década de 1920. O poeta mineiro Augusto de Lima Junior enviou um projeto para Câmara dos Deputados com o objetivo de proibir a saída de obras nacionais para o estrangeiro (alguns dos princípios do projeto mineiro configuram as disposições vigentes nas legislações de proteção no momento atual) (IPHAN, 1980, p. 10).

O outro projeto foi do representante baiano Wanderley de Araújo Pinho em 1930 e reapresentado em 1935, com o intuito de inspecionar os Monumentos Nacionais. Wanderley Pinho possuía a vantagem de tornar administrativo a catalogação dos bens móveis e imóveis a defender. Criou-se segundo a proposta do deputado baiano, um Conselho Deliberativo e Consultivo para colaborar com o serviço, porém, as medidas conferidas ao Conselho, não poderiam ser exercidas satisfatoriamente por um órgão daquela natureza (CHUVA, 2009, p. 154).

No período em que Wanderley Pinho articulava uma probabilidade de proteção aos bens materiais e imateriais, ocorre um golpe de estado pelo movimento revolucionário de outubro de 1930, que dissolveu o Congresso Nacional. Inaugurou-se no Brasil após o golpe um regime discricionário que poderia ter contribuído para a organização conveniente e rápida

da proteção do patrimônio artístico e histórico do país. Um momento em que o Deputado não aproveitou e foi apenas três anos após a Revolução de 30 que surgiu uma sugestão propícia.

Em 1933 foi promulgado o Decreto 22.928, a primeira lei federal em 12 de julho de 1933. Seu alcance era restrito para seus objetivos, porém, de grande importância, pois, marcou a decisão dos Poderes Públicos de iniciarem uma política nova, o decreto instituiu a cidade de Ouro Preto como monumento nacional. (IPHAN, 1980, p.11).

Os projetos apresentados nesse período não apresentavam hegemonia que lhes concedessem força política necessária para alteração de princípios constitucionais vigentes, em que o uso social não estava previsto (CHUVA, 2009, p.155). Foi apenas na constituição de 1934 que houve a união dos temas cultura e proteção patrimonial, sendo conferido como dever da União. A Assembleia Constituinte promulgava a nova carta fundamental do Brasil, em que o artigo 148 dispunha:

Cabe a união, aos Estados e Municípios favorecer e animar o desenvolvimento das ciências, das artes, das letras e da cultura em geral, proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do país, bem como prestar assistência ao trabalhador intelectual. (IPHAN, 1980, p.11)

A partir desse momento a proteção ao patrimônio histórico e artístico estava consagrada no Brasil, onde a essência do nacionalismo se iniciava junto à necessidade de alicerçar a identidade, porém, os projetos que circulavam naquele momento estavam relacionados a órgãos e poderes regionais, não alcançaram o espaço político nacional (CHUVA, 2009, p.155), ainda faltava uma legislação federal adequada pra efetivar a proteção.

Foi a partir da década de 1930 que começaram a se fortalecer as políticas de patrimônio e o estado brasileiro, juntamente com a institucionalização da cultura. O país começou a tomar um rumo de desenvolvimento, industrialização, de “progresso” (BARBALHO, 1998 pág.19). A área urbana tomou mais espaço que o campo devido à desvalorização do café. Getúlio Vargas<sup>1</sup> teve a intenção de iniciar um modelo de desenvolvimento urbano industrial, transformando um país exportador agrário em urbano industrial.

O Estado Novo (1937-1945) pretendia promover uma integração nacional, buscar raízes brasileiras, fortalecer o estado, consolidar uma ideia de nação. Era o caminho para o

---

<sup>1</sup> Getúlio Dornelles Vargas foi advogado e político brasileiro. Líder da revolução de 1930, que pôs fim na República Velha e instituiu o Estado Novo. Foi presidente do Brasil em dois períodos.



desenvolvimento capitalista para atingir a modernização aos moldes europeus, para isso a nação deveria caminhar, trabalhar por um país unitário.

O patrimônio era a concretização da própria cidadania, era aquilo que contava a história, que se usava pra unir a sociedade ao lugar. No final da década de 1930, a unidade nacional era uma questão primordial para o regime do Estado Novo. Neste sentido, era necessário elaborar um mecanismo de reafirmação da nacionalidade, no intuito de promover a unificação do povo brasileiro fragmentado pela herança federalista e oligárquica. Não existe uma nação sem memória. Na medida em que se compartilhava a noção de cidadania, também se instituía um tipo de memória compartilhada nacionalmente.

A formação do campo do patrimônio histórico no Brasil esteve diretamente ligada à ação de intelectuais modernistas, junto às diretrizes do período do Estado Novo, empreendidas por Getúlio Vargas. Tais intelectuais, sob a condução do Ministro da Educação Gustavo Capanema, estavam preocupados em dar substância a uma imagem e uma memória nacional, concretizadas na eleição de bens arquitetônicos dos períodos colonial e modernista, realizando a ligação fundamental entre o passado, o presente e o futuro. Estavam preocupados em construir uma imagem de um governo que se preocupava com o povo e sua cultura, dessa forma, criaram um projeto para a nação brasileira.

Foi estabelecido ao Gustavo Capanema Ministro da Educação de 1934 a 1945, que iniciasse estudos para um novo projeto de lei federal que regulamentasse a proteção dos monumentos históricos no Brasil. Inicialmente ele contou com a colaboração do historiador Luís Camilo de Oliveira Neto que o orientou a fazer a adoção de “um plano geral visando à conservação e o aproveitamento dos monumentos nacionais” (IPHAN, 1980, p. 12). Essa sugestão foi antes de ser reapresentado em 1935 o projeto do Wanderley de Araújo Pinho que não foi aprovado e por menções de fontes francesas apresentados em alguns projetos da década de 1920 que mais tarde influenciaram a legislação atual de proteção ao patrimônio material.

No entanto, a referência a uma possível influência estrangeira não foi reconhecida por aqueles que viveram de perto aquele momento, ao se contar a história da produção do texto legal, cuja memória histórica tem priorizado a influência de Mário de Andrade nesse processo. (CHUVA, 2009, p. 153)

Somente em 1936 que Gustavo Capanema percebe a necessidade de ampliar os estudos sobre um plano de conservação e para formular o novo projeto de lei federal.

Convidou Mário de Andrade<sup>2</sup> Diretor do Departamento de Cultura do estado de São Paulo para elaborar um anteprojeto e o projeto de Lei. Em duas semanas Mário de Andrade apresenta um plano que definia o patrimônio nacional e a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (IPHAN, 1980, p.12).

Gustavo Capanema toma duas iniciativas após o projeto apresentado por Mário de Andrade: primeira solicitar a reorganização do Ministério da Educação para inserir a estrutura ministerial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional SPHAN e a segunda era solicitar o funcionamento do serviço o mais breve possível. A solicitação foi aprovada em 19 de abril de 1936.

Cabia então ao Gustavo Capanema nomear o diretor do SPHAN, que inicialmente ficou subordinado ao Ministério da Educação. Indicado por Mário de Andrade, Gustavo Capanema convida o mineiro Rodrigo Melo Franco de Andrade para dirigir a instituição recém-criada, ele foi diretor do patrimônio de 1937 a 1967.

O anteprojeto de Mário de Andrade sofreu algumas modificações realizadas por Rodrigo Melo Franco ao ser levado para o Congresso Nacional, pois, as diretrizes do projeto abarcavam diversos conceitos culturais que não era de interesse do Presidente Getúlio Vargas, que tinha a intenção de unificar o país, de dar uma unidade ao povo brasileiro.

Em poucos dias, O Ministro Gustavo Capanema escreve outra carta ao Presidente enfatizando a necessidade de criar uma Lei no momento de grave crise institucional e política (IPHAN, 1980, p. 14). Por fim, em 30 de novembro de 1937 foi promulgado o Decreto-lei nº 25 organizando a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.

O Decreto-lei nº 25 é um ato administrativo que denomina ao Estado a tutela sobre o patrimônio histórico e artístico nacional criando o instituto do tombamento. O tombamento limita a propriedade, pública e privada, sem desapropriá-la ou aliena-la (CHUVA, 2009, p. 147).

No Brasil, o decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que organizou a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional; foi a primeira norma jurídica brasileira a dispor acerca da limitação administrativa ao direito de propriedade, criando o instituto do tombamento. Este é um ato administrativo que deu origem à tutela do Estado sobre o patrimônio histórico e artístico nacional, em virtude do valor cultural que lhe fosse atribuído, por meio do Sphan. O tombamento tem como finalidade impor uma delimitação de propriedades, públicas ou privadas, sem, na entanto,

---

<sup>2</sup> Mário de Andrade assumiu de 1934 a 1938, a direção do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo no governo Armando Sales de Oliveira. Foi elaborado por Mário de Andrade um anteprojeto e o projeto de Lei, transformado em Decreto-lei nº25, de 30/11/37, que define a feição do SPHAN.

promover a desapropriação ou impedir sua alienabilidade. Sem dúvida, c contexto de implantação do decreto-lei nº 25/1937, durante o Estado Novo, foi fundamental nesse sentido, já que foram construídos os meios e técnicas necessários para sua aplicação, execução e legitimação, consagrando a ideia da preservação cultural nas mãos do Estado. (CHUVA, 2009, p. 147)

No início do Decreto-lei nº 25, houve mudança na homologação ministerial no procedimento do tombamento. A cidade do Rio de Janeiro que era a capital federal estava em pleno desenvolvimento e na fase de construção da Avenida Getúlio Vargas. No meio do percurso da construção da avenida, havia alguns prédios tombados sob a guarda do SPHAN. O Presidente da República dispôs da possibilidade de destombamento mediante a aplicação de noção de utilidade pública.

O Presidente da República, atendendo a motivos de interesse público, poderá determinar de ofício ou em grau de recurso, interposto por qualquer legítimo interessado, [que] seja cancelado o tombamento de bens pertencentes à União, aos Estados, aos Municípios ou a pessoas naturais ou jurídicas de direito privado feito no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, de acordo como decreto lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. (Decreto-lei nº 3.866, de 29 de novembro de 1941. (CHUVA, 2009, p. 147)

O órgão SPHAN trabalhava com o insulamento burocrático, isolando-se para formular suas políticas. As diretrizes de ação eram baseadas na concepção de quem está dentro da instituição. O conflito era que a memória construída do Brasil através do patrimônio, representado pelo IPHAN, contava sempre a história dos vencedores, escondendo hierarquias sociais existentes. (MIGUEL, CORREIA, 2009, p.5)

As bases de construção do IPHAN se davam num período em que a democracia não era um valor compartilhado, não era um bem. A forma escolhida para a gestão do IPHAN fez sentido no seu tempo histórico: emersão do estado novo, certa democracia técnica. Existia um processo de seleção maior que o IPHAN, que estava de acordo com esse processo. Havia uma idealização do IPHAN na gestão desses processos e uma educação dos sujeitos a serem modernos. O passado que pensava para ser preservado é o da cultura católica, branca, e completamente europeizada que o IPHAN monumentalizava.

Por outro lado, a cultura negra, caiçara, indígena era escondida e marginalizada (MIGUEL, CORREIA, 2009, p.03). A noção de patrimônio deveria ir além da mera concepção de ser apenas uma coleção estática de objetos, documentos e edificações, visto estar embasada em processos sociais mais amplos, envolvendo até mesmo a concepção de história e a antropologia.

O Sphan insere-se no universo das "instituições de memória", cujos objetivos, genericamente, assemelhavam-se à construção da "nação brasileira", pela

instrumentalização da história como legitimadora de ações e amálgama da sociedade, por meio da produção de discursos em busca das raízes e origens da nação (Hobsbawm, 1984a), inserindo-se no contexto mais amplo de formação do Estado e construção da nação. (CHUVA, 2009, p. 151)

O projeto de Mário de Andrade teve reformulações significativas sob a orientação de Rodrigo Melo Franco de Andrade no decorrer dos trinta anos em que esteve á frente do SPHAN. O SPHAN norteou sua política pelas noções de “tradição” e de “civilização” dando ênfase na relação com o passado (CPDOC). A apropriação do passado era apropriada como instrumento para educar a população em uma unidade e permanência da nação.

Os 30 anos em que Rodrigo Melo Franco de Andrade esteve á frente do SPHAN, ficou conhecida como “a fase heroica”, pois foram nos primeiros 30 anos que as dificuldades estavam afloradas. Os monumentos apresentavam séculos de abandono, carência crônica de dinheiro e de recursos humanos, obrigando a instituição dobrar seus esforços para cumprir com suas tarefas. Foi onde especialistas dizem que se torna impossível entender o patrimônio sem conhecer Rodrigo Melo Franco de Andrade e sua tamanha dedicação ao órgão. (IPHAN, 1980, p.18).

As equipes que com ele trabalharam nesse período, na sua maioria eram intelectuais modernistas oriundos do Movimento de 1922. Além de Rodrigo e de Mário de Andrade, contava-se com a participação de intelectuais como Manuel Bandeira, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Drummond de Andrade, entre outros. Lembrando que foi nessa época, de 1937 a 1946, o SPHAN aplicando o tombamento, protegeu mais de 40% de todo acervo de bens tombados até 1997 (CHUVA, 2009, p. 147). O IPHAN iniciou seu trabalho com bases intelectuais mais sólidas, havia uma estrutura de pensamento sobre quais seriam as referências de uma identidade nacional, porém, ainda estava por ser aprendido sobre as teorias de conservação e restauração (IPHAN, 2012, p.289).

Houve uma preocupação com a preservação de monumentos históricos em alguns países europeus em meados do século XIX nos períodos de pós-guerras, ou pós-revoluções, e diante do advento da Revolução Industrial, com o intuito de atender os graves danos em monumentos históricos, causados por conflitos que ocorriam em espaços urbanos.

Em alguns países europeus, a preocupação com os monumentos históricos já vinha ocorrendo desde meados do século XIX, notadamente nos períodos de pós-guerras, ou pós-revoluções, e diante do advento da Revolução Industrial, para atender aos graves danos causados nos respectivos acervos arquitetônicos, considerando, especialmente, que muitos desses conflitos tinham comumente por campo de batalha os próprios espaços urbanos e, mesmo, os de seus centros históricos, bem como os leitos das estradas de acesso. O resultado disso para os conjuntos arquitetônicos aí existentes – tanto para as edificações nobres, quanto para as mais modestas, pertencentes ao acervo vernacular – eram danos que se mostravam irreparáveis, ou

exigindo reparos demasiadamente custosos, só sendo possível, em um primeiro tempo, a realização de obras de emergência apenas de consolidação dos trechos arruinados. (IPHAN, 2012, p. 289-290)

Alguns países como a Bélgica, França Inglaterra, Itália e outros, começaram a manifestar suas preocupações com a preservação dos bens arquitetônicos. Foi onde ocorreu a primeira reunião para discutir os objetivos para a política de preservação, os métodos e princípios.

O Congresso de Atenas (1931) foi a primeira reunião de caráter internacional (na época, apenas com países europeus), que visava à discussão de princípios e métodos, assim como de objetivos para a política de preservação e de valorização dos bens culturais. Apresentava, como principal objeto de interesse, o “monumento” estrito, cujo significado não foi explicitado, por haver na época um único entendimento para o termo: o edifício maior, obra-prima da arquitetura, ou de valor arqueológico ou histórico excepcional. (IPHAN, 2012, p.291)

Pouco tempo depois, A Carta de Atenas, fruto do resultado do 4<sup>o</sup> Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, que fazia referência a dois aspectos importantes para conservação das áreas históricas das cidades: 1) a importância da preservação de áreas históricas e monumentos, mas sem o sacrifício das populações ou desde que se observasse, por exemplo, a necessidade de se zelar pela salubridade, entre outros aspectos da vida contemporânea. 2) Prezava a convivência entre a modernidade e antiguidade.

A partir da década de 1950 várias pesquisas e discussões sobre patrimônio cultural motivaram alguns congressos e reuniões para essa finalidade, podendo destacar que os encontros mais importantes foram realizados no âmbito *Conselho da Europa*<sup>3</sup>, mas, também, no da *Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e Cultura – Unesco* ou do *International Council of Monuments and Sites – Icomos*<sup>4</sup>.

Podemos destacar dentre essas reuniões, a tão celebrada Carta de Veneza, em 1964:

Portadores de uma mensagem espiritual do passado, os monumentos históricos de um povo constituem um testemunho vivo das suas tradições seculares. A Humanidade, que tem vindo progressivamente a tomar consciência da singularidade dos valores humanos, considera os monumentos como um património comum, reconhece a responsabilidade colectiva pela sua salvaguarda para as gerações futuras e aspira, simultaneamente, a transmiti-los com toda a riqueza da sua autenticidade.

---

<sup>3</sup> Conselho da Europa – Organismo intergovernamental que coordena e presta uma série de serviços aos países da Europa que a ele se ligaram, a partir de um período de experiência. O Conselho da Europa é formado por representantes dos diferentes países filiados.

<sup>4</sup> Icomos – em atenção ao Congresso de Veneza foi fundado em 1964 pelos arquitetos e professores Piero Gazzola, italiano, e Raymond Lemaire, francês – uma ONG voltada para a preservação de bens culturais e sítios históricos ou paisagísticos, em nível mundial.

É, pois, essencial que os princípios orientadores da conservação e do restauro dos monumentos sejam elaborados colectivamente e acordados a nível internacional, ficando cada nação com a responsabilidade pela aplicação destes princípios, no quadro específico do seu contexto cultural e das suas tradições. (ICOMOS, 1964, p.1)

Além da carta de Veneza, a criação da ONG **ICOMOS**, que buscava soluções voltadas para a preservação de bens culturais, os problemas que afligiam os profissionais como arquitetos, professores e pesquisadores naquele período pós-guerra. Entre eles estavam Piero Gazzola, italiano, da universidade de Nápoles, e Raymond Lemaire, belga da Universidade de Louvain, que, na Reunião de Veneza, haviam sido, respectivamente, presidente e relator do setor de restauração e coordenaram a criação de uma associação cultural, sem fim lucrativo, voltada para a preservação de bens culturais (IPHAN, 2012, p. 294).

Foram eles que assumiram a presidência da ONG **ICOMOS - Conselho Internacional de Monumentos e Sítios**, com o objetivo da promoção internacional da conservação, da proteção, da reutilização e da valoração dos bens, dos conjuntos e dos sítios de valor cultural. Reuniram instituições técnicas, políticas e científicas, pessoas interessadas na valoração desses bens, profissionais. Organizaram e patrocinaram as relações entre órgãos dos diferentes países, colaborou com países membros na organização de cursos ou de seminários para a formação ou o treinamento de especialistas na matéria, assim como, juntamente com a UNESCO, a criação de centros de documentação e de laboratórios para pesquisas e para trabalhos, visando à salvação ou à restauração desses bens, em complemento às obras feitas pelos países membros.

O Brasil criou provisoriamente um comitê nacional do ICOMOS no Brasil, em 1960, porém, ele foi realmente fundado apenas em 1978, por sugestão de Mr. Ernest Connally secretário do diretor do ICOMOS ao Rodrigo Melo Franco de Andrade.

Nosso país é o mais extenso dos filiados ao ICOMOS e os problemas dos deslocamentos, das distâncias entre os núcleos mais importantes não eram levados em conta, por serem desconhecidos. Assim, levamos mais tempo do que imaginávamos, e só em 1978 foi possível instalar o Comitê Brasileiro do ICOMOS (IPHAN, 2012, p.296)

Outras cartas foram importantes para o desenvolvimento de uma política pública para proteção dos bens culturais, como por exemplo:

Outros documentos internacionais importantes na trajetória das práticas de preservação foram editados nas décadas de 1990 e de 2000, com discussões que demonstram a importância que alguns temas ganharam ao longo do tempo. A conferência de Nara, no Japão, em 1994, patrocinada pela Unesco, Icomos e ICCROM, abordou o tema da autenticidade, levando em conta a diversidade intrínseca aos processos culturais, os diferentes modos de fazer de uma mesma

cultura, não sendo por acaso que essa reunião tenha-se realizado no Japão, onde o constante refazer das casas é parte da cultura local. A Convenção de Xi'an, de 2005, dedicou-se especificamente à discussão do entorno dos bens, apontando para a importância da ambiência ou espaço geográfico, histórico, paisagístico, social e cultural com o qual o bem se contextualiza para a compreensão da sua autenticidade, dos significados, valores e diversidade do patrimônio cultural. Importantes foram ainda documentos regionais e nacionais, como a Carta de Cabo Frio, resultante do Encontro de Civilizações nas Américas, em outubro de 1989, que enfatizou a defesa da identidade cultural latino-americana no sentido do respeito aos contextos locais e à diversidade do patrimônio natural e cultural da América Latina em suas diversas manifestações. A Carta de Brasília – Documento Regional do Cone Sul sobre autenticidade, de 1995, também apresenta o ponto de vista da diversidade cultural e da convivência entre várias identidades, que caracterizam os povos do Cone Sul. Ambos os documentos seguem a tendência mundial de considerar o patrimônio como fator de desenvolvimento social e como parte do planejamento global das políticas públicas, para a melhoria da qualidade de vida. (IPHAN, 2012, p. 300)

Rodrigo Melo Franco notou a necessidade de associar as ações de preservação do patrimônio as políticas econômicas, dessa forma, começa a trabalhar diretamente com a UNESCO para fortalecer as condições para os trabalhos institucionais. Foram organizadas a partir dos convênios, missões de técnicos que participavam de programas de preservação, dos países que já estavam à frente em experiências com o patrimônio cultural e os desafios para a salvaguarda.

Atendendo aos pedidos feitos pelo Brasil a UNESCO, foram feitas duas missões. A primeira foi em março de 1964, na responsabilidade do Dr. Paul Coremans (era belga e doutor em Química Analítica, foi diretor do *Royal Institute for the Study and Conservation of Belgium's Artistic Heritage*, em Bruxelas) e teve como objetivo avaliar os meios de que o Laboratório da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) dispunha para empreender a restauração de bens móveis e integrados e para apoiar o estabelecimento de um programa de trabalho, fazendo propostas para a conservação e edificações antigas em Ouro Preto. A segunda teve como técnico o inspetor geral de monumentos da França, Michel Parent<sup>5</sup>, que permaneceu no Brasil por seis meses visitando sítios onde se localizavam bens culturais, mantendo contato com o IPHAN, universidades e órgão estaduais.

A parceria com a UNESCO resultou em mais duas missões importantes: o arquiteto português Alfredo E. Viana de Lima – professor da Escola de Arquitetura da Universidade do Porto e consultor da Fundação Calouste Gulbenkian veio ao Brasil com a missão de estudar o crescimento físico e populacional da cidade de Ouro Preto. Com o resultado de suas

---

<sup>5</sup> Michel Parent – arquiteto francês, vinculado à *Caïsse National des Monuments Historiques*. Como *inspecteur general des Monuments Historiques*, ele veio ao Brasil por duas vezes, em missões da Unesco, a convite do governo brasileiro. Seus relatórios, principalmente o primeiro, continuam a ser fundamentais para a política de preservação dos bens culturais.

pesquisas, ele elaborou um anteprojeto de renovação e valorização dos centros urbanos. A segunda ocorreu em 1970, com a vinda do francês arquiteto Jean Bernard Perrin, que analisou todo conjunto histórico brasileiro, sugerindo ao final de sua análise uma série de medidas administrativas e financeiras para a manutenção dos acervos culturais (IPHAN, 2012, p.302).

Essa parceria do IPHAN com a UNESCO foi uma estratégia pensada por Rodrigo Melo Franco e seu sucessor Renato Soeiro para melhor qualificar e fortalecer a instituição, pois o quadro de funcionários e os recursos que eles obtinham naquele momento, não seriam o suficiente para realizar tais feitos, que proporcionaram um avanço significativo nas políticas públicas de patrimônio no Brasil.

A segunda fase do SPHAN foi sob a direção de Renato Soeiro entre 1967 a 1979, que durante vinte anos foi auxiliar e posteriormente substituto de Rodrigo Melo Franco após sua aposentadoria em 1968. Renato Soeiro manteve as mesmas diretrizes de Rodrigo Melo Franco de Andrade na década de 1930 quando esteve á frente do SPHAN. A mudança mais significativa foi a implementação do PHC-Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas, do Nordeste, em 1973, o Programa contava com recursos elevados para preservação e conservação do patrimônio histórico. Dois anos mais tarde, surgiu a proposta de ampliação do Projeto para os Estados de Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro. Essa mudança se deu devido ao acelerado desenvolvimento industrial, da malha rodoviária e desenvolvimento urbano, conseqüentemente uma valorização imobiliária (OLIVEIRA, 2009, p. 27).

Em termos legislativos, esse período foi marcado por algumas modificações. Houve o Decreto-lei 66.967, de 27 de julho de 1970, no artigo 14 que transforma o SPHAN em Instituto, atual Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN, sob a organização do Ministério da Educação e Cultura. Também a Lei n<sup>o</sup> 6292, de 15 de dezembro de 1975, que tornou a homologação do tombamento responsabilidade do Ministério da Educação e Cultura. E a mais importante delas foi a Portaria n<sup>o</sup> 230, de 26 de março de 1976, que aprovou o Regimento Interno do órgão que ganhou nova estrutura passando a ter nove Diretorias Regionais, e sete Grupos de Museus e Casas Históricas passaram a integrar sua organização (IPHAN, 1980, p. 19).

Na metade da década de 1970 iniciou a mudança de perspectiva em relação ao patrimônio histórico no Brasil. Foi fundado o Centro Nacional de Referência Cultural CNRC que tinha como objetivo traçar um sistema referencial básico para descrição e análise da dinâmica cultural brasileira:



- 1) Adequação às condições específicas do contexto cultural do país.
- 2) Abrangência e flexibilidade na descrição dos fenômenos que processam em tal contexto, e na vinculação dos mesmos às raízes culturais do Brasil.
- 3) Explicitação do vínculo entre o embasamento cultural brasileiro e a prática das diferentes artes, ciências e tecnologias, objetivando a percepção e o estímulo, nessas áreas, de adequadas alternativas regionais. (OLIVEIRA, 2009, p. 28)

O CNRC tinha como diretor o Aloísio Magalhães, seu objetivo era colocar as discussões das variantes culturais como tema importante nas discussões das políticas de preservação do Brasil. Era o momento de rever os conceitos existentes no anteprojeto de Mário de Andrade em 1936.

Ocorre, entretanto, que conceito de bem cultural no Brasil continua restrito aos bens imóveis e móveis, [...]. Permeando essas duas categorias, existe vasta gama de bens procedentes, sobretudo do fazer popular – que por estarem inseridos na vida cotidiana não são considerados como bens culturais nem utilizados nas formulação de políticas econômicas e tecnológicas. No entanto, é a partir deles que se afere o potencial, se reconhece a vocação e se descobre os valores mais autênticos de uma nacionalidade. Além disso, é dele e de sua reiterada presença que surge expressões de síntese de valor criativo que constitui o objeto de arte. (IPHAN, 1980, p. 25)

O trabalho do CNRC foi desenvolvido em quatro programas: dos levantamentos da documentação sobre o Brasil, dos levantamentos sócios culturais, o da história da ciência e tecnologia no Brasil e do artesanato. Suas funções foram interrompidas no final da década de 70, com a extinção do convenio que o órgão tinha com seus assinantes como: Banco do Brasil, Governo do Distrito Federal, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico CNPq, Ministério da Indústria e Comércio, entre outros (OLIVEIRA, 2009, p.29). Devido à extinção do CNRC, suas responsabilidades passaram a ser da Fundação Pró-Memória.

Com a saída de Renato Soeiro da direção do IPHAN e a nomeação de Aloísio Magalhães como seu sucessor, foram dadas as iniciativas para unificação do IPHAN/PHC e o CNRC/Pró-Memória. Os programas desenvolvidos pelo PCH e o CNRC abrangeram o conceito de patrimônio. Porém, essa mudança foi interrompida com a morte de Aloísio de Magalhães em 1982.

Houve uma nova reformulação nas políticas públicas de patrimônio em 1985 devido à redemocratização do país. Nesse período foi criado o Ministério da Cultura MINC que agregou o sistema SPHAN/Pró-Memória (OLIVEIRA, 2009, p.29). O IPHAN volta a ser Secretaria. Em 1988 foi um período importante, pois, a Carta Constitucional de 1988, retoma os conceitos de anteprojeto de Mário de Andrade sobre patrimônio cultural. E outro dado importante nesse período, foi a resolução da Lei Sarney, que incentivava o setor privado ao nível de investimento, abatendo no imposto de renda o valor investido. A década de 80 ficou

conhecida como “a fase de Aloísio” (IPHAN, 2012, p.312), pois o fortalecimento que ocorreu nesse período possibilitou a continuidade dos trabalhos, incorporando novas ações para o desenvolvimento de proteção ao patrimônio cultural ao longo dos anos.

Já na década de 1990, no Governo do Presidente Collor de Melo, as políticas culturais do Brasil tomaram um rumo diferente. Houve uma nova reestruturação no SPHAN/Pró-Memória, passando a se chamar IBPC- Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural, que ficou subordinado à Secretaria da Presidência da República. O IBPC tinha como intuito ser uma política moderna, mas na verdade, escondia o discurso paternalista e autoritário. Dessa forma, não progrediram em nada as questões relacionadas à preservação e conservação do patrimônio brasileiro (OLIVEIRA, 2009, p. 30). Essa mudança acarretou em grandes transtornos com os órgãos culturais internacionais e de financiamentos ao qual o IPHAN se relacionava, como também, gerou transtornos para o nível nacional, pois, a população acreditou que o órgão tinha sido extinto e as atividades suspensas.

A reformulação administrativa que ocorreu no governo Collor, iniciada em 1990, tinha como finalidade modernizar o Estado brasileiro, com o modelo neoliberal. Nesse período foi reduzido pela metade o número de ministérios como, por exemplo: Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN, Instituto Nacional de Cinema – INC, Empresa Brasileira de Filmes – Embrafilme, Instituto Nacional do Livro – INL e a PróMemória., houve também uma grande demissão de funcionários públicos, encerrou com várias entidades públicas, realizou privatizações e vendeu muitos imóveis.

A atuação do Presidente Collor de Melo durou pouco, sua cassação aconteceu em 1992. Logo após a cassação do presidente, os funcionários então demitidos, foram retornando ao quadro de funcionários do IPHAN e foi tomada a Medida Provisória nº 752 de 16 de dezembro de 1994, obtida pelo arquiteto Glauco Campello. A instituição voltou a ter seu nome de origem (IPHAN) e permanece até os dias atuais (IPHAN, 2012, p.312).

Foi conturbado para o IPHAN o período de 1990 até o final do segundo mandato do Presidente Fernando Henrique Cardoso. A política neoliberal adotada a todos os órgãos públicos durante esses dois governos, datando entre 1990 à 2000 ocasionou a redução de 60% dos funcionários públicos, comprometendo a salvaguarda dos conhecimentos acumulados pela instituição.

Mesmo atravessando esse período de dificuldades, ainda pensando no exemplo de Rodrigo Melo Franco, o IPHAN produziu algumas ações necessárias para proteção do patrimônio cultural brasileiro. Foi criado, junto ao Ministério da Cultura e o Banco

Interamericano de Desenvolvimento (BID) o Programa Monumenta (1995), que tinha como foco:

As áreas-objeto da ação desse Programa foram os sítios tombados, ou aqueles que englobassem bens tutelados que, pela sua “inserção urbana venham a se configurar como conjuntos”. Assim, o Monumenta, conforme explicitado no documento Programa Monumenta – Informações para o Conselho Consultivo do IPHAN, 1999, incorpora um elenco de componentes que têm por finalidade criar as condições para o desenvolvimento de uma política pública para o Patrimônio, centrada no princípio da sustentabilidade. (IPHAN, 2012, p.313)

O programa também adotou diversos mecanismos que tinham como proposta “difundir práticas de ações compartilhadas entre os três níveis do setor público, a comunidade e iniciativa privada”. Uma das medidas mais importantes do Programa Monumenta, foi a criação de fundos municipais destinados a administrar os recursos permanentes, dirigido por um conselho formado pelas três esferas do governo com um representantes da comunidade e do setor privado local. Para o fortalecimento do Monumenta e do IPHAN, foram instaladas inicialmente equipes de gerenciamento – Unidades Centrais de Gerenciamento (UCGs) – no Ministério da Cultura, e o Grupo Tarefa, no IPHAN. Em 2006 o Programa foi incorporado ao IPHAN. (IPHAN, 2012, p.313)

Ainda no período da década de 1990, foi firmada a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, conhecida como a Lei Rouanet, ainda em vigor, que retomou alguns aspectos da Lei Sarney, aumentando os investimentos dos setores privados no campo cultural. Foi instituído junto com a Lei Rouanet o PRONAC-Programa Nacional de Apoio à Cultura, que significou um aumento financeiro para política cultural de conservação e preservação do patrimônio brasileiro.

Nesse período, começa haver uma ressignificação no Brasil no processo patrimonial, incorporando de fato o projeto original do Mário de Andrade para o IPHAN. Com uma base mais ampla, fornecia condições aos intelectuais, para uma produção de um novo significado sobre memória nacional, deixando de ser uma síntese e passando a ser múltiplo.

O que torna um bem dotado de valor patrimonial é a atribuição de sentidos ou significados que tal bem possui para determinado grupo social, justificando assim sua preservação. É necessário compreender que os múltiplos bens possuem significados diferentes, dependendo do seu contexto histórico, do tempo e momento em que estejam inseridos. Seus significados variam também de acordo com os diferentes grupos econômicos, sociais e culturais, embora em muitos aspectos o contexto possa ser o mesmo, pois, todo receptor é, na verdade, um produtor de sentido, e toda leitura é um ato de apropriação. (CHARTIER, 1990, p. 24)

A incorporação do patrimônio imaterial no Brasil e o valor da nossa cultura foi uma manifestação tardia, embora tivesse tido o começo no anteprojeto do Mário de Andrade e os

modernistas que compunham a comissão nomeada pelo Ministro da Cultura em 1937. A valorização do patrimônio imaterial é relevante ao grupo de folcloristas, que cooperaram para documentação, apoio e promoção de culturas populares. Dentre as iniciativas, podemos destacar a criação da **Comissão Nacional de Folclore**, em 1947, resultando na **Campanha em Defesa do Folclore**, em 1958, movimento apoiado pela UNESCO. A Campanha influenciou trabalhos posteriores referentes à cultura popular, como a criação do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFPC, funcionando atualmente no âmbito do Ministério da Cultura.

Com o término da Segunda Guerra Mundial, a Unesco liderou um movimento que procurou implantar mecanismos para documentar e preservar tradições que, avaliavam, estariam em vias de desaparecimento. No Brasil, atendendo a essa diretriz, em 1947 foi criada a Comissão Nacional de Folclore, vinculada à Unesco. Desse processo resultou, em 1958, a instalação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, primeiro órgão permanente dedicado a esse campo, vinculado ao então Ministério da Educação e Cultura. Em 1976 a Campanha foi incorporada à Funarte como Instituto Nacional do Folclore. Já com a denominação atual – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular –, a instituição passa, no fim de 2003, a integrar a estrutura do Iphan. (IPHAN, 2008)

As questões levantadas acima levaram os intelectuais e artistas a se esforçarem para elaborar um projeto que fizesse valer o reconhecimento para Estado das manifestações culturais, tradicional e popular como interesse nacional. Mas foi a partir da promulgação da Constituição Federal de 1988, conforme expresso no artigo 216 que os bens de natureza imaterial foram incorporados: (IPHAN, 2006).

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

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer, e viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas

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

V- os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (IPHAN, 2006, p.12)

No amparo do marco constitucional que foi a Constituição Federal de 1988, o patrimônio imaterial vem atraindo visibilidade. Contudo, foi apenas no começo do século XXI que foi possível ter uma legislação específica para preservação desses bens culturais e para que se firmasse uma política pública de defesa. Foi no sexagésimo aniversário do IPHAN que ocorre o **Seminário Internacional “Patrimônio Imaterial: Estratégias e formas de proteção”** que resultou na *Carta de Fortaleza*.

A Carta de Fortaleza foi um documento que expandiu a noção do patrimônio imaterial, criando um instrumento legal e específico de salvaguarda dos bens culturais. Foram traçadas novas responsabilidades para órgãos governamentais no setor da cultura, recomendou ao IPHAN atuar no inventário dos bens imateriais de todo país e para o Ministério da Cultura, ficou a responsabilidade de criar um grupo de trabalho que se ocupasse com a elaboração do instituto jurídico denominado *Registro*, o qual se aplicaria a noção de tombamento para os bens imateriais. No ano seguinte do firmamento da Carta de Fortaleza, instituiu-se uma Comissão composta por membros do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural e também o Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial (GTPI). Com a criação do GTPI e ao seu trabalho desenvolvido, foi possível estruturar tecnicamente um texto que resultou no Decreto 3551, de 4 de agosto de 2000.

Em conclusão ao seu trabalho, o GTPI estruturou tecnicamente o texto que culminaria no Decreto no 3551, de 4 de agosto de 2000, pelo qual foram criados o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) – parafraseando o astronauta norte-americano, Neil Armstrong, um pequeno passo no âmbito da legislação nacional, mas um grande salto para a compreensão daquilo que, de fato, constitui o patrimônio cultural brasileiro em sua totalidade. (Senado, 2012, p.12)

A conceituação do patrimônio cultural imaterial no Brasil acompanha de perto essa formulação. O Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, que institui o registro e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (UNESCO 2008, p.11), compreende o patrimônio cultural imaterial brasileiro como os saberes, os ofícios, as festas, os rituais, as expressões artísticas e lúdicas, que, integrados à vida dos diferentes grupos sociais, configuram-se como referências identitárias na visão dos próprios grupos que as praticam. Essa definição bem indica o entrelaçamento das expressões culturais com as dimensões sociais, econômicas, políticas, entre outras, que articulam estas múltiplas expressões como processos culturais vivos e capazes de referenciar a construção de identidades sociais.

O decreto n 3.551, de 4 agosto de 2000, rege o reconhecimento desses bens culturais, com ele o compromisso do estado de inventariar, documentar, produzir conhecimento e apoiar a dinâmica dessas práticas socioculturais. São documentadas e contextualizadas essas práticas no Livro de Registros que constituem as seguintes Categorias:

- 1) **Saberes:** conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades.
- 2) **Formas de expressão:** manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas.
- 3) **Celebrações:** rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social.

4) **Lugares:** mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e se reproduzem práticas culturais coletivas. (LONDRES 2004, p. 20)

Na primeira década que foi instituído o Decreto nº 3.551, foram registrados 18 bens de natureza imaterial nos livros de registro. Das 18 inscrições, 15 foram das regiões Sudeste e Nordeste. Para realizar os estudos que proporcionou os registros dessas primeiras manifestações culturais, foi utilizada a metodologia do Inventário Nacional das Referências Culturais INRC. O método utiliza a noção de referência cultural utilizada pelo IPHAN desde a década de 1980 (Constituição Federal de 1988, artigo 216).

Desse modo, o INRC sistematiza as informações necessárias à atribuição de significados às coisas, levando em conta as referências de seus usuários e detentores. Além de propor a realização de pesquisas em fontes secundárias para o conhecimento histórico e a delimitação dos territórios ou bens a serem inventariados, usa metodologia da pesquisa de campo e etnográfica para o registro dos valores de referência dos grupos sociais. Muito embora esse Inventário seja aplicado na identificação do patrimônio imaterial, sendo poucos os INRCs que abordam os bens materiais, há trabalhos bem sucedidos, como o Inventário aplicado na Ilha de Marajó, no Pará. (IPHAN, 2012, p. 319)

O ministério da cultura ganhou visibilidade em 2003 com a troca do governo federal e por nomear o músico Gilberto Gil como ministro da Cultura. O novo ministro tinha como objetivo fortalecer as instituições culturais através do aporte de recursos financeiro e a ampliação de diálogo com a sociedade, para uma abrangência territorial, inclusão social e atender a diversidade cultural. Foi adotado em seu governo uma geopolítica do patrimônio cultural, atingindo segmentos sociais não hegemônicos, tais como populações afrodescendentes e indígenas (IPHAN, 2012, p. 320).

Houve uma reestruturação do IPHAN em 2004 para atender as mudanças previstas na execução dos novos trabalhos. O órgão passou a contar com alguns departamentos como: o Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), com a Coordenação Geral de Pesquisa, Documentação e Referência (Copedoc) e com o Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu) para os acervos museológicos. Com o surgimento do DPI, o IPHAN passou a tomar medidas mais eficazes no plano de salvaguarda do patrimônio imaterial, como explica o IPHAN:

...apoioando-se em três diretrizes básicas, essa política foi organizada segundo uma série de medidas voltadas para a produção de inventários e registros, além de medidas de apoio e fomento que visam a garantir o status e o suporte econômico das atividades e práticas vinculadas ao patrimônio imaterial. Essas diretrizes refletem a opção pela construção de uma política de salvaguarda que tem como pilares a documentação e a produção de conhecimento e que aborda o patrimônio cultural no contexto social e territorial onde se desenvolve, contemplando as condições sociais, materiais e ambientais que permitem sua manutenção e reprodução. Seu objetivo é

realizar a identificação, o reconhecimento, a salvaguarda e a promoção da dimensão imaterial do patrimônio cultural a partir de um diálogo entre Estado e sociedade e em um esforço conjunto com os grupos e indivíduos que detêm esse patrimônio e que são considerados, por isso, sua primeira instância de reconhecimento e os reais responsáveis pela sua salvaguarda. (IPHAN, 2012, p. 319)

Na nova estrutura do IPHAN, eles enfrentavam os novos desafios para o plano de salvaguarda, pois, tratava-se de proteger uma relação social, costumes, modos de fazer, transmissão de conhecimentos, ou seja, uma nova etapa de aprendizagem para o IPHAN.

Com a nova estrutura foi possível formalizar ações sistemáticas e de âmbito nacional de aplicação do INRC, desenvolvidas em todas as superintendências do IPHAN, e ampliar as ações de Registro e de Salvaguarda do patrimônio imaterial. A Salvaguarda tem ênfase no apoio à melhoria das condições sociais e materiais de transmissão e reprodução dos bens e seus sentidos. Trata-se de um desafio para a instituição, uma vez que o objeto da proteção é o processo social e as relações que constituem os modos de fazer, os conhecimentos, os costumes, a ocupação dos espaços e assim por diante. Os planos podem incluir ajuda financeira a detentores de saberes para garantir formas de transmissão, de organização comunitária e a facilitação do acesso às matérias-primas. (IPHAN, 2012, p.320)

Foi criado ainda em 2004 um programa para o fortalecimento no campo da preservação, Programa de Especialização em Patrimônio do IPHAN (PEP) junto à estrutura da Copedoc, contando com a colaboração da UNESCO.

A ideia era formar profissionais de diversas áreas do conhecimento, de modo interdisciplinar, visando sua atuação no campo da preservação. A proposta pedagógica do PEP associa as práticas de preservação nas unidades do IPHAN ao aprendizado teórico-metodológico e à pesquisa. Para isso o IPHAN oferece bolsas de estudos, pelo período de dois anos, para alunos selecionados por meio de edital público, a partir de temas e áreas profissionais indicadas pelas unidades do IPHAN. A dimensão prática do curso ocorre pela integração supervisionada dos bolsistas às atividades de rotina nas unidades do IPHAN, distribuídas em todo o território brasileiro. A parte teórico-metodológica é organizada pela coordenação do programa, de responsabilidade da Copedoc, no Rio de Janeiro. (IPHAN, 2012, p. 322)

Essa nova perspectiva de patrimônio imaterial ganhou um novo perfil mais definido na **“Convenção da UNESCO para salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial”**. Ratificada pelo Brasil em 1<sup>o</sup> de março de 2006. A UNESCO define o patrimônio imaterial como:

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção,

será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável. (UNESCO, 2003, p.4)

A Resolução nº 1, de 3 de agosto de 2006 (IPHAN, 2006), que complementa o Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, opera claramente com uma definição processual do Patrimônio Cultural Imaterial, entendendo por bem cultural de natureza imaterial “as criações culturais de caráter dinâmico e processual, fundadas na tradição e manifestadas por indivíduos ou grupos de indivíduos como expressão de sua identidade cultural e social”; e ainda “toma-se tradição no seu sentido etimológico de ‘dizer através do tempo’, significando práticas produtivas, rituais e simbólicas que são constantemente reiteradas, transformadas e atualizadas, mantendo, para o grupo, um vínculo do presente com o seu passado” (UNESCO 2008, p.11).

Como medidas de salvaguarda dos bens de natureza imaterial a UNESCO define:

Entende-se por “salvaguarda” as medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não-formal - e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos. (UNESCO, 2003, p.5)

Após 20 anos sem nenhum concurso público para novos especialistas, o IPHAN promove em 2006 e 2009 dois concursos para o ingresso na instituição. O concurso proporcionou o ingresso de diversas áreas como: antropologia, arqueologia, arquivologia, biblioteconomia, arquitetura, engenharia, psicologia e pedagogia.

O período de 2000 á 2009 foi significativo em relação ao número de tombamentos. Foram inscritos 46 bens nos livros do tomo do IPHAN e ouve uma abrangência nos estados brasileiros, como exemplo: Histórico e Paisagístico de Parnaíba, no Piauí; o Centro Histórico de Porto Nacional, em Tocantins; o Complexo Histórico da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil em Campo Grande, Mato Grosso do Sul; e a Casa de Chico Mendes e seu acervo, em Xapuri, no Acre; cinco terreiros de Candomblé; alguns conjuntos edificadas do complexo ferroviário de São Paulo e os remanescentes do Quilombo de Ambrósio, em Minas Gerais.

A última reestruturação do IPHAN aconteceu em 2009. Foi retirado a competência do IPHAN sobre os acervos museológicos, criando-se o Instituto Brasileiro de Museus, que ficou vinculada diretamente ao MinC. E por fim, todos os estados brasileiros passariam a ter representações do IPHAN. Ficou definido no Decreto nº 6.844, de 7 de maio de 2009:

Além de 27 superintendências nos estados e no Distrito Federal, o IPHAN mantém hoje em sua estrutura 27 escritórios técnicos, abrangendo grande parte dos sítios



históricos tombados. Integram ainda a atual estrutura as unidades especiais, como o Centro Nacional de Arqueologia, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, o Centro Cultural Sítio Burle Marx e o Centro Cultural Paço Imperial. Trata-se de uma estrutura muito ampliada com relação aos quatro Distritos referidos por Rodrigo Melo Franco de Andrade em seu livro, o que reforça a riqueza do seu legado. (IPHAN, 2012, p. 324)

Mantendo fortes relações internacionais, o IPHAN deu continuidade no intercâmbio bilateral e multilateral com vários países, levaram ao seu reconhecimento internacional durante os seus 70 anos de existência, inclusive com a convocação de técnicos e representantes para participar de fóruns, congressos, reuniões, eventos de iniciativas e cooperação. Estes são alguns exemplos de projetos e atividades no âmbito das ações culturais:

1 – Participação desde o início, em 2003, das reuniões que culminaram na criação do Centro Regional para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da América Latina (Crespial), em funcionamento desde 2006 como um Centro de categoria II, a partir de acordo firmado entre a UNESCO e o governo peruano. O Brasil também participa no Comitê de Administração e no Comitê Executivo do Crespial.

2 – O Projeto do Mundo Cultural Guarani, voltado para a ampliação do conhecimento das referências culturais dos Mbyá, no Brasil. Proposto pelo IPHAN em 2004, conta com o apoio da Agência Espanhola de Cooperação Internacional e se articula com o Projeto de Guias da Paisagem Cultural para o desenvolvimento do território das Missões Jesuítico-Guarani no Brasil, desenvolvido pelo IPHAN com a participação do Instituto Andaluz de Patrimônio Histórico. Este Projeto teve desdobramentos junto ao Crespial, com a proposta brasileira de se abranger o conjunto de remanescentes das antigas Missões Jesuítico-Guaranis, com o desenvolvimento de Projeto de Inventário Cultural dos Países do Mercosul, tendo como projetopiloto o do acervo Missioneiro, localizado entre Brasil, Argentina, Paraguai, Uruguai e Bolívia.

3 – Projetos de assistência técnica com países de língua portuguesa, destacando-se as missões realizadas em Angola para avaliação do patrimônio de natureza material e imaterial e apoio na estruturação de medidas de proteção, a partir de 2005.

4 – O acordo com o governo holandês para a criação, em 2009, do Centro de Referência da Memória Holandesa no Brasil, o Centro Mauritzstaad, propondo-se o seu funcionamento em Recife.

5 – A criação do Centro Regional de Formação para a Gestão do Patrimônio, em acordo com a Unesco, aprovado na 35ª Conferência Geral da Unesco, promovida em Paris em 2009. Integrando a rede internacional de centros de categoria II da Unesco, o Centro, que leva o nome de Lucio Costa, pretende capacitar profissionais para o aperfeiçoamento dos instrumentos de gestão, com ênfase em centros históricos, atendendo aos técnicos de 17 países da América do Sul, da África e da Ásia, de língua portuguesa e espanhola, e buscará manter uma colaboração estratégica com Portugal e Espanha (IPHAN, 2012, p. 326-327).

Foram criadas também, duas fontes de trabalho importantes para o IPHAN no final da década de 2000. A primeira foi o Sistema Nacional de patrimônio SNPC (ainda em está em formulação) que tem por finalidade estabelecer as relações entre o governo e o estado para a gestão do patrimônio cultural. A segunda foi Programa de Aceleração do Crescimento PAC, sua finalidade é implantar projetos que beneficiem moradores e usuários de cidades históricas, alvos de projetos de desenvolvimento social, com o intuito de integrar as ações de preservação na gestão compartilhada entre o poder público e a sociedade.

Desde a criação do IPHAN a instituição passou por várias reestruturações, tanto na organização institucional, quanto na legislação. Sua dinâmica ocorre desde as primeiras iniciativas de Rodrigo Melo Franco, em 1952, onde foi o início para estruturação do IPHAN. Ainda há muito o que se pensar em termos de preservação, porém, a nova forma de pensar e preservar o patrimônio cultural no Brasil e sua repercussão nos organismos políticos possibilitou uma abrangência em sua esfera de atuação, permitiu ampliar a valorização e a preservação das mais variadas manifestações culturais.

## Capítulo 2

### **Análise do Inventário Nacional de Referências Culturais INRC- Manual de Aplicação e do Dossiê das matrizes do Samba do Rio de Janeiro**

Nesse capítulo partiremos da análise do **Inventário Nacional de Referências Culturais INRC- Manual de Aplicação**, com o propósito de melhor assimilação sobre a metodologia aplicada pelo IPHAN para elaboração dos Dossiês dos bens culturais. Após a análise do **Manual** com base na metodologia proposta por eles, iremos analisar o **Dossiê das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro**, procurando apontar onde haveria a intersecção da performance no patrimônio imaterial e como o estudo das performances poderia trazer alguma diferença na metodologia proposta pelo INRC.

Ao longo do tempo e das diversas reformulações nas políticas públicas do patrimônio imaterial, o IPHAN procurou acompanhar as discussões sobre a identificação dos bens culturais de natureza imaterial, pois necessitaria de métodos adequados á sua pesquisa e valorização.

Mesmo depois da promulgação da Constituinte de 1988 que incorporava a visão antropológica, (mais democrática da cultura) e das noções de bem cultural, dinâmica cultural e referência cultural (INRC, 2000 p. 07) que foram adotadas e experimentadas pelo CNRC e o PróMemória..

Havia uma necessidade de refletir sobre as experiências anteriores e buscar soluções para a falsa dicotomia entre bens de *pedra e cal* e as outras manifestações que estavam inseridas na dinâmica do cotidiano dos grupos sociais e encontrar formas de preservar com novos instrumentos esses bens de natureza diversificada.

#### **2.1 Inventário Nacional de Referências Culturais INRC- Manual de Aplicação**

Na busca de organizar essas reflexões, o Departamento de Identificação e Documentação DID, promoveu o Encontro de Inventários do Conhecimento, onde foram apresentados trabalhos e experiências, de instituições estaduais, municipais e do IPHAN, possibilitando a publicação de todos os trabalhos apresentados no chamado **Inventário de Identificação – um panorama da experiência brasileira** (INRC, 2000, p.07).

Foi realizado no mesmo ano uma experiência piloto de Inventário de Referências Culturais entre a parceria do DID e a Superintendência Regional de Minas Gerais na cidade do Serro. Esta experiência já atualizava as experiências do PróMermória e o CNRC, buscando atribuir os sentidos dos moradores ao patrimônio cultural. Em 1997, no Seminário do Patrimônio Imaterial, em Fortaleza, teve a continuidade e uma nova experiência de inventário, ainda em Minas Gerais, que teve como parte do processo a construção do Dossiê de candidatura da cidade de Diamantina a Lista de Patrimônio Mundial da UNESCO.

**O Inventário Nacional de Referências Culturais INRC- Manual de Aplicação**, teve sua forma definitiva em 1999, num período de elaboração que durou seis meses, através das seguintes condições que favoreceram chegar nessa conclusão:

- as experiências anteriores do inventário de referências culturais e a consolidação dos demais inventários desenvolvidos pelo DID;
- a realização de nova experiência do inventário de referências culturais, na cidade histórica de Goiás, como parte do processo de instrução da sua candidatura à lista do Patrimônio Mundial, em parceria com a 14ª SR e o Movimento Pró-Cidade de Goiás;
- as definições das categorias de bens culturais produzidas pela Comissão e pelo Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial, recentemente estabelecidas no Decreto nº 3.551, que institui o Registro dos Bens Culturais de Natureza Imaterial; e
- as comemorações dos 500 anos do Descobrimento do Brasil e os investimentos promovidos pelo Ministério da Cultura na área do **Museu Aberto do Descobrimento - MADE**, o que possibilitou a contratação da empresa Andrade e Arantes – Consultoria e Projetos Culturais. (INRC, 2000, p.07, 08).

O inventário foi aprimorado pelo antropólogo Antônio Augusto Arantes, que fez uma experiência piloto, no sítio compreendido pelo Museu Aberto do Descobrimento - MADE, que abrange sete localidades na região de Porto Seguro e Santa Cruz Cabrália, na Bahia. Foram testados e reformulados os formulários, a metodologia e o banco de dados do INRC. “Vale enfatizar que o INRC é um instrumento de identificação de bens culturais tanto imateriais quanto materiais. A indicação de bens para Registro e/ou para Tombamento pode resultar de sua aplicação, mas não obrigatoriamente.” (INRC, 2000, p.08). A concepção do INRC é configurado em dois objetivos:

1. identificar e documentar bens culturais, de qualquer natureza, para atender à demanda pelo reconhecimento de bens representativos da diversidade e pluralidade culturais dos grupos formadores da sociedade; e
2. apreender os sentidos e significados atribuídos ao patrimônio cultural pelos moradores de sítios tombados, tratando-os como intérpretes legítimos da cultura local e como parceiros preferências de sua preservação. (INRC, 2000, p.08).

Para atender a esses objetivos de grande abrangência, o manual orienta possuir uma demanda de equipe técnica e qualificada para sua aplicação, com acompanhamento e supervisão direta e permanente do IPHAN. Para auxiliar na leitura do Manual, há o seguinte KIT incluso:

O Manual contém as reflexões e explicações formuladas pelo Professor Arantes, bem como a metodologia e o conjunto completo de questionários e formulários auto-explicativos, relacionados às etapas compreendidas pelo Inventário Nacional de Referências Culturais. Recomendamos sua leitura atenta, como também do texto de abertura, “Referências Culturais: base para novas políticas de patrimônio”, de Cecília Londres. O material de aplicação do INRC compreende ainda um disquete com os formulários e questionários em branco para impressão, reprodução e preenchimento. (INRC, 2000, p.09).

O texto de apresentação da autora Cecília Londres que compõe o Manual, nomeado de “Referências Culturais: Base Para Novas Políticas de Patrimônio” (INRC, 2000, p.12) busca trazer a reflexão sobre como era o significado de referência cultural no Estado Novo e quando teve uma reorientação a partir de 1937, juntamente com a releitura das posições de Mário de Andrade no seu anteprojeto para um Serviço do Patrimônio Artístico Nacional e na sua atuação no Departamento de Cultura, para a definição de patrimônio cultural expressa no artigo 216 da Constituição Federal de 1988, que alarga o conceito ao falar de “bens culturais de natureza material e imaterial” (INRC, 2000, p.12). Cecília Londres define o termo de referência cultural através dessas perspectivas:

O termo “referência” é de uso corrente na linguagem cotidiana, pelo menos em um registro culto. Etimologicamente, vem do verbo latino *referre*, que significa “levar”, “transferir”, “remeter”. Pressupõe uma relação entre dois termos, um movimento em determinada direção.

Falar em referências culturais nesse caso significa, pois, dirigir o olhar para representações que configuram uma “identidade” da região para seus habitantes, e que remetem à paisagem, às edificações e objetos, aos “fazeres” e “saberes”, às crenças, hábitos, etc.

Referências culturais não se constituem, portanto, em objetos considerados em si mesmos, intrinsecamente valiosos, nem apreender referências significa apenas armazenar bens ou informações. Ao identificarem determinados elementos como particularmente significativos, os grupos sociais operam uma ressemantização desses elementos, relacionando-os a uma representação coletiva, a que cada membro do grupo de algum modo se identifica. (INRC, 2000, p.12).

O que o Manual pressupõe como referência cultural é a produção de informações e a pesquisa de suportes materiais para documentá-las, mas com um significado a mais: uma elaboração dos dados coletados com vista de construir um sistema referencial naquele contexto específico, construído através de diálogo entre os pesquisadores e membros da comunidade em questão, com uma troca onde os dois lados sairão favorecidos. Diz que reconhecer a diversidade não significa que não possa avaliar distinguir e hierarquizar o saber produzido, que haverá sempre algumas referências com valores simbólicos mais marcantes que o outro, porém os bens que aparentemente seriam mais insignificantes podem ser fundamentais para a construção de uma identidade social de uma comunidade, cidade ou um grupo étnico, e muitas outras formas de manifestações culturais. Cecília Londres conclui seu pensamento sobre referências culturais da seguinte forma:

Concluindo, acredito que pensar a preservação de bens culturais a partir da identificação de referências culturais – do modo como essa noção foi entendida neste texto – significa adotar uma postura antes preventiva que “curativa”. Pois trata-se de identificar, na dinâmica social em que se inserem bens e práticas culturais, sentidos e valores vivos, marcos de vivências e experiências que conformam uma cultura para os sujeitos que com ela se identificam. Valores e sentidos esses que estão sendo constantemente produzidos e reelaborados, e que evidenciam a inserção da atividade de preservação de bens culturais no campo das práticas simbólicas. (INRC, 2000, p.20)

A trajetória para formulação do **Inventário Nacional de Referências Culturais INRC- Manual de Aplicação** foi marcada por algumas experiências que resultaram em uma metodologia que busca uma forma mais democrática de pensar o patrimônio, pressupondo ao um grupo social não apenas um trabalho de pesquisa, análise e documentação, mas uma consciência de identificação e valorização da sua identidade.

O antropólogo Antônio Augusto Arantes Neto que formulou a última etapa do Manual, com base em sua experiência piloto no MADE, que possibilitou efetivar algumas reformulações na metodologia criada em 1999, apresenta o manual com as seguintes categorias:

O presente trabalho foi desenvolvido a partir de dois pressupostos. Primeiro, que o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) a ser implantado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) tem por objetivo identificar, documentar e registrar sistematicamente os bens culturais expressivos da diversidade cultural brasileira. Segundo, que o delineamento dos objetos específicos desse levantamento deve fundamentar-se nas categorias de bens culturais destacadas pelo Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial (GTPI), criado pelo Ministério da Cultura, que são as seguintes:

1. Saberes e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;
2. Celebrações, festas e folguedos que marcam espiritualmente a vivência do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e da vida cotidiana;
3. Linguagens musicais, iconográficas e performáticas;

4. Espaços em que se produzem as práticas culturais. (INRC, 2000, p.23).

O ponto de partida do Manual para elaboração de um inventário, parte do objeto e a teoria desenvolvida pelas ciências sociais sobre as reformulações culturais, produção e reprodução, como também, o que articulam esses processos para formação do patrimônio cultural e da memória social.

Nosso primeiro desafio foi tornar viável a identificação e a documentação, dentro dos temas destacados, de conjuntos de referências ou bens culturais que fossem significativos para grupos sociais específicos. O segundo foi manter a associação desses bens aos conjuntos (sistemas) e aos contextos que lhes dão sentido. E, finalmente, evitar a produção de um tipo de registro que congelasse o processo social formador desses bens, como se eles fossem objetos sem história. Para atender a esse conjunto de exigências, fazemos enfaticamente a recomendação de que se proceda ao acompanhamento a médio prazo da dinâmica cultural nos sítios inventariados, não só acrescentando o inventário como atividade corrente e rotineira da instituição - a exemplo do que ocorre com os censos populacionais - como também procedendo à devolução dos resultados produzidos, submetendo-o à crítica da população envolvida e enriquecendo-o com as suas contribuições. (INRC, 2000, p.24)

Para atingir os objetivos propostos para inventariar um bem cultural, o manual propõe as seguintes metodologias:

A metodologia aqui apresentada ambiciona contribuir para que se alcancem os seguintes objetivos específicos:

1. Propiciar a sistematização das fontes e documentos disponíveis sobre a formação cultural de localidades e grupos humanos bem delimitados.
2. Aprofundar os resultados dessa varredura preliminar por meio do contato direto com as populações envolvidas.
3. Subsidiar tecnicamente a identificação dos sentidos de identidade associados a edificações, lugares, celebrações, formas de expressão e ofícios, visando à produção de registros textuais e audiovisuais que sejam sensíveis aos aspectos dinâmicos e contextuais das realidades consideradas.
4. Facilitar a comparação entre diferentes regiões e oferecer subsídios para o estabelecimento de políticas sociais na área do patrimônio.
5. Incentivar a interlocução entre os profissionais (técnicos e acadêmicos, de várias especialidades) que trabalham na área do patrimônio, fortalecendo um padrão de conduta intelectual que diferencia o IPHAN desde as suas origens.
6. Sugerir uma agenda de questões teóricas e práticas que sirva como ponto de partida a um aprofundamento de métodos e conceitos que aproxime, nos trabalhos de campo, as disciplinas que se dedicam à temática do patrimônio, especialmente a arquitetura e a antropologia. (INRC, 2000, p.24)

No manual fica definido que as aplicações de instrumentos através de trabalhos acadêmicos podem trazer uma problemática por assuntos que são externos, como podem trazer também um desafio por três razões que assim são mencionados:

Primeiro, porque essa demanda – gerada no concreto – refere-se a problemas que não obedecem a limites disciplinares estritos. Tal fato impõe um esforço de criatividade e flexibilidade intelectual, assim como o trânsito entre os modelos teóricos desenvolvidos por diferentes disciplinas e especialidades. Nesse caso, entram em cena principalmente a antropologia e a arquitetura e os esforços dessas disciplinas em pelo menos duas direções, a saber: de um lado, no sentido de contemplarem, ambas, as complexas relações existentes entre estruturas físicas e valores culturais e, de outro, no de refinarem conceitos que são relevantes para ambas – como é o caso do conceito de lugar – e desenvolverem procedimentos adequados para a investigação empírica.

Segundo, porque, devendo ser manejados por não especialistas, os procedimentos de investigação a serem desenvolvidos devem ser, na medida do possível, simples, diretos, claros e, principalmente, completos – ou seja, eles devem prever senão todas, pelo menos as principais variações nas condições em que a pesquisa será desenvolvida, deixando ao pesquisador de campo a menor margem possível de dúvida e decisão.

Finalmente, há um desafio de natureza política a ser contemplado, que põe em evidência o tema da responsabilidade social de pesquisadores e técnicos. O uso desses procedimentos metodológicos, como instrumento de ação institucional, produzirá informações que, espera-se, realimentarão as políticas de patrimônio. (INRC, 2000, p.27).

Para construir uma noção de inventário, a definição parte do significado do dicionário, para depois compor o Manual com a seguinte definição:

Partimos de uma definição de dicionário. Etimologicamente, a palavra inventário deriva do latim jurídico e, segundo o Aurélio (Novo Dicionário da Língua Portuguesa), significa:

Inventário, do latim jurídico *inventarium*, “encontrar”:

- (1) relação dos bens deixados por alguém que morreu;
- (2) por extensão, descrição e enumeração minuciosa;
- (3) levantamento individuado e completo de bens e valores.

Essas definições implicam de pronto algumas questões importantes:

1. Inventário é por definição rol completo: não falta nada do que se pode ou deve incluir; uma primeira característica de qualquer inventário é a exaustividade;
2. Para ser exaustivo, um inventário deve ser sistemático, ou seja, coerente com determinados critérios de inclusão e exclusão dos elementos que deverão constituí-lo. Nesse sentido, todo procedimento de investigação que tenha essa finalidade deve atender a uma exigência básica da formação de conjuntos matemáticos, a saber, em relação a cada um dos objetos considerados deve ser sempre possível responder à seguinte pergunta: “Faz ou não parte do conjunto que se pretende constituir?”, nunca de forma vaga ou imprecisa, como talvez, não se sabe, sim e não, depende – formem esses objetos conjuntos fechados (exemplo: a escala musical) ou abertos (exemplo: os números inteiros)”.
3. Inventariar, como lembra ainda a definição de dicionário, significa também encontrar, tornar conhecido, identificar. Portanto, descrever de forma apurada cada bem considerado, de modo a permitir a sua adequada classificação, é aqui tarefa primordial. (INRC, 2000, p.27, 28)

Com as mudanças que ocorreram no conceito de cultura após o século XIX, deixando de serem apenas objetos, técnicas ou itens passíveis de numeração, agregando as formas simbólicas enraizadas na prática humana, sentidos que formam sistemas aos quais não se limitam apenas ao espaço físico de um território ou um grupo social, como também, não corresponde apenas uma cultura, sendo a realidade social e cultural como heterogênea,

dinâmica e contraditória (INRC, 2000, p. 28). Sendo assim, buscaram como identificar segmentos nas práticas sociais de uma forma que contemple sua fluidez.

Dessa forma o INRC pensou em basear-se em critérios que fossem de aplicação universal para que pudesse ser construído, em um contexto bem delimitado, um conjunto completo de instâncias que fossem relevantes segundo tais critérios. Porém, esse conjunto delimitado sofrerá transformações, alguns entrarão em declínio e outros ganharão destaques.

Para construir um objeto de pesquisa, o manual define o conceito de referências e bens culturais:

Detenhamo-nos agora na noção de referência cultural que, assim como a de inventário anteriormente comentada, implica uma ampla gama de significados. Para elucidá-la, convém tomar novamente a definição de dicionário:

Referência, do latim *referere*, “referir”:

- (1) alusão, menção, insinuação;
- (2) ponto do terreno perfeitamente identificado e materializado, cuja cota verdadeira é calculada com grande precisão para servir de base à determinação das altitudes de outros pontos que lhe ficam próximos;
- (3) relação que existe entre certas coisas;
- (4) adaptado do inglês *reference*, “nota informativa de remissão”; fonte de esclarecimento.

Neste trabalho, o conceito de referência cultural diz respeito, grosso modo, aos dois primeiros sentidos aqui enunciados. Desde logo, referência significa alusão, ou seja, identificação indireta de algo por meio de fato, objeto ou personagem conhecido.

Mas referência também é baliza, ou seja, marca que indica limite e que estabelece termo de comparação e diferenciação. Assim, por exemplo, no primeiro sentido, pode-se afirmar que o chimarrão é uma referência da cultura gaúcha e, no segundo, que o forró é uma referência (tradicional) da lambada, sendo esta uma transformação daquela. Assim também o Pão de Açúcar (formação geológica) é uma referência do Rio de Janeiro (cidade), tal como o conjunto urbano do Pelourinho ou a capoeira (como prática corporal) podem significar Bahia, e o samba e a feijoada, brasilidade.

Referências são edificações e são paisagens naturais. São também as artes, os ofícios, as formas de expressão e os modos de fazer. São as festas e os lugares a que a memória e a vida social atribuem sentido diferenciado: são as consideradas mais belas, são as mais lembradas, as mais queridas. São fatos, atividades e objetos que mobilizam a gente mais próxima e que reaproximam os que estão longe, para que se reviva o sentimento de participar e de pertencer a um grupo, de possuir um lugar. Em suma, referências são objetos, práticas e lugares apropriados pela cultura na construção de sentidos de identidade, são o que popularmente se chama de raiz de uma cultura. (INRC, 2000, p.28, 29)

O Manual destaca a preocupação em elaborar um inventário de cultura, incluindo além de objetos físicos, realidades com valores e significações enraizados em práticas sociais, que partem do entendimento de intangíveis ou imateriais sociais. Entendem como realidades por denominações específicas e correntes, dão o exemplo como um mutirão de forma de trabalho em uma festa rural, dança como forma de expressão adequada a certa ocasião, pois, são manifestações ao qual se pode presenciar, saber a duração, como coloca-las em ação. Esses são os recortes que a metodologia do manual denomina como bem cultural.



É destacado na metodologia do manual o uso da noção de bem cultural não como uma pretensão de fixar e cristalizar as práticas sociais. Pretendem colocar em primeiro plano a metodologia dos atores, instituições reconhecidas por sua cultura, suas práticas, as configurações espaços-temporais produzidas por essas práticas, como também seus marcos de lugar e fronteiras simbólicas. Pretendem se precaver do risco de tratar os chamados “bens culturais” como *coisas* e substantivos ou produtos acabados. Em uma síntese, afirmam que para efeitos metodológicos, como objetos do INRC são atividades, lugares e bens materiais que constituam marcos e referências de identidade para determinado grupo social (INRC, 2000, p.30).

O ponto de partida para as categorias que estruturarão o inventário partem das categorias privilegiadas pelos estudos desenvolvidos pelo grupo de trabalho que tratou da criação do registro da cultura imaterial. Porém, ao serem projetados sobre o pano de fundo da teoria, os assuntos, preocupações e categorias antes formuladas ganharam uma nova feição, passando a ter algumas implicações metodológicas. Em consequência disso o **Inventário Nacional de Referências Culturais – Manual de Aplicação** é descrito nos seguintes termos:

**1. Celebrações.** Nesta categoria incluem-se os principais ritos e festividades associados à religião, à civilidade, aos ciclos do calendário, etc. São ocasiões diferenciadas de sociabilidade, envolvendo práticas complexas com suas regras específicas de distribuição de papéis, a preparação e o consumo de comidas, bebidas, a produção de um vestuário específico, a ornamentação de determinados lugares, o uso de objetos especiais, a execução de música, orações, danças, etc. São atividades que participam fortemente da produção de sentidos específicos de lugar e de território. São exemplos festas como as de São Sebastião, do Divino Espírito Santo, de Iemanjá, de São João e o carnaval, que se realizam com variações em inúmeras regiões do Brasil; ou outras mais localizadas como o Círio de Nazaré em Belém (PA), a Lavagem do Bonfim e a Romaria de Bom Jesus da Lapa na Bahia ou, no estado de Goiás, a Cavalhada (Pirenópolis) e a Procissão do Fogaréu (Goiás).

**2. Formas de expressão.** Formas não-lingüísticas de comunicação associadas a determinado grupo social ou região, desenvolvidas por atores sociais (individuais ou grupos) reconhecidos pela comunidade e em relação às quais o costume define normas, expectativas, padrões de qualidade, etc. Incluem-se nesta categoria o cordel, a cantoria e a xilogravura no Nordeste, diversas variantes do Boi (o boi bumbá, o boi duro, o bumba meu boi, etc.) em várias regiões do Brasil, a moda de viola e a catira no centro-sul, a ciranda no litoral pernambucano, a cerâmica figurativa no vale do Jequitinhonha, etc. Neste caso, serão inventariadas não as linguagens em abstrato, mas o modo como elas são postas em prática por determinados executantes.

**3. Ofícios e modos de fazer,** ou seja, as atividades desenvolvidas por atores sociais (especialistas) reconhecidos como conhecedores de técnicas e de matérias-primas que identifiquem um grupo social ou uma localidade. Este item refere-se à produção de objetos e à prestação de serviços que tenham sentidos práticos ou rituais, indistintamente. Entre estes encontram-se a carpintaria no sul da Bahia, a confecção de panelas de barro no Espírito Santo, a manipulação de plantas medicinais na Amazônia, a culinária em Goiás Velho, o benzimento nas várias regiões do país, as variantes regionais de técnicas construtivas, do processamento da mandioca ou da destilação da cana, entre muitos outros. Tal como no caso anterior, os modos de

fazer não serão inventariados em abstrato, mas através da prática de determinados executantes.

**4. Edificações.** Em diversos casos, estruturas de pedra e cal estão associadas a determinados usos, a significações históricas e de memória ou às imagens que se tem de certos lugares. Essas representações as tornam bens de interesse diferenciado para determinado grupo social, muitas vezes independentemente de sua qualidade arquitetônica ou artística. Nesses casos, além dos aspectos físico-arquitetônicos, são relevantes do ponto de vista do patrimônio as representações sociais a eles associadas, as narrativas que se conservam a seu respeito, eventualmente os bens móveis que eles abrigam, determinados usos que neles se desenvolvem. Esta categoria integra tanto edifícios emblemáticos do porte das igrejas de Nossa Senhora Aparecida (SP) e de Nosso Senhor do Bonfim ou do Terreiro da Casa Branca em Salvador (BA), como outros de significação mais localizada como são a casa de Cora Coralina em Goiás (GO), as sedes da Lira Popular de Belmonte (BA) ou da Banda Carlos Gomes em Campinas (SP).

**5. Lugares.** Toda atividade humana produz sentidos de lugar. Neste inventário serão incluídos especificamente aqueles que possuem sentido cultural diferenciado para a população local. São espaços apropriados por práticas e atividades de naturezas variadas (exemplo: trabalho, comércio, lazer, religião, política, etc.), tanto cotidianas quanto excepcionais, tanto vernáculos quanto oficiais. Essa densidade diferenciada quanto a atividades e sentidos abrigados por esses lugares constitui a sua centralidade ou excepcionalidade para a cultura local, atributos que são reconhecidos e tematizados em representações simbólicas e narrativas. Do ponto de vista físico, arquitetônico e urbanístico, esses lugares podem ser identificados e delimitados pelos marcos e trajetos desenvolvidos pela população nas atividades que lhes são próprias. Eles podem ser conceituados como lugares focais da vida social de uma localidade. (INRC, 2000, p.31, 32).

O levantamento inclui a identificação das atividades formadoras do lugar, as quais que são reconhecidas como *própria deles* (INRC, 2000, p.32), vinculadas a produção de sua singularidade. O discernimento desses processos são vinculados aos seguintes fatores:

1. Mapeamento dos modos de apropriação prática e simbólica do espaço;
2. Evolução histórica desses modos de apropriação (em suas rupturas ou continuidade tradicional), assim como da construção estratégica de monumentos e da inscrição táctica de marcas vernáculos na sua forma material. Assim, no inventário não se deve deixar de considerar que lugar é processo e, portanto, tempo. (INRC, 2000, p.32)

O processo de trabalho aplicado para a metodologia do Manual prevê três etapas, que correspondem a níveis consecutivos de aproximação: 1- levantamento preliminar, 2- identificação e 3- Documentação. Por fim, o inventário é complementado pelo registro das informações em um banco de dados especialmente projetado para cada manifestação cultural (INRC, 2000, p.35).

A formação da equipe de pesquisadores é proposto que seja pensada através de características próprias de cada sítio a ser inventariado, de acordo com as quais será conveniente conduzir os trabalhos, em termos práticos (INRC, 2000, p.35), como especialistas em ciências sociais (antropologia), história, arqueologia, letras, museologia, arquitetura e

geografia. Lembrando que se trata de um instrumento de política cultural, sendo imprescindível o envolvimento da população nesse processo de levantamento.

As equipes de campo deverão incluir uma pessoa que possa estar encarregada especificamente dos registros audiovisuais e entrevistadores que escrevam bem, tenham iniciativa (pois são inúmeras as situações em que devem ser tomadas decisões ad hoc), que sejam disciplinados e perseverantes. A formação universitária é bastante recomendável, embora não seja a rigor imprescindível, desde que a pessoa atenda aos requisitos do perfil traçado. Os trabalhos da equipe de campo serão coordenados por um supervisor que será encarregado, entre outras coisas, da elaboração das Fichas de Identificação dos bens e de todo contato que for necessário com o responsável pelo inventário. O supervisor deverá corresponder ao perfil traçado para a equipe técnica e possuir bons conhecimentos de informática, dada a frequência com que serão utilizados equipamentos dessa natureza. (INRC, 2000, p.36)

O Manual propõe algumas etapas a serem seguidas pelos especialistas que vão á campo para fazerem o levantamento dos bens a serem registrados ou tombados. As etapas como também as fichas de identificação vem em anexo no próprio Manual. Os trabalhos da equipe de campo são coordenados por um supervisor que será responsável em articular todo o procedimento necessário para o registro dos bens. Abaixo temos as etapas proposta pelo Manual, para compreendermos a forma que os especialistas se organizam para ir a campo em suas pesquisas.

#### 1. Levantamento preliminar

Finalidade: permitir a elaboração de um mapa das referências culturais, fornecendo subsídios para a escolha dos bens a serem identificados na segunda etapa; a mobilização de atores interessados; e o planejamento e definição das estratégias de trabalho da etapa seguinte.

Características: de caráter bibliográfico, tem uma natureza mais abrangente e horizontal, podendo contar com alguma atividade de campo, se necessário.

Atividades envolvidas: definição da área a ser inventariada (sítio) e sua subdivisão em localidades, se necessário; reunião e sistematização de informações disponíveis em material bibliográfico e audiovisual sobre o universo a inventariar, com o objetivo de constituir o “estado da arte da questão”; construção/revisão do objeto de pesquisa; contato preliminar com os grupos sociais envolvidos na pesquisa, com a realização de fóruns para a construção da anuência informada; mobilização de instituições parceiras e levantamento de pessoas que possam fornecer informações sobre os bens culturais e participar do processo de pesquisa; elaboração de lista com bens culturais indicados como relevantes (esses bens são denominados “bens inventariados”); realização de reunião com os interessados para a devolutiva dos resultados da pesquisa e definição dos bens culturais que serão objeto de investigação aprofundada na próxima etapa de pesquisa; preenchimento de fichas e elaboração de relatórios parciais.

#### 2. Identificação

Finalidade: aprofundamento da investigação dos bens culturais selecionados com o intuito de compreender a sua inserção no universo cultural inventariado, os sentidos referenciais para que possuem para os grupos envolvidos e descrever suas características e dinâmicas, de modo que possam ser caracterizados com referências culturais.

Características: realização de pesquisa de campo e documentação audiovisual, com equipe especializada.

Atividades envolvidas: coleta/produção de dados através da realização de entrevistas, segundo metodologias e técnicas do campo da antropologia, ciências sociais e história; produção de registros audiovisuais (fotografia, filmagens, registros sonoros); descrição sistemática e tipificação das referências culturais relevantes, assim como a descrição dos processos culturais nos quais elas estão envolvidas; mapeamento das relações entre essas referências e outros bens e práticas culturais; compreensão dos aspectos básicos dos seus processos de formação, produção, reprodução e transmissão; diagnóstico sobre as condições de sustentabilidade dos bens, apontando para riscos e possíveis ações de salvaguarda; os bens aqui tratados nesta etapa são chamados de “bens identificados”; preenchimento de fichas, elaboração de relatórios parciais.

### 3. Documentação

Finalidade: sistematização e tratamento dos dados produzidos, elaboração de produtos e ações devolutivas para os grupos envolvidos.

Características: atividades de análise, interpretação, tratamento e sistematização de dados e informações.

Atividades envolvidas: sistematização, em diferentes suportes e mídias, do conhecimento e materiais produzidos nas etapas do levantamento preliminar e da identificação; revisão das fichas do inventário, complementando inclusive aquelas da etapa anterior; elaboração de estudo interpretativa e analítica, de caráter monográfico, acerca dos dados levantados em campo, que deve ser sintetizado em relatório; elaboração do relatório de pesquisa; tratamento, sistematização e edição dos registros audiovisuais realizados durante a pesquisa, com o intuito de produzir publicações (neste caso está previsto, como obrigatório, um vídeo-documentário, mas outros produtos também podem ser propostos); realização de ação de devolutiva dos resultados da investigação aos grupos envolvidos, através de diferentes modalidades (seminário, exposições, eventos, etc.), assim como promover o debate acerca das outras ações de salvaguarda necessárias. (ANEXO)

## **O Inventário Nacional de Referências Culturais INRC- Manual de Aplicação**

sofreu várias reformulações ao longo de sua história, até chegar na metodologia utilizada no momento. As reformulações foram ocorrendo em pesquisas etnográficas onde os especialistas foram percebendo a necessidade de determinadas ferramentas para compor a metodologia que havia expandido devido a necessidade de preservação do patrimônio imaterial.

Com base na metodologia do Manual, faremos a análise do Dossiê das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro, observando em qual perspectiva o inventário de salvaguarda foi realizado e fazer uma analogia com o estudo da performance, buscando apontar as possíveis diferenças nas formas de registro proposta pelo INRC.

### **2.2 Análise do Dossiê Matrizes do Samba do Rio de Janeiro: A intersecção da performance no patrimônio imaterial.**

O patrimônio cultural vai além da preservação de monumentos e objetos. Compreende-se que faz parte desse patrimônio as tradições ou expressões vivas herdadas dos nossos antepassados e transmitidas aos descendentes como tradições orais, artes do

espetáculo, usos sociais, rituais, atos festivos, conhecimentos e práticas relativas à natureza e ao universo, e saberes vinculados ao artesanato tradicional.

Partindo da definição do patrimônio cultural, através do conceito de imaterialidade do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), que questiono a importância do papel da performance nas manifestações culturais de natureza imaterial. Os detentores de saberes das diferentes culturas possuem um grande potencial como fonte de investigação através dos seus atos performáticos que são transmitidos para outros indivíduos. Essa memória coletiva nos permite entrelaçar diversas experiências no tempo e no espaço, transformando o bem cultural em matéria viva, repondo sentido, vida e historicidade às práticas culturais.

Partindo de alguns trechos retirados do **Dossiê das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro** e através do olhar dos estudos da performance que iremos buscar apontar onde a performance cultural se cruza com as políticas de patrimônio imaterial. O IPHAN possui algumas formas de assegurar essas práticas culturais. A metodologia aplicada é do **Inventário Nacional de Referências Culturais INRC- Manual de Aplicação** e tem como base: documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, cds, todos aqueles itens tangíveis supostamente resistentes à mudanças. Por que não aprimorar formas de registros já existentes para proteger as práticas sociais incorporadas (performance)?

Para elaboração dos planos de salvaguarda do **Dossiê do Samba do Rio de Janeiro**, no período de inventário e registro, entre janeiro e outubro de 2006, os especialistas que participaram do processo, executaram o arquivo a partir das seguintes divisões: iniciou com uma introdução informando qual foi a metodologia utilizada por eles para realizar o registro das matrizes do samba do Rio de Janeiro.

Para formular a pesquisa, dividiram em duas linhas: 1) levantamentos de fontes e 2) pesquisa de campo. O foco utilizado para elaboração do registro e Dossiê do samba foi a música. Dessa forma, as Matrizes do Samba do Rio de Janeiro foram registradas na categoria formas de expressão, que compõe o livro de registro.

A divisão seguinte ficou composta por um breve histórico do samba na cidade do Rio de Janeiro, seguido das descrições do surgimento das matrizes do samba carioca que são: partido alto, samba enredo e samba de terreiro. Ainda no relato das matrizes do samba, há os elementos poesia e dança que são descritos como fundamentais na prática de fazer samba.

Na divisão seguinte, temos o elemento nomeado de “a cena”. Para compor a descrição da cena, que envolve todas as formas de expressões que acontecem na prática do fazer samba,

há os seguintes itens presentes: a roda, a religiosidade, a comida, os instrumentos, a bandeira, as baianas, a velha guarda, o terreiro, a transmissão do saber no samba, os lugares (neste item temos a descrição das seguintes escolas de samba: Portela, Estação Primeira da Mangueira, Império Serrano, Unidos de Vila Isabel, São Carlos/ Estácio de Sá, Acadêmicos do Salgueiro), os atores.

Finalizando, temos as descrições dos resultados das pesquisas realizadas pelos especialistas, os elementos dessa divisão são: situação, objeto, recomendações de salvaguarda e anexos.

Para analisarmos o Dossiê, iremos propor para melhor identificar a intersecção da performance cultural, a divisão de três eixos que são: performance art, formas de expressão e transmissão do saber.

Partindo das divisões que compõe o Dossiê, iremos separar os elementos que estão descritos seguindo a linha dos três eixos. Após a divisão, buscaremos apontar como o conceito de performance utilizado para o registro do Dossiê é limitado e como o conceito da performance cultural pode ampliar a análise e o conhecimento das práticas culturais.

Apesar de propormos a análise a partir de três eixos e o Dossiê ser composto de divisões, pedimos aos leitores que não abordem as partes desse texto isoladamente, pois, existem conexões e interações entre as divisões que complementam o entendimento da prática do fazer samba.

### **2.1.1 Eixo: *Performance art***

Em alguns momentos no Dossiê é usado o termo performance, porém percebe-se que a palavra performance foi empregada como sinônimo da palavra apresentação. Portanto, para não causar mal entendimento, temos que diferencia-las conceitualmente.

A *performance art* (como mostra o Dossiê ao substituir a palavra performance por apresentação) teve sua origem na década de 60 e 70, referindo-se aos movimentos artísticos denominados de *happening*, *collage*, *environmental art*, *assemblage*, *action painting*, *body art* e se dispõe em uma linguagem híbrida que se consolida na fronteira entre as artes plásticas (enquanto origem) e artes cênicas (enquanto finalidade). A ideia da *performance art* sugere excluir de seu campo a noção de representação, depositando a ênfase na ação. Beth Lopes<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Beth Lopes é encenadora e professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP.

explica que: “o performer não representa o papel de outro, mas se apresenta como ele mesmo, assim como o cenário não deve recriar outro mundo, já que o espetáculo se recusa a ser (somente) dramático. Aqui o que se joga na cena é o próprio eu do performer” (LOPES, 2010, p.05).

A *performance art* soma-se às diversas linguagens artísticas, como a música, teatro, vídeo, dança, ritual. Porém, nenhuma dessas linguagens quando apresentadas separadamente, podem ser consideradas performance.

Renato Cohen (2002), pioneiro em estudos sobre a performance no Brasil, a define como uma arte que fica na fronteira com as demais formas estabelecidas de arte. O autor defende a performance como uma expressão cênica que é composta por uma tríade atuante – texto- público .

O atuante não precisa ser necessariamente um ser humano (o ator), podendo ser um boneco, ou mesmo um animal. Podemos radicalizar ainda mais o conceito de "atuante", que pode ser desempenhado por um simples objeto, ou uma forma abstrata qualquer. A palavra "texto" deve ser entendida no seu sentido semiológico, isto é, com o um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais. No que tange à presença do público (...). A posição que adotamos foi de considerar duas formas cênicas básicas: a forma estética, que implica o espectador, e a forma ritual, em que o público tende a se tornar participante, em detrimento de sua posição de assistente. (COHEN, 2002, p. 28 e 29)

Já a performance cultural (e/ou ritual) é gerada através das experiências culturais onde estão presentes, aquilo que Schechner definiu como: “os comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados”, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. Para o autor, o comportamento restaurado existe como algo simbólico e reflexivo (SANTOS, 2007, p. 18).

As performances culturais são formas simbólicas e concretas que ultrapassam manifestações revelando a experiência, vivência e relação humana. Sendo uma atividade dinâmica e polissêmica exige um reconhecimento, um diferente ponto de exame para a interpretação e observação e apresenta novos paradigmas na construção do discurso constitutivo destes atos e de seus agentes (CAMARGO, 2012).

Possivelmente o que caracteriza com maior eficácia o partido-alto é a presença desta segunda parte improvisada, isto é, “tirada” ou “versada” na hora, no momento da *performance*. Nesse sentido, o improviso está relacionado a uma habilidade de raciocínio rápido do versador em criar soluções poéticas convincentes respeitando a métrica da canção, as rimas baseadas no refrão e, muitas vezes, mas nem sempre, a sua temática. O caráter de desafio é elemento de grande relevância, pois instaura uma determinada ambiência social nas rodas de partido-alto baseada numa

---

competição recheada de provocações, piadas, jogos de linguagem e muita criatividade. O versador ou partideiro é, portanto, figura de grande respeitabilidade nos circuitos de samba, sendo admirado por seu pensamento ágil. (IPHAN, 2007, p.26)

Na descrição da dança foi onde a performance foi percebida com mais intensidade do que nos outros momentos já citados no Dossiê. Podemos levar em consideração essa observação, porque a fonte de transmissão da dança é o corpo, por isso temos nessa descrição o olhar voltado para os gestos corporais, o entorno, os praticantes, o lugar, a transmissão de saber, o comportamento restaurado, como também uma forma de registrar os atos performáticos.

A música e a dança dos negros sempre foram sociais, comunitárias, e assim prosseguem. Jamais são usadas para deleite pessoal, se nisto não houver um aproveitamento coletivo. Quando se diz que nós, negros, fazemos de tudo um motivo de canto e dança, apela-se menos a um estereótipo do que a uma constatação sociológica, porque nossos ancestrais na África assim faziam: na colheita do inhame, na chegada da chuva, nos ritos de puberdade e nos funerais. (...) Uma das fortes características das danças de procedência africana é o trabalho que os pés desenvolvem continuamente, sendo utilizados até mesmo como instrumento de percussão. Do tambor de crioula do Maranhão, chega-se a dizer que “é afinado a fogo, tocado a murro e dançado a coice e chão”. Descendente em linha direta do lundu e dos batuques africanos, o samba dançado não poderia fugir à regra. Sua linguagem está nos pés, desenhando no chão a rica sintaxe de uma gramática que nem a todos é dado aprender. Nas rodas de samba improvisadas, com ritmo marcado por palmas e alguns instrumentos, é que se pode apreciar a desenvoltura de uma passista criando sua coreografia luminosa, que vem do ar e desliza pelas pernas até os pés. O equilíbrio é desafiado nos contratempos, a elegância é confirmada nos breques, a malemolência é solta na síncope. (IPHAN, 2007, p. 58)

A dança samba é descrita como parte fundamental da cena, a forma em que ela foi descrita é uma forma de registro da performance cultural. Podemos observar a possibilidade de decodificar gestos restaurados, que são repetidos e armazenados pelos indivíduos que compartilham esse conhecimento entre si. E é através desses gestos que forma a identidade da dança samba ou do gênero musical.

Pode acontecer de haver uma interferência em sua execução para se enquadrar a algum objetivo, como por exemplo: nos desfiles das escolas de samba, que usam muitas vezes uma coreografia, fazendo com que o sambista se limite aos movimentos propostos. Porém, a dança continua sendo a mesma que representa o gênero musical, nos ensaios da quadra, nas reuniões de sambistas, nas rodas, em torno de uma mesa.

A performance aparece com o sentido de apresentação, quando o seu contexto podia ser entendido de uma forma mais ampla. A performance não libera um significado pré-existente que esteja dormente no texto, mas ela própria é constitutiva do significado pois este está sempre no presente e não em manifestações passadas como, por exemplo, em origens



históricas ou nas intenções de um autor. Dar voz e expressão a um texto torna-o texto realizado (*performed text*), ativo e vivo, "coloca a experiência em circulação" (TURNER *apud* MULLER, 2000).

Realizar uma performance já é em si um ato de relação com as memórias coletiva e individuais, uma vez que é a partir de um comportamento antes já observado, já vivenciado, ou já ouvido, que a performance floresce. É pelo compartilhamento das tradições corporais e orais que o aprendizado acontece, onde a continuidade dos ritos acontece; logo, comportamento restaurado, duplamente exercido.

A observação da constante transmissão de conhecimento, em que o sambista ensina a seu filho o que aprendeu de seu pai, é exatamente um dos mais importantes traços da permanência do samba, em qualquer de suas modalidades, como um valor cultural dotado de importância nas comunidades estudadas. (IPHAN, 2007, p.87)

Como o antropólogo Victor Turner argumentou, a performance empresta *insights* valiosos para a formação e identidade permitindo um espaço para entendimento intercultural e através da performance os significados centrais, valores e objetivos da cultura são vistos em ação (TURNER *apud* LIGIERO, 2000, pag.90). O estudo da performance nos possibilita um questionamento que pode iluminar as práticas culturais com aspectos da vida cotidiana.

### 2.1.2 Eixo: Formas de expressão

As matrizes do samba do Rio de Janeiro foram registradas no seguinte livro do patrimônio imaterial: **Livro de Registro das Formas de Expressão**, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas. O registro aqui, provavelmente, teria como suporte uma narrativa muito mais descritiva, ampliando a percepção das práticas culturais que estabelecem as relações de sociabilidade.

Porém, a forma que foi desenvolvido o registro das matrizes do samba no Dossiê foi com uma descrição bastante reduzida das práticas sociais coletivas. Portanto o que buscamos nessa pesquisa é a performance no campo da antropologia, que se baseia em elementos essenciais para decifrar as práticas sociais incorporadas que fazem parte do cotidiano desses sambistas.

São tantos os estilos de fazer samba que podemos pensá-lo como uma espécie de metagênero, um grande ambiente sociomusical onde práticas culturais coletivas ocorrem a partir da música e através dela.[...] Estas expressam em suas estruturas musicais fundamentais as relações de sociabilidade cultivadas em ambientes sociais

específicos, constituindo-se num patrimônio representativo da riqueza cultural do país. Veremos que essa origem comum ecoa em traços estilísticos característicos, que, de fato, demarcam aquilo que pode ser entendido como uma espécie de fundação do samba carioca. (IPHAN, 2007, p. 23)

Nesse trecho podemos observar como a prática social coletiva foi fundamental para o surgimento do samba carioca. As trocas de expressão e saberes que foram cultivadas nesses ambientes específicos foram marcantes para a formação da identidade desses indivíduos.

Quanto à sua formação, o autor destaca que o partido é o resultado do cruzamento de diversas práticas musicais e coreográficas que formavam no início do século XX aquilo que José Ramos Tinhorão chamou de um “verdadeiro laboratório de experiências fragmentadas de usos e costumes de origem rural” na cidade do Rio de Janeiro (1998:265). Entre essas práticas, destacam-se as chulas, o lundu, o samba rural paulista, o samba de roda baiano e o calango, gênero de grande força principalmente no interior da região Sudeste, que também apresenta características de improviso e disputa entre os versadores. Todas essas misturas processadas em solo carioca moldaram o perfil e as características do partido desde suas primeiras ocorrências até seus desdobramentos atuais. (IPHAN, 2007, p.24)

O cruzamento entre diferentes manifestações culturais como é citado nesse trecho são pontos onde as trocas de saberes e formas de expressão estão mais envolvidos. As manifestações culturais estão se recriando a cada momento. Recriam-se devido às diversas relações que estabelecem entre diferentes manifestações culturais. A diversidade se mantém através das transformações produzidas por misturas de todos os tipos, feitas por culturas que não sofrem pela mistura transformadora. Nesses momentos de troca, da apresentação onde está os versadores e repentistas, os improvisos feito por eles, nessas trocas de conhecimentos que podemos reconhecer a performance cultural.

O samba de terreiro como eles descrevem no Dossiê é um exemplo de como as práticas sociais incorporadas fazem parte da construção da identidade de um determinado grupo. O samba nasceu dentro das confraternizações, das sociabilidades, no meio familiar. Assim como em todas as matrizes do samba a roda está presente, porque a roda antecede o samba, como Roberto Moura (2004) citou: “A roda de samba é anterior ao samba porque é a ambiência que favorece e proporciona o seu aparecimento”. Como podemos observar nesse trecho a seguir:

O terreiro, amplamente definido, foi e é um espaço sociocultural de grande importância para o samba. ‘Terreiro’ pode ser o quintal de Tia Ciata, do mesmo modo como a palavra designa popularmente a casa de candomblé, e pode se referir também aos fundos de quintal dos subúrbios cariocas. As rodas de samba que agregavam (e ainda agregam) parentes, amigos, vizinhos num grande congregar afetivo e musical funcionavam (e ainda funcionam) também como momentos de intensas trocas culturais, realizadas sobretudo através da música. Assim, o terreiro do samba é um espaço de sociabilidade, no qual os sambistas se encontram, trocam ideias, histórias e sambas. (IPHAN, 2007, p. 31)

Como toda cultura, existem códigos que são essenciais para sua existência. Por mais que essas linguagens ou códigos se modifiquem com o passar do tempo, ainda assim são passíveis de leituras e interpretações, pois algumas práticas sociais incorporadas são mantidas no decorrer do tempo. A performance ocorre no momento de interação entre os sujeitos, nessa mediação que podemos observar a relação que eles estabelecem por meio de seus símbolos. Procurando analisar a imensa diversidade cultural humana, Geertz (1985) baseou-se na semiótica para interpretar as formações simbólicas de diferentes grupos sociais e elaborar uma concepção interpretativa da cultura. Dessa maneira, potencializa a participação coletiva no processo de mediação cultural, pois, na fronteira de cada grupo social, seus membros partilham de símbolos e significados, pois, “a cultura é pública porque o significado o é” (GEERTZ, 1985, p. 09).

São nos momentos de interação que melhor podemos pensar as relações que estão sendo estabelecidas e as identidades criadas. É na interação que está a performatividade. A performance está sendo criada e recriada nos momentos de interação, indiferente do nível que esteja ocorrendo. (FRYDBERG, 2011, p. 247)

Nesse sentido, as manifestações corporais, dadas suas características expressivas, encontram no contexto cultural as condições necessárias para sua gênese, incorporação, ressignificação e socialização de significados. Pensamentos e lembranças são também transmitidos e preservados através de movimentos corporais, não apenas em escritos literários e documentos oficiais.

O corpo, nessas tradições, não é, portanto, apenas a extensão ilustrativa do conhecimento dramaticamente representado e simbolicamente rerepresentado por convenções e paradigmas seculares. Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação, remissão transformações perenes do *corpus* cultural... Os sujeitos e suas formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória, escrevem história. O corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, neste sentido, significa inscrever, grafar, repetir transcribendo, revisando, o que representa uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória. (MARTINS, 2002, p. 89)

O samba de terreiro se diferenciou dos outros dois estilos listados no Dossiê, por sua identidade compartilhada e como reconhecimento dessa prática por um determinado grupo de pessoas. A transmissão cultural é um processo de socialização, ocorre paralelamente nas experiências e expressões da vida social. Através da expressão e da experiência que as

culturas unem seus significados, articulando o passado e o presente, nos quais os membros de uma sociedade manifestam o que tem mais de significativo em suas vidas.

O samba de terreiro representa uma identidade compartilhada por determinado grupo de pessoas agregadas pela escola de samba. Até determinado momento do século XX, os compositores de sambas de terreiro foram figuras respeitadas na hierarquia interna das escolas, “baluartes” de cada agremiação, quase sempre ocupando cargos importantes no poder e na estruturação das escolas. Apesar de esse poder ter se dissolvido entre outros protagonistas das escolas, é através dos sambas de terreiro que a coletividade fala e se faz ouvir, elaborando suas interpretações e narrativas. Esse lado de dentro das organizações carnavalescas torna visível (audível) através do conjunto de seus sambas de terreiro, que expressam sua visão de mundo, seu pensamento, suas ideias e sua identidade.[...] Essa função propriamente comunitária dos sambas de terreiro talvez seja seu mais alto valor cultural. (IPHAN, 2007, p.34)

O terreiro é o território onde foi fundada a identidade do samba, onde as relações sociais foram projetadas no espaço, dessa forma, não é apenas um espaço concreto. Partindo desse pressuposto, o território físico não pode se separar do território de identidade, para existir o território os dois tem que coexistir. Milton Santos (2002) afirma que:

o território não é apenas o conjunto dos sistemas naturais e de sistemas de coisas superpostas. O território tem que ser entendido como território usado, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer aquilo que nos pertence. O território é o fundamento do trabalho, o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida (SANTOS, 2002, p. 10).

O terreiro é nome dado às casas de candomblé de todo país, nesse espaço é que ocorriam as rodas de samba anteriormente. Como podemos observar, as crenças africanas e os rituais são fontes essenciais na história e na identidade do samba.

O terreiro, o nome dado às casas de candomblé em todo o país, local de transmissão de conhecimentos, rituais de iniciação e integração, foi incorporado ao espaço do samba. A expressão terreiro remete à idéia de comunidade, de grupo familiar extensivo. Simbolicamente, pode ser entendido como o quintal dos sambistas, o terreno de ensaios das agremiações carnavalescas e outros lugares onde se cria, canta e dança o samba. Com a adesão das classes médias, a modernização das agremiações e o crescimento dos desfiles, o terreiro das escolas virou quadra, cimentada. (IPHAN, 2007, p. 84)

Os terreiros perderam um pouco do seu espaço devido o crescimento dos desfiles das escolas de samba, os terreiros se transformaram em quadras. Porém a ideia de comunidade, de grupo familiar não alterou com as transformações que o tempo e a modernização causaram.

E é exatamente dessa forma que a as práticas sociais incorporadas se apresenta nas celebrações, formas de expressão, lugares e ofícios que compõe o patrimônio imaterial: através de manifestações e da sociabilidade entre os grupos ou a comunidade, que se

identificam e se sentem pertencentes a essa coletividade. A performance cultural se mostra presente e dinâmica, sendo capaz de preservar e transmitir a vivência de tradições inerentes àquele grupo. Vale ressaltar, que estas ações ultrapassam as meras formas de registro e documentação, constituindo uma proteção mais ativa e compreensiva do processo de desenvolvimento do samba, acerca da sua importância e salvaguarda.

### **2.1.3 Eixo: Transmissão do saber**

É na transmissão que podemos observar a performance, pois, é essencial pensar que essas formas de expressão alcançam um nível para “além da linguagem” (Londres, 2004 p.19). Sendo possível identificar a memória cultural e identidade coletiva que são transmitidos e aprendidos por cada indivíduo participante através das práticas sociais incorporadas.

A improvisação é um elemento que musicalmente passa pelas matrizes do samba, como um polo amador e comunitário do fazer musical do sambista (IPHAN, 2007, p.41). Não só musicalmente a questão do improviso se mostra importante, como também, mostra um momento de compartilhamento do saberes do samba, de comunicação e troca com a comunidade que nutre um grande respeito pela arte do improviso.

Podemos observar que o samba de terreiro era um samba com espaço para improvisação e que os sambas cantados nos desfiles das escolas tiveram parte improvisada (o que corresponderia à segunda parte, ou estrofe solada, por oposição ao refrão coral) até os anos 1940. Da mesma forma, o partido-alto é um estilo de samba cuja força expressiva e capacidade de comunicação se encontram fundamentalmente no momento do “verso de improviso”, esperado, e até mesmo comemorado, durante a performance. É possível verificar que os sambistas identificados com as matrizes musicais do samba nutrem grande respeito pela arte do improviso, que adquire grande status perante a comunidade. Esse respeito aparece com recorrência em alguns sambas, que exaltam a arte do partido. (IPHAN, 2007, p. 41)

Os principais sambas produzidos nas escolas, como: partido-alto, samba de terreiro e samba enredo, possuem uma versatilidade, musicalidade e uma capacidade de narrativa do compositor, que passa a ser considerado “bamba” por sua comunidade, quando consegue aliar em seu repertório três vertentes que são imprescindíveis em três espaços, que são: a roda, o terreiro e a Avenida (IPHAN, 2007, p.51).

Para a composição das músicas na descrição do Dossiê, percebemos a forte coletividade, participação da comunidade e a importância do lugar onde ocorre os encontros entre os sambistas. A forma em que acontece a composição é uma troca de conhecimentos, pois na prática do samba também há os detentores de saberes, que possuem conhecimentos

que são remetidos e aprendidos por outros praticantes, auxiliando na afirmação ou reafirmação de suas identidades.

Outro elemento fundamental do samba é a roda, pois, segundo o pesquisador e jornalista Roberto M. Moura traçou, “é o início de tudo – estava presente antes mesmo de o samba ser samba, é anterior a ele. Como característica mais evidente, ele diz, está o clima doméstico, familiar.” (IPHAN, 2007, p.63). A roda de samba faz parte do cotidiano desses sambistas, auxiliam na afirmação e reafirmação de suas identidades. Assim como cita no **Dossiê**: “No Rio de Janeiro, a roda foi elemento fundamental na criação e difusão do novo gênero, e o seu valor está vivo na história e no cotidiano dos sambistas tradicionais.” (IPHAN, 2008, p.63).

Segundo Moura, esse espírito familiar, que fez e faz a roda girar o samba, vem de dentro de casa. Ele retorna às moradias festivas das tias baianas na Praça Onze para explicar como a casa “propicia a formação da roda”, dando então vida ao samba. E destaca o “papel desempenhando pela roda como elemento fundamental na geração, preservação e divulgação do gênero musical que mais identifica o nosso país entre todos os que são originários do Brasil”. A roda, portanto, é um ritual que “preserva e atualiza o que está em sua origem”. (MOURA *apud* IPHAN, 2007, p.63)

Desde o início desta análise do Dossiê pudemos perceber a presença da roda em todos os momentos descritos. Da roda que originou o gênero musical e sua prática permanece até hoje no cotidiano dos sambistas. O dossiê nos mostra a preocupação dos sambistas com a “transformação” que vem ocorrendo com a redução dos espaços que as rodas “tradicionais” tem tido para se apresentar.

Os atos performáticos constituem em um desafio no sentido de nos engajarmos no momento histórico em que vivemos, momento em que se apela a uma política da vida, em que o corpo é um terreno privilegiado das disputas em torno quer de novas identidades pessoais, quer da preservação de identidades históricas, da assunção de híbridos culturais ou das recontextualizações locais de tendências globais. (ALMEIDA, 2004, p. 3).

As rodas de samba possuem um contexto histórico que vai além, pois ela tem uma tradição “familiar”, nasceu dentro de casa, com práticas sociais incorporadas, que diferem de ser somente uma apresentação. Porém em cada apresentação ela carrega em si o detalhe da tradição daquele grupo social, que podem ser entendidos ou decodificados através da análise das performances.

Uma roda de samba possui determinadas características e dinâmicas de funcionamento que possuem permanência no tempo e no espaço, independente do lugar e da cidade que esteja acontecendo. (FRYDBERG, 2011, p. 244)

A roda sendo um dos principais meios de transmissão do saber/fazer samba tradicional e está longe de se perder, sua prática continua viva independente de quais lugares ela esteja sendo formada. A recontextualização é uma forma natural em que as manifestações culturais tomam para seguir adiante. As manifestações culturais estão se recriando a cada momento. Recriam-se devido às diversas relações que estabelecem entre diferentes manifestações culturais. A diversidade se mantém através das transformações produzidas por misturas de todos os tipos, feitas por culturas que não sofrem pela mistura transformadora. Estamos longe das visões mais difundidas pelo senso comum, que está cada vez mais comum, sobre o que vem ser uma cultura.

O que deveria ser preservado é o que afasta essas diferenças, com a intenção de mantê-las intactas, como afirmava Lévi-Strauss, (1975, p.350) “de nada adiantaria defender a originalidade das culturas humanas contra elas mesmas”. O homogêneo seria o mesmo que congelar, o equilíbrio seria a impossibilidade de transformar e assim estaríamos sentenciados a ser diferentes e a conviver com a diferença.

Na prática do samba a comida está presente em quase todos os encontros, ela faz parte do ritual e está fortemente ligada com a religiosidade. O preparo da comida é manuseado por pessoas que são nomeadas de especiais, o local (a cozinha) é considerado onde as “tias baianas” as senhoras da tradição transformam a morte em vida, como é descrito no Dossiê.

A performance cultural está presente em todo o ritual do preparo da comida e tudo que está em seu entorno. Nesse parágrafo seguinte, temos uma pequena parte descrita de como é executado o preparo da comida, como é importante para a prática do samba o comer, beber e compartilhar, como dialoga com a vida dos sambistas, que existe uma hierarquia que é respeitada entre eles. O dossiê em diversos momentos nos aponta onde podemos identificar a performance cultural na prática do samba, porém, não há elementos de estudos da performance presente para tal identificação.

Pela ligação de pais e mães-de-santo com o samba, era natural que os rigores e delícias gastronômicas da vasta culinária dos terreiros de candomblé, caboclo e umbanda ajudassem a determinar a identidade dos espaços onde o samba floresceu. Noites inteiras são destinadas ao preparo dos alimentos que fazem parte das festas, sendo que pessoas especiais em cada comunidade de samba têm a responsabilidade de preparar as carnes dos animais, os cereais, os legumes, as frutas. O espaço da cozinha é de alto significado para a vida dos deuses, sua manutenção e a renovação do axé – elemento vitalizador das propriedades e domínios da natureza, quando o sagrado se aproxima do homem pela boca. Por isso, ele fica nas mãos das conhecidas “tias baianas”, as senhoras da tradição. A cozinha é o lugar onde as “tias” transformam morte em vida, usando os temperos, a água, o azeite e o fogo. Para as baianas quituteiras que ainda se relacionam com a tradição afro-brasileira, a cozinha é um espaço de criação, de manutenção da saúde da comunidade e de celebração de seus orixás, que representam a energia da vida. O preparo dos pratos

podem ser acompanhados de cantigas, palmas, toques e samba. Pode-se observar a diferença e a variedade de pratos produzidos de uma escola para outra, de uma comunidade de sambistas para outra, apesar de a feijoada ser o prato mais tradicional hoje nas grandes reuniões de samba. Segundo Lody17, a feijoada é dedicada a Ogum e a Omolu, servida para toda a comunidade, sendo seu preparo de alto significado ritual, representando a união do trabalho e da fé, tanto na Bahia como no Rio de Janeiro. (IPHAN, 2007, p.70)

A comida não está presente apenas nas cozinhas das tias baianas, os sambistas em seus encontros, seja em um bar, clube, botequim fazem questão que a comida e a bebida estejam presentes, pois, é uma forma de aproximação, de compartilhar e festejar cada encontro. Nesses momentos de encontros que ocorre a troca de saberes, onde eles se identificam. Assim Como Schechner define que:

O estudo das performances pode nos orientar a compreender os comportamentos restaurados, armazenados, manipulados, transmitidos e recriados. Comportamento de performance é comportamento aprendido e/ou praticado – ou duplamente. Comportamento treinado, comportado: comportamento restaurado. Então, ensaio prévio, aprendido por osmose desde a infância, revelado durante a performance pelos mestres, guias, gurus ou, generalizando, pelas regras que governam de fora, como em esporte ou teatro improvisado [...] (SCHECHNER *apud* SILVA, 2005).

Assim começa a descrição dos instrumentos no Dossiê do samba do Rio de Janeiro, “É na palma das mãos e na sola dos pés, num bater firme e cadenciado, que o samba – qualquer variante do gênero – começa. O corpo do sambista é, assim, o primeiro instrumento de percussão” (IPHAN, 2007, p.72). É importante lembrar que o samba tem raízes africanas e que sua principal fonte de transmissão é a oralidade, a participação da escrita pouco pôde perceber no registro do IPHAN como parte de sua gênese e evolução.

Partindo do conceito de oralidade de Paul Zumthor (2007) a voz está vinculada a história do homem e é universal. Durante muito tempo foi uma das formas de transmissão de conhecimento muito antes da escrita. A oralidade quando está sendo transmitida é acompanhada de um gesto, quem é o receptor do conhecimento transmitido utiliza a visão e audição para receber a informação. Nesse processo de transmissão ocorre a interação entre dois sujeitos. Percebendo que a cada recepção ou transmissão seja pela leitura, oralidade ou corporal, a informação se transforma, se recria a cada leitura. Assim como a performance muda a cada apresentação.

“Já nasce sambando” (ou “Já nasce sabendo”), “Está no sangue”, “É de família”, são frases comuns na cena do samba e exprimem, não a defesa de um determinismo biológico, mas uma noção bem assentada do poder da transmissão familiar e comunitária dos saberes do samba. E essa transmissão se dá desde muito pequeno, através desse instrumento musical do sambista que é o seu próprio corpo. *O samba já vem, já vem... o samba já vem adoutrinado dentro da pessoa. Quem é sambista já traz no sangue. Isso é o espírito do sambista (...) Sambista é aquele cara que só vive*



*batucando. É... batucando em mesa de bar, cervejinha do lado. Aí, eu defino o sambista assim, nesse esquema. (Rody). (IPHAN, 2007, p. 72)*

A linguagem é traduzida em ações e as práticas que traduzem os comportamentos restaurados e as crenças enraizadas, estão sempre se modificando com o tempo. Assim, a memória não é transmitida “palavra por palavra”; mas é passada de uma geração para outra por meio da fala, do canto, do rito, da dança, da indumentária e de diferenciados movimentos, que permanecem e se alteram (BRETTEA, FROTAS, 2012, p. 13).

As baianas representam as anciãs que carregam consigo a sabedoria. Nesse parágrafo em que estamos citando, serve para decodificar as práticas sociais incorporadas para melhor entender as manifestações culturais. A performance está presente não apenas em apresentações das escolas, nos giros e danças das baianas, nas rodas, ou seja, em momentos gerais que ocorrem a prática do samba.

As baianas simbolizam as cabeças coroadas pelos cabelos brancos e representam a sabedoria das tias da antiga Praça Onze e do Estácio, berço do samba, onde Tia Ciata, Tia Bebiana e muitas outras dançavam e louvavam os orixás. De acordo com a tradição africana dos terreiros, as baianas rodavam, inicialmente, para o lado esquerdo, já que, segundo os mitos, estão à esquerda de Olorum – senhor de todos os espaços para os iorubás. São mães e avós dos sambistas, portanto, personagens fundamentais na transmissão do saber do samba, de geração para geração. Parteiras, bordadeiras, educadoras, líderes comunitárias, aglutinam, apaziguam e organizam o cotidiano das comunidades do samba carioca. (IPHAN, 2007, p.81)

A performance cultural pode ser percebida nos “comportamentos restaurados” como define o autor Schechner:

Porque está marcado, enquadrado, e separado, o comportamento restaurado pode ser exercitado, armazenado e chamado mais uma vez, jogado com, feito em algo completamente novo, transmitido e transformado. O comportamento restaurado pode “ser feito em algo completamente novo, transmitido e transformado. (SCHECHNER, 2006 p. 35).

Nas apresentações das escolas de samba, as baianas foram se recontextualizando, para acompanhar os desfiles das escolas de samba. Essas transformações ocorrem, porque a cultura está sempre em movimento, dialogando com as outras manifestações culturais, com o mundo.

Assim como as baianas, a velha-guarda é considerada os mestres dos saberes dos sambistas, são reconhecidos e respeitados no espaço do samba, pois são eles os detentores dos saberes e toda tradição do samba. São os responsáveis por transmitir todo esse conhecimento para as demais gerações do samba. Os sambistas mantêm essa tradição da transmissão dos saberes através da oralidade e do corpo, dos seus antepassados de raízes africanas.

Muitos africanos perpetuaram sua cultura dando ouvidos ao que contavam/cantavam os ancestrais. Assim sendo, mesmo transportados para bem longe de seu habitat, preservaram símbolos de suma importância para poderem resistir às agressões de diversas naturezas. Desse modo, nos espaços em que a presença negra é marcante, percebe-se uma deferência àqueles que conduzem as marcas, sintetizando um mundo bem particular. É bem provável que, cientes e conscientes da importância do trabalho de seu grupo para a fixação e o desdobramento de uma forma de ser, de estar e de se manifestar, Pixinguinha, Donga, João da Baiana e outros bambas criaram, na década de 20 do século passado, o conjunto da Guarda-Velha, que, além de divulgar as músicas de autoria de seus componentes, acompanhava regularmente cantores renomados, tais como Carmem Miranda, Mário Reis e Silvio Caldas. (IPHAN, 2007, p. 82)

Assim como Zumthor (2007) define: “A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca” (ZUMTHOR, 2007, p.32). Os mestres são patrimônios vivos e precisam ser resguardados. Porém, os que eles transmitem, os atos performáticos, são separados dos praticantes individuais, havendo um compartilhamento entre os indivíduos na forma de aprendizagem ou transmissão.

No Dossiê há o elemento transmissão do saber, é através das práticas sociais incorporadas que os detentores de saberes transmitem seus conhecimentos para gerações futuras. Esses códigos são transmitidos através da performance cultural. Para preservação das manifestações culturais, é necessário compreender e decodificar as práticas sociais incorporadas. Os mestres dos saberes precisam ser resguardados. Porém, os que eles transmitem, os atos performáticos, são separados dos praticantes individuais, havendo um compartilhamento entre os indivíduos na forma de aprendizagem ou transmissão, assim como define Schechner comportamento é algo separado daqueles que o estão realizando”, ele pode ser “armazenado, transmitido, manipulado, transformado”. (SCHECHNER *apud* TAYLOR, p.5).

Nas comunidades, a transmissão do samba se dá pela oralidade e pela vivência. O aspecto presencial é fundamental. Desde pequenas as crianças das comunidades acompanham seus pais, irmãos e vizinhos às quadras das escolas de samba. Como é sabido, é forte a marca da oralidade na cultura popular: a transmissão do conhecimento se dá longe dos compêndios e do ensino formal. Por isso, a expressão escola de samba se reveste de forte significado, porque é, de fato, um espaço privilegiado de transmissão de saberes e fazeres. Ao mesmo tempo, a cultura afro-brasileira é marcada pelo respeito aos mais velhos, aqueles que sabem mais e portanto têm mais a dar. (IPHAN, 2007, p.86)

Podemos analisar nos depoimentos que pessoas que foram entrevistadas para a formulação do Dossiê, como as práticas sociais foram transmitidas:

*Aprendi a tocar pandeiro e a versar pela experiência vivida, pelo que via na casa de Cartola, quando num dia versaram para mim e eu tive que responder. Numa outra ocasião, numa festa do Neguinho da Beija-Flor, alguém mandou um verso para mim e eu respondi, sendo então aceita no meio como partideira. (Leci Brandão)*

*O samba de Rocha Miranda era... era uma escola pequena, e o diretor da escola chamava-se Lilico. A gente tratava ele de Lilico Papai (risos). Lilico Papai. E ele era um sujeito muito prestativo. (...) Aí depois o Lilico me chamou e começou a me passar a sabatina: essa aqui, samba assim, batucada... Ele me ensinou de tudo que tinha direito. De tudo que tinha direito ele me ensinou (...) E aí eu vi, era o partido-alto. E ele me ensinou, no partido alto, a versar versos. (...) Conclusão: lá mesmo, quando saí de lá, já saí já sabendo versar, improvisar e aprendendo. Primeiro eu fui versando os versos dos outros... aprendendo. Aí depois comecei a fazer. (Xangô da Mangueira)*

*Vendo os outros tocando, escutando... Esse é bom, vamos lá. (Pery Aimoré)*

*..fomos até a Mangueira, lá na Candelária, ver o Xangô e o Chico Porrão, pouca gente conhece o Chico Porrão. A gente sentava na cerca e ficava olhando Xangô e Chico Porrão. Cansamos de fazer isso. Não tinha nada para fazer... foi mais um aprendizado. (Pery Aimoré) Vi o mestre Fuleiro trabalhar. Vi o Tijolo da Portela trabalhar, vi todos eles trabalharem. Eu não vou aprender? Que há? Comigo é ali... (Pery Aimoré). (IPHAN, 2007, p. 86)*

As técnicas de preservação, transmissão e decodificação desses materiais são certamente diferentes, assim como se diferem as possibilidades de acessá-las. Entretanto, esta ação se faz crucial, considerando que se essas tradições desaparecerem, os saberes envolvidos desaparecerão consigo. Mas quais seriam essas técnicas? Uma delas poderia ser a análise da performance através do registro, que por sua vez pode nos auxiliar na identificação dos saberes. As performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam os corpos, contam histórias.

A performance é uma forma de preservação e transmissão da memória, especialmente em comunidades ou setores sociais que careceram ou não utilizam a escrita; ela possibilitou, desde os tempos primitivos, o registro e a permanência daquilo que se sabe, como indivíduo e como grupo, sem ter que recorrer a caracteres gráficos, esgrimindo o artifício epistemológico da necessidade da transcrição das experiências em documentos...Por esses motivos, se justifica estudar as ações performáticas quando nos interessamos por nossas tradições, cultura e arte: é porque tudo o que somos e o que sabemos nos remete sempre a um mais além do sacralizado pela escrita e, mais que isso, nos impulsiona a superar os limites do que a língua pode articular por si mesma. (SCHECHNER, 2003 p. 37)

A análise do Dossiê se fez pertinente na pesquisa para podermos observar em quais momentos a performance cultural esteve presente, como os especialistas se posicionam diante das informações coletadas em suas pesquisas e como os estudos das performances pode nos orientar a decodificar as manifestações culturais através do corpo. De acordo com o Schechner (2003), o processo chave de todo tipo de performance é o comportamento restaurado, ou seja, possui uma sequência de ações, marcadas, molduradas ou acentuadas. Portanto, o comportamento pode ser aprimorado, guardado e resgatado; e depois, transmutado

em outro, e transformado, uma vez que o “comportamento restaurado é simbólico e reflexivo. Seus significados têm que ser decodificados por aqueles que possuem conhecimento para tanto” (SCHECHNER, 2003, p.35).

A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia...o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que performance. Como tal esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa o ato encenado [...] o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica atualmente. (MARTINS, 2002, p.88)

Através desse sentido que essa pesquisa busca ressaltar a ideia de performance nas políticas públicas do patrimônio brasileiro, pois o estudos das performances pode ser uma fonte de investigação para apreender as informações transmitidas através das práticas sociais incorporadas. Os estudos das performances podem aprimorar a metodologia utilizada pelos agentes do patrimônio e os profissionais técnicos na elaboração dos registros do patrimônio imaterial.

### Capítulo 3

#### **“Se o samba tem uma alma, uma coisa se pode dizer dela: é redonda” : Análise da performance cultural na roda de samba Samba do Trabalhador**

*A noite estava animada  
quando a roda se formou  
a lua veio atrasada  
e o samba começou...  
(Noel Rosa)*

No Dossiê do samba, pudemos observar a roda presente em todas as matrizes do samba que foram registrados. A roda, como Roberto Moura citou no Dossiê “é o início de tudo”. Mais que o início de tudo, a roda é o ambiente onde os sambistas se sentem em casa, onde eles transmitem e apreendem conhecimentos. No livro “No princípio era a roda”, Roberto Moura descreve da seguinte forma o fenômeno das rodas de samba:

Bem, se o samba e os sambistas interagem com outros meios influenciando e sendo influenciados, e não havia rádio e nem escola de samba, parece lícito concluir que o milagre deve-se a roda – através do já tantas vezes descrito fenômeno da transmissão oral. (MOURA, 2004, p. 32)

A partir do conceito das performances culturais que são atos transmitidos, armazenados, manipulados, recriados, formas simbólicas e concretas que ultrapassam gerações revelando sua existência, que vamos dar prosseguimento nesse capítulo. Na prática do samba há os detentores de saberes, dos quais os conhecimentos são remetidos e aprendidos por outros praticantes, auxiliando na afirmação ou reafirmação de suas identidades.

Partiremos do princípio do samba “a roda” para buscarmos entender as ações sociais incorporadas que formam a identidade do samba. Pois foi da roda de samba que surgiu o samba e logo após as matrizes do samba, “a roda de samba é anterior ao samba porque é a ambiência que favorece e proporciona o seu aparecimento” (MOURA, 2004, p. 36).

Para que o samba possa ser entendido como produtor de identidades, devemos pensar como base de investigação os locais onde se processa essa criação e re-significação constante, ou seja, as rodas de samba, sejam elas em terreiros, casas de shows, botequins ou clubes sociais, pois mesmo esses locais sendo tão diversificados, todos esses eventos possuem o nome de roda, uma categoria genérica de configuração altamente simbólica que ultrapassa uma simples reunião baseada na

manifestação de cantar e sambar assumindo a função de índice de identidade. (PASSOS, 2010, p. 03)

É nesse momento de interação entre os sambistas, que há a troca de conhecimentos, onde eles aprendem a prática do samba.

É indispensável que se avalie a roda como ela se forma, quando e por que não se preocupou jamais em desmentir os conceitos cristalizados de que não são os sambistas que formam a roda, mas a roda é que formam os sambistas – e que isso só acontece, de alguma forma, beneficiado pelo ambiente doméstico, familiar, íntimo e caseiro em que ela se dá. (MOURA, 2004, p. 39)

Partindo do pressuposto que as rodas são o que formam os sambistas é que iremos pensar os estudos das performances, pois a partir das rodas é que os sambistas se formam, se encontram, trocam e compartilham os aprendizados que são transmitidos corporalmente e oralmente. Há um respeito e uma hierarquia para entrar no universo da roda como podemos ver:

Há formas e formas de ser aceito no universo da roda. A mais natural delas é cantando e tocando – mas essas formas não são exclusivas. Há quem fique apenas no coro e nas palmas e mesmo assim ser considerado do ramo. Entre os simpatizantes, há quem cuide da cozinha e dos tira gostos – e é exatamente essas qualidades que tornaram históricas as festas da casa da Tia Vicentina, herdeira portelense do matriarcado inaugural das tias da Praça Onze. Como em qualquer prática social semelhante, a roda também tem uma espécie de “regulamento interno”: não se pode ousar manejar um instrumento sem competência, falar mais alto do que o som que vem da roda (um papo discreto, no canto, mesmo uma paquera, nenhum problema), interromper quem está puxando o samba e, pecado venial quando um sujeito está se aproximando mas suportável quando ele já pertence ao grupo, puxar um samba e esquecer a letra pela metade. (MOURA, 2004, p. 27-28)

O samba sofreu algumas reformulações, como por exemplo: o surgimento das escolas de samba. Nesse momento o samba toma as ruas, saindo de suas casas, da sua ambiência familiar. Assim como Roberto Moura citou: “a sensação é de que, a partir de um segundo momento, o ambiente da Tia Ciata se espalhou – por bares, fundos de quintais, quadras de escolas de samba, ruas – e justamente em função das rodas de samba” (MOURA, 2004, p. 35). Mesmo assim, as rodas ainda continuam sendo uma “casa de bamba” como disse Martinho da Vila “todo mundo bebe, todo mundo samba”<sup>7</sup>. A roda ainda é o lugar onde os sambistas encontram seu repouso, o lugar onde ele encontra suas referências.

A casa propicia a formação da roda como manifestação espontânea e festiva na qual vai se desenvolver um tipo de música que ganha foros de gênero. É dentro de casa que nasce o samba – do maxixado ao de formato estaciano-, e incluídos na “casa” os quintais e terreiros propícios à sua prática.

<sup>7</sup> Música **Casa de Bamba**, composição Martinho da Vila.

É também dentro de casa que, durante todo o século XX, os principais sambistas aprendem, desde cedo, a ter aquele de música como paisagem sonora. Só com a escola de samba que pode se afirmar que o samba chega efetivamente à rua, no sentido sociológico do termo, chega a um espaço não externo mais estranho. (MOURA, 2004, p. 30)

O samba se desenvolveu como gênero musical através da ambiência das rodas musicais nos quintais de suas casas, onde ocorriam além das rodas de samba, os cultos religiosos e as festas. Essas rodas de samba amadoras eram formadas e frequentadas por parentes, vizinhos e amigos próximos.

A música que soa na Roda é produzida verdadeiramente em conjunto. A Roda instaura um ambiente musical que não separa música e vida, lazer e produção, convertendo-se em mais do que apenas um evento musical, mas uma opção política, um modo de vida, que inclui desde círculos de amizade até vestimentas, comidas, bebidas, gestos, discursos, expressões, entre outros. Em outras palavras, a Roda instaura uma comunidade de pessoas em redor da música. (NUNES, 2011)

As rodas de samba possuem valor seja no ponto de vista musical como no sociocultural como forma de lazer e de fazer cultura. Nessa relevância das rodas de samba, que compreendemos a necessidade de partir a pesquisa, ou seja, do ponto de onde a prática do fazer samba se iniciou.

A Roda é, também, uma opção política, pois esse rico ambiente musical oferece a seus componentes a possibilidade de adotar uma postura perante a vida, a comunidade, a cidade, a música, a nação. Muitos músicos realizam essa entrega total à música, de modo que o Samba se torna sua principal marca identitária. Por isso, a Roda é tão louvada entre sambistas. É nela que o samba é criado e recriado, é nela que os conhecimentos ancestrais são transmitidos às novas gerações para que elas possam dar continuidade à tradição. É a Roda, informal, alegre, dos amigos, da comida, da cerveja e da cachaça, o templo sagrado do samba, onde as melodias se entoam em feito de oração. (NUNES, 2011)

Os espaços onde as rodas de samba se formam se tornam lugares de encontros, de trocas e expressões culturais variadas, funcionando como espaço agregador social. Nesse espaço os indivíduos não se conhecem, mas se reconhecem quanto prática social, símbolos, gostos, até mesmo modos de vida semelhantes.

O lúdico reorganiza a sociabilidade, ou seja, os papéis sociais formatados nas relações profissionais, familiares, escolares e religiosas podem encontrar novo sentido em contextos lúdicos, por exemplo, a roda de samba. O samba é possibilidade de encontro e, mais do que ser entendido apenas como um gênero musical, podemos concebê-lo como um fato social, expressão cultural de uma sociedade. Samba que tem na roda seu principal tempo-espaço de realização, funcionando como agente agregador, um contato social primário que pode contribuir para a diminuição do isolamento social. (ALVES, 2007, p. 18)

Foram listados no **Dossiê das Matrizes do Samba** dezessete lugares onde ocorrem as formações de rodas de samba, que são: Bip Bip, Cacique de Ramos, Candongueiro, Carioca da Gema, Casa Brasil Mestiço, Casa da Mãe Joana, Centro Cultural Carioca, Centro Cultural Memórias do Rio, Clube Democráticos, Clube Renascença, Escravos da Mauá/Clube da Mauá, Pagode da Tia Ciça, Pagode da Tia Zoca, Pagode da Tia Elza, Pagode do Carlinhos Doutor, Samba do Trabalhador, Trapiche Gamboa. (IPHAN, 2007, pág.105).

A roda de samba que iremos analisar a performance cultural é o Samba do Trabalhador que está entre as dezessete rodas listadas no Dossiê. Os motivos por termos optado pela roda Samba do Trabalhador foi pelo seu histórico de manter as raízes do samba e um dos seus integrantes, o músico Moacyr Luz, é um sambista que possui uma trajetória na história do samba do Rio de Janeiro. A formação da roda acontece em uma região popular do Rio de Janeiro, o que facilita o acesso. Os encontros são no Renascença Clube, que possui uma relação étnica com a cidade, dialoga com a história do samba e com a religiosidade.

O dia da semana em que a roda se forma, segunda feira, é propício para congregar diversos outros músicos que são convidados para se apresentarem com o Samba do Trabalhador. O que nos permite ampliar as observações na pesquisa, com outros músicos do universo do samba. Por passarem diversos músicos e eles levarem o que aprendem ali para outros lugares, como por exemplo: o músico Gabriel Cavalcante que toca na roda desde sua origem, levou seus conhecimentos para outra roda e fundou o Samba do Ouvidor. Dessa forma, o Samba do Trabalhador é uma roda que serve de modelo, perpetua a tradição.

### **3.1 Samba do Trabalhador e o Renascença Clube**

O Renascença Clube foi fundado no ano de 1951 por um grupo de negros que eram proibidos de frequentar clubes tradicionais onde se reuniam as famílias brancas. Dessa forma, criaram um clube onde as famílias negras pudessem se reunir, na tentativa de se obter uma convivência social, cultural e que não sofressem algum tipo de preconceito.

O Renascença Clube basicamente ficou conhecido por suas quatro fases a partir de sua inauguração: a primeira fase foi a fundação do clube e início de suas atividades voltadas para os associados e suas famílias, na década de 50 no bairro do Méier, zona norte do Rio de Janeiro; a segunda, marcada pela mudança da sede para o bairro do Andaraí e por concursos de beleza, no final da década de 50 e na década de 60. A terceira fase começa na década de 70 com a inovação da diretoria do clube em trazer diversas manifestações culturais negras, a



promoção das rodas de samba e a importação do “Soul Music”, (ritmo importado do Estados Unidos que mostrava a consciência racial negra através da música e da dança). O último momento é marcado pelo fechamento do clube por quase dez anos para realização de obras. Seu retorno aconteceu no final dos anos noventa, com a promoção de rodas de samba. Popularmente ficou conhecido com o nome de “Rena”, é reconhecido pelas rodas de samba que atualmente se formam no “quintal” do Renascença, como o exemplo a roda que acontece toda as segundas-feiras, o famoso “Samba do Trabalhador”. (RENASCENÇA)



**Figura 11 Imagem do músico Moacyr Luz, uma roda de samba e sambistas em painel pintado no Renascença Clube**

O Renascença Clube foi tombado pelo Instituto Rio Patrimônio da Humanidade em 7 de junho de 2000.

A sede do Renascença Clube foi tombada pelo Instituto Rio Patrimônio da Humanidade pela Lei número 3.033 de 7 de junho de 2000, publicada no Diário Oficial do Rio em 19 de julho do mesmo ano. A partir desta data, o imóvel localizado na Rua Barão de São Francisco, 54, no bairro do Andaraí, passou a figurar na relação de bens tombados do município do Rio de Janeiro, que na época tinha Luiz Paulo Conde como prefeito da cidade. (RENASCENÇA)

A roda Samba do Trabalhador surgiu no ano de 2005 com ideia do músico e compositor Moacyr Luz<sup>8</sup> de reunir os músicos no Renascença Clube às segundas feiras, dia de folga dos músicos. Inicialmente a intenção era apenas se reunir e ter um momento de descanso e diversão com os amigos.

A roda Samba do Trabalhador no início era composta por treze integrantes. No decorrer das apresentações houve algumas trocas de músicos, desistências de alguns músicos que faziam parte dessa primeira fase. Após algum tempo, as apresentações foram ficando com público cada vez mais crescente, a roda foi ficando reconhecida no circuito do samba do Rio

<sup>8</sup> Moacyr Luz tem 20 anos de carreira e aos 43 de idade, acumulou mais de uma centena de composições gravadas por intérpretes como Nana Caymmi, Maria Bethânia, Fafá de Belém, Leila Pinheiro, Fátima Guedes, Rosa Passos e Leny Andrade, entre outros. Sua obra-prima, ‘Saudades da Guanabara’ – gravada por Beth Carvalho em 1989 – foi adotada pelos cariocas como um dos hinos não-oficiais do Rio de Janeiro.

de Janeiro. Dessa forma, o Músico Moacyr Luz sentiu a necessidade de firmar os integrantes da roda, pois já não era mais apenas um encontro com os amigos.

Hoje em dia a roda é composta por nove integrantes, sendo eles: Moacyr Luz (voz e violão), Gabriel Cavalcante (voz e cavaco), Alexandre Nunes (voz e cavaco), Alvaro Santos (voz e percussão), Luiz Augusto (percussão), Nilson Visual (surdo), Junior Oliveira (percussão), Mingo Silva (voz e percussão) e Daniel Neves (violão de 7 cordas).

Atualmente a roda samba do trabalhador atrai cerca de 1000 á 1500 pessoas toda segunda feira no Renascença Clube. A roda completou nove anos em maio de 2014.



Figura 12: Renascença Clube segunda feira com a roda de samba - Samba do trabalhador

No subcapítulo a seguir, faremos a análise da roda Samba do Trabalhador baseando-se nos estudos das performances culturais. Poderemos identificar a diferença entre o Dossiê e descrição da roda que vem a seguir. É preciso fôlego para conseguir perceber possibilidades onde antes se via apenas limites.

### 3. 2 Performance da Roda de samba: Samba do Trabalhador

*Batuque é um privilégio  
Ninguém aprende samba no colégio  
Sambar é chorar de alegria  
É sorrir de nostalgia  
Dentro da melodia(...)  
O samba na realidade não vem do morro  
Nem lá da cidade  
E quem suportar uma paixão*

*Sentirá que o samba então  
Nasce do coração.  
(Noel rosa e Vadico)*

A roda do Samba do Trabalhador acontece toda segunda feira às 16:30 horas no clube Renascença no bairro Andaraí na cidade do Rio de Janeiro. Os músicos que compõe a roda começam a chegar no Renascença às 15:30 hs, enquanto o músico Moacyr Luz fundador do Samba do Trabalhador chega ao local mais cedo para se reunir com os organizadores do clube Renascença num momento de descontração, de amizade, em um ambiente familiar, de casa.



**Figura 13: Placa do Renascença Clube - Foto: Internet**

Os músicos integrantes da banda, conforme vão chegando começam a organizar e afinar os instrumentos para dar início a apresentação do dia. Nesse momento eles interagem uns com os outros, em uma ajuda mútua. Enquanto eles se ajudam, trocam conversas, brincadeiras e afinam seus instrumentos.

Após terminarem de arrumar os instrumentos, os músicos vão até onde está o Moacyr Luz e os organizadores do clube Renascença, em um espaço que fica ao lado da mesa principal. Todos se cumprimentam com abraços e beijos no rosto. Esse outro espaço possui outra grande mesa e uma churrasqueira. Lá eles permanecem sentados, com os amigos mais íntimos, comendo churrasco e bebendo vinho até chegar a hora da roda começar a tocar.

Quando o horário está entre 16:15 / 16:20, os músicos começam a tomar seus lugares na mesa. Conforme vão se sentando, pegam seus instrumentos e começam a tocar, no começo, parece que cada um toca uma música diferente do outro, aleatório. Aos poucos os ritmos dos instrumentos se encaixam e eles começam a tocar a primeira música. Nesse primeiro momento da roda, o músico Moacyr Luz não acompanha os outros músicos na roda, ele permanece sentado na outra mesa, com os organizadores e recebendo alguns amigos e fãs para abraços, fotografias e autógrafos.

Podemos observar nesse primeiro trecho descrito da roda Samba do Trabalhador, que existem alguns comportamentos que se repetem em cada apresentação. Assim como Schechner cita: as performances consistem de comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis (SCHECHNER *apud* LIGIÉRO, 2012, p. 49). A performance sendo um fenômeno irreproduzível não é foco das políticas públicas brasileira, porém, é possível observar os comportamentos que são duplamente exercidos e decodifica-los para que haja um registro mais amplo das manifestações culturais.

A roda inicial fica composta com os seguintes integrantes: Gabriel Cavalcante (voz e cavaco), Alexandre Nunes (voz e cavaco), Alvaro Santos (voz e percussão), Luiz Augusto (percussão), Nilson Visual (surdo), Junior Oliveira (percussão), Mingo Silva (voz e percussão) e Daniel Neves (violão de 7 cordas). O público ainda está chegando nesse primeiro momento da roda. Eles tocam até por volta das 18: 30 hs e param para o primeiro intervalo. Como ainda está com pouco público, os músicos se sentem um pouco mais a vontade, onde a intimidade entre eles fica mais aparente.



**Figura 14: Samba do Trabalhador - Foto: Rafael Vebber**



A maior parte do tempo eles trocam as informações por olhares e movimentos de cabeça, pois, as mãos estão ocupadas com os instrumentos. Uma vez ou outra, um dos integrantes para de tocar o instrumento e aponta para outro integrante, a fim de mostrar o grande desempenho que o parceiro está executando em seu instrumento.

Os músicos encerram depois de tocar por cerca de uma hora e meia. Nesse primeiro intervalo, algumas pessoas do público se aproximam, como por exemplo: amigos próximos, pessoas interessadas em alguma informação ou conhecer a roda e o espaço. Dessa forma, aproveitam para tirar fotos, pedir autógrafos ou até mesmo “tietar”<sup>9</sup> os integrantes da roda. Apesar da roda e os integrantes já serem reconhecidos no universo do samba, eles não mantêm um distanciamento entre eles e plateia.

Após cumprimentar, conversar com o público, os músicos se direcionam até a mesa onde estão os organizadores do Renascença clube e o Moacyr luz. Lá eles compartilham alguns momentos de conversas, risadas, brincadeiras, comem e bebem juntos.

Ainda no intervalo, o músico Moacyr luz caminha até a mesa da roda, o trajeto até mesa é um pouco demorado, os fãs sempre pedem pra tirar fotos, querem conversar, abraçar, e ele segue dando atenção a todos que pedem. Ao chegar na mesa, Moacyr Luz para diante de sua cadeira e faz alguns movimentos como segurar dos dois lados da cadeira, bate levemente por algumas vezes no chão, abaixa para encostar a mão no pé da cadeira e pronuncia algumas palavras enquanto executa esses movimentos. Esses comportamentos restaurados que o músico executa ao chegar na mesa, pode estar relacionado com a religião, como se estivesse pedindo autorização para se sentar e tocar na roda. Em seguida ele senta-se à mesa da roda sozinho e começa a afinar seu violão e testar o microfone. Enquanto está no procedimento de afinar o violão e testar o microfone, ele brinca com o público ou com alguma pessoa específica que está entre a plateia.

É possível perceber com a descrição da roda Samba do Trabalhador a junção de todos os elementos que compõem a prática do samba nas rodas de samba. Os elementos como a música, a roda, a religião, a comida, a bebida, os instrumentos, a dança, os artistas, o público, estão na maioria das vezes presentes para que a prática do samba aconteça. O que diferencia da descrição do Dossiê das matrizes do Samba do Rio de Janeiro, que envolve uma visão mais reduzida da prática do fazer samba, com divisões das descrições dos elementos,

---

<sup>9</sup> Significado no dicionário informal: Demonstrar ostensivamente simpatia, admiração e respeito por qualquer pessoa, em especial, por celebridades ou lideranças em destaque na mídia.

impossibilitando o leitor de compreender como funciona, como um todo, a manifestação cultural.

Aos poucos os outros integrantes da roda começam a tomar os seus lugares. Assim como a performance nunca é a mesma, eles parecem se encontrar como pela primeira vez, se olham e trocam sorrisos, demonstrando muita satisfação de estar se reunindo mais uma vez. O momento da performance está sempre se atualizando, em movência, como argumenta Zumthor (1993):

a atualização sempre implica em movência, variação entre o texto escrito e o corpo virtual, que é voz e presença, criado pelo intérprete. Na movência, o que permanece é o arquétipo (texto escrito), diretamente ligado à tradição, enquanto a atualização varia a cada nova leitura. Sendo assim, a variação acontece sempre no tempo presente, já o arquétipo não. (ZUMTHOR, 1993, p. 58)

O segundo momento da roda, logo após o segundo intervalo, é o mais esperado pelo público, a agitação e expectativa é aparente entre eles. A roda começa a tocar por volta das 19:00 hs e se estende até 20:30 hs. As músicas tocadas no repertório são composições próprias do músico Moacyr Luz e em parcerias como Cabô, Meu Pai (Moacyr Luz/Aldir Blanc e Luiz Carlos da Vila), Saudades da Guanabara (Moacyr/Aldir e Paulo Cesar Pinheiro), Pra que Pedir Perdão? (Moacyr/Aldir), Vida da Minha Vida (Moacyr/Sereno) e mais músicas que vão do repertório de Zeca Pagodinho a Cartola, de João Nogueira a Paulinho da Viola, passando Candeia, Elton Medeiros e Bezerra da Silva entre outros.

A roda começou a tocar, rapidamente forma um aglomerado de pessoas ao redor, a maioria das pessoas com câmeras, celulares, tablet e começam a registrar a performance da roda. A plateia tem todas as letras na ponta da língua. Cantam a músicas e batem palmas para acompanhar os músicos. O público nessa hora já toma quase todo espaço do Renascença Clube.



Figura 15: Samba do Trabalhador - Foto: Rafael Vebber

Algumas pessoas do público preferem ficar um pouco mais afastadas da roda, ficam um pouco mais atrás do grande aglomerado de pessoas ao redor da roda, na lateral próximo ao bar e corredor de saída do clube ou em uma parte que fica um pouco mais acima com mesas e cadeiras. Estes preferem estes espaços, porque podem dançar, rodar, cantar e ter momentos de paqueras, devido a maior visibilidade entre eles.

A roda ao se formar por completo, a apresentação fica mais dinâmica. Os músicos se sentam em posição estratégica para dialogar um com o outro. Essa é uma das características das rodas de samba que se repete em qualquer outra roda ou espaço. Essa posição favorece na comunicação entre os músicos e os instrumentos específicos. Os instrumentos de percussão ficam de um lado e os de cordas do outro.

A formação, funcionamento e performance da roda de samba são muito semelhantes. A distribuição dos músicos em círculo, a forma de comunicação entre os músicos e público, as formas de interação do público entre si respeitam uma mesma forma de ser performatizada, embora cada performance possua as suas características próprias por só acontecer no tempo em que está ocorrendo. (FRYDBERG, p.244)

Através de olhares eles transmitem os códigos entre eles e também podem visualizar o instrumento do outro músico no decorrer da apresentação. São esses códigos, ações sociais incorporadas, que a performance ocorre, no momento de interação entre os sujeitos, nessa mediação que podemos observar a relação que eles estabelecem por meio de seus símbolos.

Nesta acepção de performance enfatiza-se um modo especialmente marcado de ação e intensidade, um processo, uma prática, um modo de transmissão, uma realização e um meio de intervir no mundo(SANTOS, 2007, p.18).

Como por exemplo: apontam com uma das mãos com o dedo indicador para mostrar o desempenho da improvisação que o outro músico está executando, troca de sorrisos e olhares quando satisfeitos com a execução da música, quando percebem algo diferente no ambiente, se olham rapidamente e apontam com os olhos para o lugar a ser indicado. No quadro a seguir, temos o exemplo do posicionamento dos músicos na roda e as indicações das trocas de conversa entre eles e os instrumentos específicos.





braços também e depois acompanham com palmas. Abaixo um trecho da música “Vida da minha vida”.

*Ô ô ô .....*  
*Vida da minha vida*  
*Lua que encandiu*  
*Uma canção bonita*  
*Feita pro meu amor*  
*Vida da minha vida*  
*Olha o que me restou*  
*Flores na despedida*  
*Versos de um amador*  
*Vida da minha vida*  
*O vento me derrubou*  
*A alma desprotegida*  
*No peito de um sonhador*  
*Vida da minha vida*  
*Peço ao meu protetor*  
*Se for pra ser vivida*  
*Diga pra onde eu vou*  
*Ô ô ô ....*  
 (Moacyr Luz e Sereno)

Na música **Que batuque é esse?** Todos os músicos permanecem sentados no decorrer da música, o público canta e acompanha com palmas, mas o diferencial dessa música e o momento tão esperado, especialmente pelo público feminino é quando a música está quase finalizando e os músicos da percussão, Alvaro Santos, Luiz Augusto, Junior Oliveira, Mingo Silva se levantam da mesa e começam a fazer um solo com os pandeiros. O público feminino aplaudem os músicos, gritam, vibram ao ver os músicos exibirem sua performance. O público masculino se divertem com a apresentação também e com a euforia das mulheres, como também reconhecem e batem palmas pela apresentação dos músicos. Abaixo um trecho da música “**Que batuque é esse?**”.

*eu falei pra você que o batuque é esse*  
*no fundo do meu quintal*  
*eu falei pra você que o batuque é esse*  
*no fundo do meu quintal*  
*andei a pé na Bahia*  
*mareei no Maranhão*  
*benzi filho de Maria*  
*fiz fogueira em São João*  
*depois num samba de roda*  
*alguém fez recordação*  
*se o batuque tá na moda*  
*começou na minha mão*  
*eu falei pra você...*  
 (Moacyr Luz e Sereno)

Como o repertório dificilmente muda, o público já sabe qual é a próxima canção após a música *Que batuque é esse?*. Eles já começam a cantarolar a seguinte frase antes dos músicos começarem a tocar, formando um grande coro: “Estranhou o que? Preto pode ter o mesmo que você...”. O público parece querer indicar para roda que já sabem o que eles vão tocar, ou que são tão fã que sabem acompanhar a roda. Essa música é uma das mais agitadas do repertório, é a música ao qual os músicos mais comunicam entre si, onde eles mais dançam, mais se diverte e onde há mais improvisos na execução da música. O músico Daniel Neves que toca o violão 7 cordas faz um improviso na música, o Luis Augusto que toca na percussão também faz um improviso, logo após a música se encerra e o Álvaro Santos que canta esse música volta a cantar á capela, incentivando o público a acompanhá-lo a cantar, o público volta a cantar com a mesma euforia anterior. Abaixo um trecho da música “Estranhou o que?”:

*Estranhou o quê?  
 Preto pode ter o mesmo que você  
 Um, dois, um e dois  
 Pabadabadá!  
 Pabadabadá!  
 Pabadabadá!  
 Preto pega surf, pega praia, preto pega jacaré  
 Preto vê vitrine, olha o magazine, compra se quiser  
 Preto põe sapato, usa pé de pato, porque tem os pés  
 Come sashimi, bebe champanhe e também tem Rolex  
 Estranhou o que?  
 Preto pode ter o mesmo que você (Moacyr Luz)*

A religiosidade está presente no universo da roda do Samba do trabalhador. Quase em todas as segunda feiras, que é o dia do encontro da roda, eles se vestem com camisetas estampadas com a figura de um santo, como por exemplo: a camiseta com estampa de São Jorge, uma das mais usadas entre eles, como também usam camisetas de algum Orixá que representa as crenças de descendências africanas. O próprio espaço do Renascença Clube representa a religiosidade de descendência africana em grandes painéis pintados nas paredes, como também há dois banners com representantes da cultura afro.



Figura 17: Painel Pintado no Renasçença Clube - Foto: Rafael Vebber



Figura 18: Imagem de São Jorge em painel pintado no Clube Renasçença

A hierarquia da roda do Samba do trabalhador é perceptível. Começa pelo nome, Moacyr Luz e o Samba do Trabalhador. Como podemos perceber, o músico fundador da roda é o artista principal. Em uma entrevista com um dos músicos da roda, o percussionista Luiz Augusto afirma que essa hierarquia existe desde a época Renascentista, que permanece até os dias atuais, e que gera muita discussão entre os músicos sobre essa visão que separa artistas de músicos. Luiz considera tudo um conjunto, pois o artista principal necessita dos outros músicos para exercer o seu papel.

No momento em que eles estão se apresentando, além do Moacyr Luz cantar, os músicos Alvaro Santos, Mingo Silva, Alexandre Nunes e Gabriel Cavalcante também cantam. Eles obedecem a um movimento cíclico para dar a voz ao outro. Primeiro Moacyr Canta, depois Gabriel Cavalcanti, seguido do Alexandre Nunes, passando por Alvaro Santos e finalizando no Mingo Silva para depois retornar para o Moacyr Luz. Se algum deles não quiser cantar, passa para o próximo.

Em todas as apresentações do Samba do Trabalhador as segundas feiras no clube Renascença há a presença de um ou mais convidados para cantar e tocar com a roda. São músicos de escolas de samba, sambistas conhecidos, atores de novelas, como também, pessoas que estão começando a carreira e querem uma oportunidade de mostrar o seu trabalho. No decorrer da pesquisa etnográfica, presenciamos diferentes sambistas que participaram como convidados, como a cantora Teresa Cristina<sup>10</sup>. Quando ela começava a cantar, o público aglomerava ao redor da roda, tirando fotos e faziam um coro cantando bem alto para acompanhá-la, demonstrando todo afeto que tinham pela artista.

Para se apresentar com a roda tem uma regra, o convidado pode cantar até três músicas, se cantar quatro músicas, é como se o artista desrespeitasse a roda, assim afirma o músico Luiz Augusto. E quando o convidado que está iniciando a carreira toca ou canta mal, ele participa apenas de uma música.

A hierarquia fica evidente devido a intimidade em que os músicos se tratam, pelo sentimento de pertencimento que domina a todos do grupo. Assim como Roberto Moura cita:

Como em qualquer prática social semelhante, a roda também tem uma espécie de regulamento interno: não se pode ousar manejar um instrumento sem competência, falar mais alto do que o som que vem da roda (um papo discreto, no canto, mesmo uma paquera, nenhum problema), interromper quem está puxando o samba e, pecado venial quando o sujeito está se aproximando, mas suportável quando ele já pertence ao grupo, puxar um samba e esquecer a letra pela metade. (MOURA, 2004 p.23)

Assim como cita no Dossiê do Samba do Rio de Janeiro, um elemento que não pode faltar na cena do samba é a comida. Nos meses que frequentamos as apresentações do Samba do Trabalhador, pudemos observar a comida e a bebida sempre presente na roda. O que os torna um pouco diferente é a bebida, os músicos tomam vinho. Moacyr Luz em uma das apresentações brinca: *“No primeiro DVD do Samba do trabalhador a gente bebia cachaça, cerveja e comia uns tira-gostos. Hoje a gente toma vinho e come queijo francês.”* Além do queijo francês, presenciamos outras comidas, como churrasco, na comemoração do aniversário de 9 anos do Samba do Trabalhador o prato foi costela com batata e as 100 primeiras pessoas que chegassem no Renascença ganhavam o prato do dia.

Podemos observar na roda do Samba do Trabalhador a transmissão do saber através do corpo, onde o público imita os gestos dos integrantes da roda e através da oralidade, quando aprendem a cantar as letras das músicas ou quando algum integrante da roda ensina diretamente. Assim como cita no Dossiê: *“Nas comunidades, a transmissão do samba se dá pela oralidade e pela vivência”* (IPHAN, 2007, p. 72). Ainda no Dossiê eles comentam que a

<sup>10</sup> Teresa Cristina é uma cantora brasileira, reconhecida na MPB, especialmente no samba.

expressão escola de samba tem um forte significado, pois é um espaço de transmissão de saberes e fazeres. Na conversa com um dos integrantes da roda, Luiz Augusto, ele explica que a transmissão de conhecimento é totalmente através da oralidade, que ele considera o espaço da roda uma instituição de conhecimento. Ele conta também, que seu aprendizado foi através da oralidade e imitação e que hoje ele buscou cursar em uma universidade a graduação de música em licenciatura para ter um conhecimento diferenciado, e por sentir a necessidade de dialogar em “outra língua”, através de partituras musicais.

O percussionista Luiz Augusto leva seu filho de dois anos em algumas apresentações. Eu perguntei se ele transmitiria o conhecimento ao seu filho e ele responde: *“É claro! Se ele quiser seguir qualquer outra profissão depois, estará livre para isso, mas eu vou ter feito a minha parte. Vou transmitir meus conhecimentos”*. Na apresentação da roda, o filho do Luiz Augusto fica ao seu lado, com sua baqueta e um tamborim olhando o que o pai está fazendo e tenta imitar. Em intervalos de uma música para outra, Luiz Augusto para e ensina seu filho como batucar. Durante a apresentação, a criança troca de instrumentos assim como ela vê o pai fazendo.



**Figura 19: Músico Luiz Augusto e seu filho - Foto: Rafael Vebber**

Não é apenas o filho do músico que demonstra esse interesse, em várias apresentações da roda, podemos observar algumas crianças, jovens e adultos se aproximando e parando para observar o instrumento de seu interesse. Essas pessoas ficam até a hora do intervalo observando. Quando acontece o intervalo, eles pedem para tocar e começam a imitar o que



eles observaram na hora da apresentação e os integrantes da roda ficam ao lado ensinando a pessoa tocar durante todo intervalo.

O integrante da roda Luiz Augusto me apresenta dois jovens que estão aprendendo a tocar com ele. Um dos jovens hoje tem dezessete anos e começou a tocar com ele com apenas oito anos e já se apresenta junto com rodas de samba. O outro jovem tem oito anos e começou a tocar com quatro anos. Ambos aprenderam a tocar quando iam assistir o Samba do Trabalhador se apresentar. Na foto abaixo aparece o jovem que aprendeu a tocar com eles.



**Figura 20: Jovem que aprendeu a tocar com a roda Samba do Trabalhador - Foto: Rafael Vebber**

A transmissão do conhecimento através das letras de músicas ocorre com quase todos os integrantes da roda que cantam. Primeiro eles cantam e pedem que o público repita o que eles cantaram. O músico Moacyr Luz, para de tocar o seu violão, se levanta, segura o microfone com uma das mãos, levanta o outro braço e aponta para o público. Nesse momento ele canta um trecho da música e pede que o público repita. O público imita o gesto e repete o trecho da música. Em algumas músicas, o público faz os gestos que foram transmitidos e cantam o refrão antes da roda iniciar a música, pois eles conhecem o repertório e sabem qual será a próxima música.

A roda encerra por volta das 20 horas e 40 minutos e os músicos vão para o segundo intervalo da apresentação. No segundo intervalo, os músicos usam esses minutos de pausa que duram cerca de 20 minutos para beber água, ir ao banheiro e conversar com amigos ou

alguém do público que se aproxima. O músico Moacyr Luz retorna para mesa junto com os organizadores do Renascença Clube e lá permanece até o final da apresentação da roda.

Após os 20 minutos de pausa, os músicos vão retornando a mesa e começam a tocar músicas de outros compositores, que fizeram parte da história do samba. Assim como fala o percussionista da roda Luiz Augusto: “O repertório é de samba de raiz”. Os músicos da roda nesse terceiro momento ficam mais calmos no decorrer da apresentação, vão diminuindo o ritmo para finalizar. O público continua vibrante e acompanha a roda cantando e com palmas.

O terceiro momento dura cerca de 40 minutos de apresentação, finalizando por volta das 21 horas e 40 minutos. Para encerrar o repertório, os músicos tocam ritmos de bateria de escolas de samba e o público vibra e dança até o fim.

Um pouco antes de finalizarmos a pesquisa, tivemos a notícia através de jornais e sites, que o Renascença Clube recebeu uma ordem judicial para encerrar as atividades com som. A decisão foi tomada pelo juiz Luiz Eduardo de Castro Neves, da 15ª Vara Cível, com base em uma ação movida pelo Ministério Público em 1988.

Porém, a roda Samba do Trabalhador não se abalou com tal decisão judicial, continuam se encontrando as segundas feiras e formando a roda para os frequentadores do Clube. Estão fazendo apresentações acústicas ao invés de usarem amplificadores. Moacyr Luz comenta em uma das apresentações: “As amígdalas pedem clemência”. Porém, ele agradeceu a energia do público. “Só de ver esse carinho com que o povo está cantando, a vontade de manter a chama acesa faz valer a pena. Essa é a nossa resistência” (DIA).

Os vizinhos que deram entrevistas aos jornais disseram que não se incomodam com a roda, pois, o horário que acontece o encerramento da apresentação está dentro do horário permitido por lei 22:00 horas, assim como comenta uma das moradoras vizinha do Renascença:

Para a contadora Márcia Vieira, de 34 anos, que mora na Rua Barão de São Francisco, onde fica o clube, as atividades musicais não causam grandes transtornos. “Acaba cedo e vários dos meus vizinhos gostam e frequentam o samba. E é bom porque fica mais policiado durante a segunda-feira. Não somos inimigos do evento”, disse a moradora. (DIA)

O Samba do Trabalhador logo no início em 2005 faziam seus encontros tocando acústico, pois a ideia era apenas ter um momento de encontro com os músicos no dia que eles tinham de folga. Devido o grande aumento de público, tiveram que se adaptar á mudança do ambiente, aderiram aos amplificadores para atender a todos que frequentam o Renascença

Clube. Ou seja, a roda já passou por reformulação nesses nove anos de apresentações. Moacyr Luz fala para o jornal:

Comecei a tocar lá em 2005. De lá para cá, já houve uma melhora significativa na casa. Que dirá de 1988 para hoje? É uma perda cultural muito grande. O Rena trouxe uma visibilidade muito grande para a Zona Norte. (EXTRA)

Com a ordem judicial, eles voltaram a se apresentar como no início, contudo, nos dias atuais com um público que varia de 1000 a 1500 pessoas, é inviável eles se apresentarem de forma acústica. O fundador do “Encontros de Bambas” Jorge Roberto que acontece aos sábados no Renascença, disse ao jornal: “Trazemos muitos convidados que vêm apresentar seus sambas novos, então precisamos do equipamento de som”, afirmou. “O clube é uma resistência do samba. Aqui sempre vai se respirar a cultura negra” (DIA).

Dessa forma que os atores das manifestações culturais tentam sobreviver as influências externas, se adaptando, reformulando, recriando, tentando sempre resistir para não perder o que lhes pertence.

A análise feita no subcapítulo, da roda Samba do Trabalhador serviu para demonstrar como o conceito de performance cultural pode ampliar os conceitos comparados com a metodologia desenvolvida pelo INRC.

A performance cultural como o autor Schechner define é: “ser, fazer, mostrar-se fazendo, explicar a ação demonstrada” (SCHECHNER, 2003, p.35). O estudo da performance trata-se de uma categoria ampla que aborda desde os atos cotidianos, como forma de se vestir, passando pelos esportes, jogos, negócios, rituais e as artes. Mesmo com a separação das ações feitas no Dossiê, percebemos que uma depende da outra pra acontecer, elas estão interligadas. As condições que definem a tipologia de uma performance, estão sempre ligadas ao espaço, espectadores e performers, pois, “performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos” (SCHECHNER, 2003, p.28).

O samba é uma prática cultural que não ocorre isoladamente. Para acontecer o samba, é necessário o diálogo com tudo que está em sua volta, como: a comida, a dança, a música, os instrumentos, o público, a religião e todos os outros elementos citados pelo Dossiê. Porém, percebemos que o ponto em que o Dossiê determina como performance é muito reduzido para descrever uma prática cultural que é composta por diversos elementos necessários para seu acontecimento.

Definir a performance das matrizes do samba apenas como performance com o sentido de apresentação desengrandece uma manifestação cultural tão rica em sua diversidade como é



a prática do fazer samba. Os estudos da performance cultural, que também é diversificada, permite potencializar o olhar, permitindo um conceito mais complexo sobre as manifestações culturais.

Este conceito de performance cultural é interessante, na medida, em que possibilita que o seu uso não recaia em repetições teóricas mecânicas e impróprias as diferentes realidades de onde e quando foi criado. Nesse sentido de performance salienta-se um modo especialmente marcado de ação, um processo, uma prática, um modo de transmissão, uma realização e um meio de inserir-se no mundo.

## Considerações finais

O objetivo geral desta pesquisa foi demonstrar a intersecção da performance cultural nas políticas públicas do patrimônio imaterial. As ações aplicadas pelo IPHAN dão ênfase na identificação, documentação, proteção, promoção, revitalização e transmissão de aspectos de uma herança. Partindo das ações aplicadas pelo Instituto, percebemos a necessidade de proteção e a preocupação com o desaparecimento das manifestações culturais. A forma de registro utilizada pelo IPHAN garante o conhecimento e o reconhecimento dessas culturas.

Como documento essencial, é elaborado um Dossiê por uma equipe técnica e especializada que procura fazer todo levantamento sobre as manifestações culturais que buscam o apoio do Instituto para o seu reconhecimento. O Dossiê fica disponível no site do IPHAN para consulta de qualquer cidadão que tenha interesse em conhecer as diversas manifestações culturais que já possuem registro.

Porém, ao lermos o Dossiê, é que nos fez surgir a dúvida se realmente as informações que constam nele são o suficientes para qualquer leitor entender como realmente são ou eram essas manifestações culturais. A partir dessa dúvida que surgiu o interesse nesta pesquisa, pois a dificuldade em compreendermos essas manifestações culturais descritas no Dossiê, pode partir de qualquer leitor, mesmo os mais interessados no assunto.

O interesse sobre o tema proposto nesta pesquisa partiu do conceito de performance cultural, que compreende os atos performáticos como: atos transmitidos, armazenados, manipulados e recriados. A performance cultural são formas simbólicas e concretas que atravessam gerações e revelam sua experiência, vivência e relação humana.

Pudemos perceber durante as observações, algumas ações realizadas pelos integrantes da roda e público que se repetem. Essas são as ações sociais incorporadas que identificamos com a análise das performances. Algumas dessas ações se repetem até mesmo de uma roda de samba para outra, podem atravessar gerações (ou se transformam com o passar do tempo), gerando a identidade do grupo.

Outra questão importante é a principal forma de transmissão utilizada pelos sambistas que analisamos nessa pesquisa. Como o autor Schechner cita: “a performance é uma forma de preservação e transmissão da memória, especialmente em comunidades ou setores sociais que careceram ou não utilizam a escrita”(SCHECHNER, 2003, p.37). Ou seja, é através das ações sociais incorporadas que o conhecimento é remetido ao outro. Ao perguntar para o integrante da roda entrevistado, ele afirma que toda transmissão de conhecimento entre eles é através do corpo e da oralidade.

O foco central da pesquisa procurou demonstrar a análise da performance cultural na roda de samba Samba do Trabalhador, fazendo uma analogia com a metodologia aplicada no período de elaboração do Dossiê das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro. Buscamos apontar que com os estudos da performance a descrição da prática das manifestações culturais ficam mais claras para o entendimento e para preservação do registro. Como as manifestações que possuem o registro no IPHAN vão passar por uma nova reformulação a cada dez anos, com a análise da performance cultural como metodologia, nos ajudaria a acompanhar as recriações que ocorrem nas manifestações culturais de uma forma mais ampla.

Concluimos que esta pesquisa ressalta a ideia de performance cultural para complementar a metodologia utilizada pelos especialistas do IPHAN. Pois, a performance cultural pode nos orientar a decodificar os atos transmitidos, armazenados, manipulados e recriados. Dos quais esses atos são remetidos e aprendidos por outros praticantes, auxiliando na afirmação ou reafirmação de suas identidades.

De acordo como o autor Schechner, o processo chave de todos os tipos de performance são os comportamentos restaurados, uma vez que o comportamento restaurado é simbólico e reflexivo. Seus significados têm que ser decodificados por aqueles que possuem conhecimento para tanto (SCHECHNER, 2003, p.35).

Em uma analogia com o Dossiê das Matrizes do Samba e a descrição da performance cultural da roda Samba do Trabalhador (feita nesta pesquisa), podemos observar o olhar reduzido do conceito de performance utilizado pelo INRC para elaboração do Dossiê. Os estudos da performance cultural permite potencializar o olhar, permitindo um conceito mais complexo sobre as manifestações culturais.

Porém, não podemos deixar de compreender a dificuldade que temos nas políticas públicas brasileira. Pois, para executar o registro de uma manifestação cultural não é tão simples. Há uma demanda de uma equipe técnica especializada, um orçamento elevado, toda uma questão burocrática que influência em todo processo.

Dessa forma, afirmamos que esta pesquisa pode nos trazer resultados significativos para as políticas públicas de patrimônio, como também, nos apontou vários caminhos e possibilidades a serem aprofundadas.

### Referências bibliográficas:

ALMEIDA, Miguel Vale de. *O corpo na teoria antropológica*. Revista de comunicação e linguagens, vol 33. 2004. Acessado em: [miguelvaledalmeida.net/wp.../06/o-corpo-na-teoria-antropologica.pdf](http://miguelvaledalmeida.net/wp.../06/o-corpo-na-teoria-antropologica.pdf)

ALVES, Guilherme Velloso. *A BATUCADA DOS NOSSOS TANTÃS: O SAMBA COMO POSSIBILIDADE DE VIVÊNCIA DO LAZER*. Disponível em: <<http://cev.org.br/biblioteca/a-batucada-dos-nossos-tantas-o-samba-como-possibilidade-vivencia-lazer>>. Acesso em: 17 de julho de 2014

BARBALHO, Alexandre. *Relações entre estado e cultura no Brasi*. Ijuí, Ed. UNIJUÍ, 1998.

BRETTAS, FROTA. *O registro do Congado como instrumento de preservação do patrimônio mineiro: novas possibilidades*. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/138/176>>. Acesso em: 20 de maio de 2014

CAMARGO, Robson C. *Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise*. 2012. Disponível em: <<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/robson1.html>>. Acesso em: 20 janeiro de 2014

ICOMOS. Carta de Veneza, *Carta internacional sobre a conservação e o restauro de monumentos e sítios 1964*. Disponível em: <[www.icomos.org/venicecharter2004/portuguese.pdf](http://www.icomos.org/venicecharter2004/portuguese.pdf)>. Acesso em: 22 de abril de 2014

CASTRO, Maria Laura Viveiros de, LONDRES, Cecília. *Patrimônio imaterial no Brasil*. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHUVA, Marcia Regina Romeiro. *Os Arquitetos da Memória: A sociogêneses das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (1930-1940)*. Rio de Janeiro. UFRJ, 2009.

COSTA, Amanda Gabrielle de Queiroz. *Os projetos do centro nacional de referencia cultural: referenciamento da cultura brasileira*. Disponível em: <[www.eeh2012.anpuh-rs.org.br/.../1346437321\\_ARQUIVO\\_artigoANPU](http://www.eeh2012.anpuh-rs.org.br/.../1346437321_ARQUIVO_artigoANPU)>. Acesso em: 12 dezembro de 2013

COHEN, RENATO. *Performance como linguagem*. Disponível em <https://www.google.com.br/search?client=opera&q=Cohen%2C+Renato.+Performance+como+Linguagem.+Ed+Perspectiva.&sourceid=opera&ie=UTF-8&oe=UTF-8#> Acesso em: 28 de agosto de 2014

CPDOC *Diretrizes do Estado Novo (1937 - 1945) Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos3745/EducacaoCulturaPropaganda/SPHAN>>. Acesso em: 19 abril de 2014.

DIA, Jornal. Disponível em: <<http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2014-08-18/samba-do-trabalhador-ainda-resiste-no-clube-renascenca.html>> Acesso em: 31 de agosto de 2014

EXTRA, jornal. Disponível em: <<http://extra.globo.com/noticias/rio/justica-determina-fim-de-shows-no-clube-renascenca-13611344.html>> Acesso em 31 de agosto de 2014

FILHO, Manuel Ferreira Lima, ABREUR, Maria Regina do Rego Monteiro de. *A antropologia e o Patrimônio Cultural no Brasil*. Associação Brasileira de Antropologia. Antropologia e patrimônio cultural : diálogos e Desafios contemporâneos / organizadores Manuel Ferreira Lima Filho, Jane Felipe Beltrão, Cornelia Eckert. Blumenau : Nova Letra, 2007.

FRYDBERG, Marina Bay : "*Eu canto samba" ou "Tudo isto é fado" : uma etnografia multissituada da recriação do choro, do samba e do fado por jovens músicos*. Tese de doutorado-Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Rio Grande do Sul, 2011. 244. Acesso em: 20 janeiro de 2014.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos Científicos, 1989.

IPHAN. Proteção, revitalização do patrimônio cultural no Brasil: Uma trajetória, 1980. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=531>. Acesso em: 15 de abril de 2014.

IPHAN. O CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR COMEMORA 50 ANOS, 2008. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/montarDetalheConteudo.do;jsessionid=7964F8DC94B22EE61129F49EB6FA6ED6?id=14025&sigla=Noticia&retorno=detalheNoticia>. Acesso em: 10 de julho de 2014.

IPHAN. Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois A trajetória da salvaguarda do patrimônio imaterial no Brasil, 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=582>. Acesso em: 12 de maio de 2014.

IPHAN. Bens registrados. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do;jsessionid=BE2696AD47B7DF00D04A1243525B58DA?id=12456&retorno=paginaIphan>>, Acesso em 15 de junho de 2014

IPHAN. *Manual de Inventário de Referências Culturais*. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=3415>>. Acesso em: 15 de julho de 2014

IPHAN. Andrade, Rodrigo Melo Franco de. Brasil: monumentos históricos e arqueológicos/Rodrigo Melo Franco de Andrade; [com contribuição de Maria Tarcila Ferreira Guedes, Augusto Carlos da Silva Telles e outros; organização de Maria Beatriz Setubal Rezende da Silva]. – Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/COPEDOC, 2012. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=17574&sigla=Institucional&retorno=paginaInstitucional>. Acesso em: 18 de maio de 2014.

IPHAN. Dossiê das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro. Partido alto, samba de terreiro, samba enredo, 2007. Disponível em: <http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=3962>. Acesso em: 12 de abril de 2014.

INRC. Inventário Nacional de Referências culturais – Manual de aplicação, 2000. Disponível em : <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=3415>. Acesso em 15 de agosto de 2014.

LANGDON, Esther Jean. *Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição para Abordagem de Bauman e Briggs* - Antropologia em primeira mão / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. n.1 (1995) Florianópolis: UFSC / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, 1995.

LONDRES, Cecília. *Patrimônio e performance: uma relação interessante*. In: TEIXEIRA, João Gabriel L.C. et al (org.). Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UnB, 2004.

LOPES, Beth. *Performance da Memória*. Disponível em <[http://scholar.google.com.br/scholar?start=20&q=performance+art&hl=ptBR&lr=lang\\_pt&as\\_sdt=0,5](http://scholar.google.com.br/scholar?start=20&q=performance+art&hl=ptBR&lr=lang_pt&as_sdt=0,5)> Acessado em: 28 de agosto de 2014

Márcia (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBAX, Márcia (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002.

MOURA, Roberto M. *No Princípio era a Roda: um Estudo sobre Samba, Partido-Alto e Outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MOURA, Roberto M. *No Princípio era a Roda: um Estudo sobre Samba, Partido-Alto e Outros pagodes*. Rio de Janeiro, 2007 *apud* IPHAN *Dossiê das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro, o 2007*.

MULLER, Regina Pollo. *Corpo e imagem em movimento: há uma alma neste corpo*. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S003477012000000200008&script=sci\\_arctext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S003477012000000200008&script=sci_arctext). Acesso em: 20 de maio de 2014

MIGUEL, N.M. D, CORREIA, M.R.S. *Os intelectuais no IPHAN e no IBGE na Era Vargas*. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19141.pdf>> Acesso em: 15 de agosto de 2014

NUNES, Cacaí. *Roda de Samba*. Disponível em: <<http://www.acervoorigens.com/2011/07/roda-de-samba-12072011.html>>. Acesso em: 17 de julho de 2014

O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular comemora 50 anos. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/montarDetalheConteudo.do;jsessionid=7964F8DC94B22EE61129F49EB6FA6ED6?id=14025&sigla=Noticia&retorno=detalheNoticia>>. Acessado em: 23 de abril de 2014

OLIVEIRA, Almir Félix Batista de. *O IPHAN e o seu papel na construção/ ampliação do conceito de patrimônio histórico/cultural no Brasil, 2009*. Disponível em: [bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/326/167](http://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/326/167). Acessado em: 20 de abril de 2014

PASSOS, Thiago. *SAMBA AQUI, SAMBA ALI, SAMBA ACOLÁ: ANÁLISE DAS NOVAS CONFIGURAÇÕES DO SAMBA COMO CONSTRUTOR E DEMARCADOR IDENTITÁRIO DE GÊNERO E RAÇA ENTRE AS SAMBISTAS NO RIO DE JANEIRO E PELOTAS (RS)*. Disponível em: <[http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1275333459\\_ARQUIVO\\_SambaaquiThiagoPassos.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1275333459_ARQUIVO_SambaaquiThiagoPassos.pdf)>. Acesso em: 23 de julho de 2014

Patrimônio imaterial : disposições constitucionais : normas correlatas : bens imateriais registrados / Organização: Flávia Lima e Alves. – Brasília : Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, 2012. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/496320/000934175.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 22 de maio de 2014.

RENASCENÇA Clube. Disponível em:<<http://www.renascencaclube.com.br/o-clube/historia/>> Acesso em: 12 de julho de 2014

Rocco,2004. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/montarDetalheConteudo.do?id=17757&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional>> . Acesso em 18 de junho de 2014

SANTOS, Cláudio Alberto. *TAMBORES INCANDESCENTES, CORPOS EM ÊXTASE – Técnicas e princípios bantus na performance ritual do Moçambique de Belém*. Disponível em: <[www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/...professores/tese\\_prof\\_caludio.pdf](http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/...professores/tese_prof_caludio.pdf)> Acesso em: 12 de julho de 2014

SENADO. Patrimônio Imaterial. Disposições Constitucionais, Normas Correlatas, Bens Imateriais Registrados, 2012. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/496320/000934175.pdf?sequence=1>. Acesso em: 13 de maio de 2014.

SCHECHNER, Richard. *O que é performance?*. O Percevejo, Rio de Janeiro: Unirio, n. 12, 2003.

SINGER, Milton apud CAMARGO, Robson Corrêa de. Performances Culturais: *Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise*. Disponível em: <performancesculturais.emac.ufg.br/.../original\_Performances\_Culturais>. Acesso em: 8 março de 2014.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: RAVETTI, Graciela; ARBAX, *performance, exílio, fronteiras – errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte, Ed.UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_, *O Arquivo e o repertório*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2013.

UNESCO. Patrimônio Imaterial no Brasil. Legislação e Políticas Estaduais, 2008. Disponível em: unesdoc.unesco.org/images/0018/001808/180884por.pdf. Acesso em: 20 de maio de 2014

UNESCO. Textos base, Convenção de 2003 para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, 2003. Disponível em: unesdoc.unesco.org/images/0021/002181/218142por.pdf. Acesso em: 14 de junho de 2014.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. 2<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.