



Patrimônio Cultural Imaterial de Pernambuco



GOVERNO DO ESTADO DE PERNAMBUCO

Governador | **Paulo Câmara**

Vice-Governador | **Raul Henry**

SECRETARIA DE CULTURA

Secretário de Cultura | **Marcelino Granja**

Secretária Executiva | **Silvana Meireles**

Chefe de Gabinete | **Severino Pessoa**

Gerente de Políticas Culturais | **Diego Santos**

Gerente de Projetos Especiais | **Tarciana Portella**

Gerente Geral de Articulação Social | **Luciano Moura**

Gerente de Planejamento | **Fernanda Laís de Matos**

Gerente de Administração e Finanças | **Manoel Araújo**

Gestores de Comunicação | **Michelle de Assunção e Tiago Montenegro**

FUNDAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE PERNAMBUCO - FUNDARPE

Diretora-Presidente | **Márcia Souto**

Vice-Presidente | **Antonieta Trindade**

Chefe de Gabinete | **Marcela Torres**

Gerente Geral de Preservação do Patrimônio Cultural | **Márcia Chamixaes**

Gerente de Preservação Cultural | **Celia Campos**

Gerente de Equipamentos Culturais | **André Brasileiro**

Superintendente de Gestão do Funcultura | **Gustavo Duarte de Araújo**

Superintendente de Planejamento e Gestão | **André Cândido**

Gerente de Produção | **Marcus Sanchez**

Gerente de Administração e Finanças | **Jacilene Oliveira**

F981p

Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL DE PERNAMBUCO /
Organizadores: Jacira França, Marcelo Renan de Souza - Recife:
FUNDARPE, 2018.

224 p. : Il.: color
ISBN 978-85-7240-095-4

1. Patrimônio Cultural Imaterial. 2. Política Cultural. 3. Registro.
4. Salvaguarda. 5. INRC. I. França, Jacira (Org.). II. Souza, Marcelo
Renan de (Org.).

CDD 363.69

© 2018 Todos os direitos reservados

Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco - Fundarpe

Rua da Aurora, 463 - Boa Vista -
Recife/PE - CEP: 50.050-000
[81] 3184.3000 - 3184.3061

www.cultura.pe.gov.br

Organizadores

Jacira França e Marcelo Renan de Souza

Supervisão

Jacira França

Projeto gráfico e Diagramação

Íkaro Santhiago

Ilustrações

Íkaro Santhiago

Colaboradores

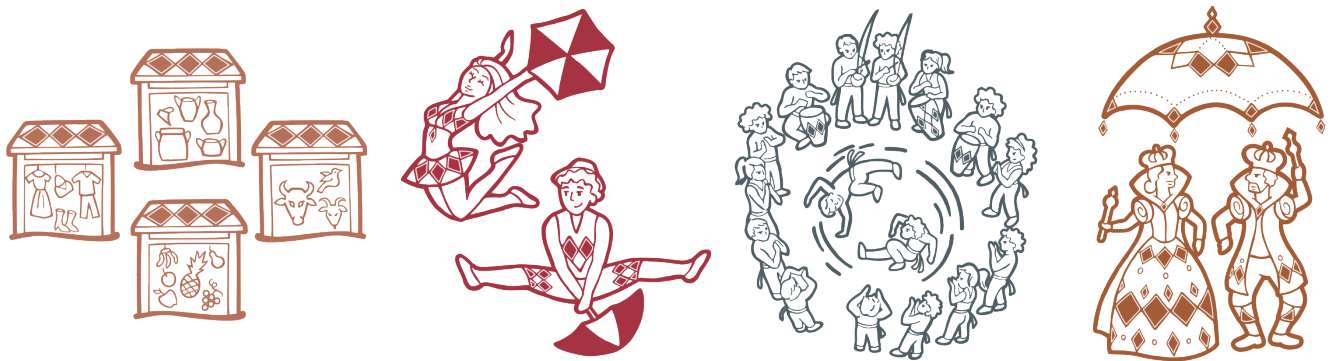
Alberto Resende e Amanda Paraíso

Impressão

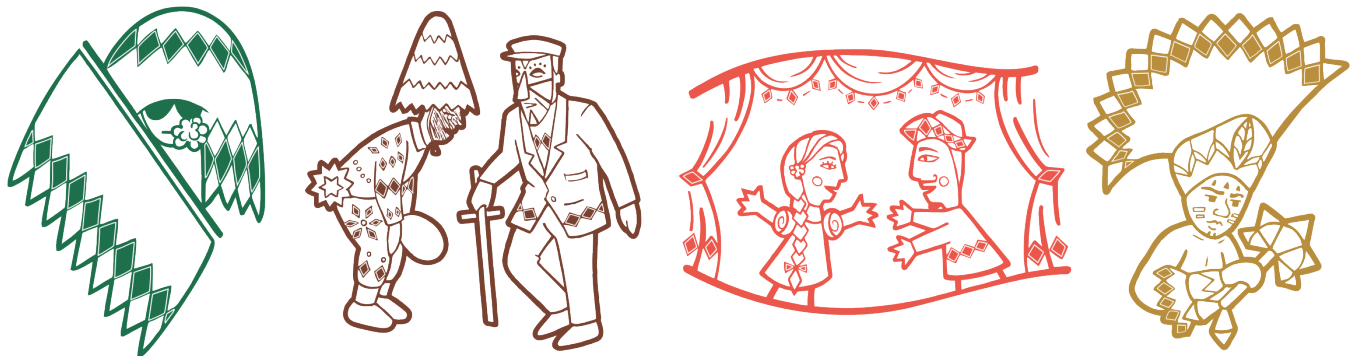
Companhia Editora de Pernambuco- CEPE

Jacira França e Marcelo Renan de Souza

Organizadores



Patrimônio Cultural Imaterial de Pernambuco



Recife
Fundarpe
2018





Apresentação ♦♦♦

Pernambuco, estado de cultura viva e pulsante. Nos contornos de seu território, do litoral ao sertão, a pluralidade e diversidade de um povo que vive e expressa sua relação com o mundo a partir de suas expressões culturais, de seus saberes, de suas celebrações – arte criada do barro, da lida nos canaviais, da aridez do sertão, dos arrecifes de seu mar. Nas páginas que seguem, uma coletânea permeada de reflexões sobre alguns dos bens culturais mais significativos do nosso Estado, todos registrados como Patrimônios Culturais do Brasil, no âmbito federal: *Feira de Caruaru, Frevo, Capoeira, Maracatu-Nação, Maracatu de Baque Solto, Cavalo-Marinho, Mamulengo e Caboclinho.*

A presente obra é uma oportunidade engrandecedora de refletirmos sobre a cultura, sobre o processo de patrimonialização dos bens culturais e, principalmente, de conhecermos um pouco mais sobre estes nove bens registrados. É, da mesma forma, um importante instrumento no processo de salvaguarda, no sentido de dar visibilidade, documentar e promover os Patrimônios Culturais de Natureza Imaterial.

Pela diversidade e riqueza cultural de Pernambuco sabemos que os desafios são muitos, até porque falar de cultura é considerar também o desenvolvimento social, econômico e humano. Os avanços, do mesmo modo, devem ser levados em consideração: criação de novos instrumentos de fomento, ampliação de recursos, novos espaços para debate e reflexão. Assim, continuar ampliando o apoio, fortalecimento e promoção de melhorias das condições materiais são processos fundamentais na construção de políticas públicas de cultura.

Consideramos que as manifestações culturais aqui referenciadas, portanto, fazem parte de um legado de lutas pelo direito de existir e perpetuar seus saberes. É o *locus* da criatividade, maestria e inventividade que abre portas para a autonomia e liberdade dos indivíduos, num campo para combater intolerâncias, desigualdades e injustiças. Dito isto, só nos resta agradecer: aos que fazem cultura, aos autores que elaboraram os textos e a Companhia Editora de Pernambuco (CEPE) por tornar este trabalho possível.

MARCELINO GRANJA DE MENEZES

Secretário de Cultura do Estado

Apresentação ♦♦♦

Cada época, cada momento histórico apresenta seus próprios desafios, perspectivas e possibilidades. A coletânea que agora temos em mãos, intitulada Patrimônio Cultural Imaterial de Pernambuco, é o resultado de um amplo e complexo debate sobre as políticas públicas no campo do Patrimônio Cultural Imaterial, nos âmbitos estadual, nacional e internacional. Pernambuco, neste sentido, é um dos estados brasileiros mais atuantes na promoção e no fomento de estratégias de Salvaguarda e com mais bens registrados, nos termos do Decreto Federal 3.551/2000.

O processo de Registro de uma determinada forma de expressão, saber, celebração, lugar ou ofício acontece no âmbito federal pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e, os que recebem a designação de “Patrimônio Cultural do Brasil” são aqueles que detêm continuidade histórica, apresentam relevância para a memória nacional e podem ser considerados referências culturais significativas para sociedade brasileira.

Temos, então, pela primeira vez, a oportunidade de reunir, numa única publicação, textos referentes aos nove bens culturais registrados como Patrimônios Culturais do Brasil, situados em território pernambucano: *Feira de Caruaru, Frevo, Roda de Capoeira, Ofício dos Mestres de Capoeira, Maracatu-Nação, Maracatu de Baque Solto, Cavalo-Marinho, Teatro de Bonecos (Mamulengo) e Caboclinho.*

Marcos simbólicos e identitários da memória coletiva, da resistência de um povo que lutou e luta contra as injustiças sociais e para afirmar suas singularidades, suas raízes, os Patrimônios Culturais de Natureza Imaterial, contemplados nesta obra, representam a materialização de uma política pública de cultura que tem como prioridade a promoção, a difusão e o fomento dos bens intangíveis do estado com o objetivo de salvaguardá-los.

Os artigos, por sua vez, elaborados com maestria e olhar atento, também apresentam peculiaridades, pois foram construídos por autores diversos que acompanharam de perto, na qualidade de coordenadores dos inventários ou de pesquisadores, às demandas e especificidades deste rico universo cultural. Cada autor, a seu modo, trouxe para o debate as origens, as características principais e algumas das propostas de Salvaguarda, indicadas pelos próprios detentores, no processo de inventário. Agradecemos, assim, a valorosa contribuição de *Marcelo Renan, Bartolomeu Tito, Carmem Lélis, Izabel Cordeiro, Anna Beatriz Koslinski,*



Isabel Guillen, Maria Alice Amorim, Beatriz Brusantin, Izabel Concessa e Sandro Guimarães na construção desta rica obra que trata do Patrimônio Cultural em Pernambuco.

Com a convicção daqueles e daquelas que reconhecem que a complexidade, os impasses e as demandas socioculturais são muitas e não se exaurem num curto espaço de tempo, mas também com a confiança dos avanços já alcançados, ressalto que é a partir do diálogo construtivo e colaborativo, entre os mais diversos atores sociais (gestores, detentores culturais, pesquisadores, brincantes), que podemos definir e implementar ações efetivas em prol da nossa cultura.

Por fim, este livro abre a possibilidade para um convite: que cada um de nós, em algum momento ou em vários deles, possa presenciar o encantamento, o magnetismo e a força intrínsecos destas expressões culturais, seja no modo de fazer artesanato dos mestres e mestras da Feira de Caruaru, seja acompanhando uma orquestra de frevo pelas ruas do Recife e de Olinda, seja numa sambada de Maracatu ou de Cavalo-Marinho, seja numa apresentação de Mamulengo ou nos momentos de confecção das indumentárias dos grupos de Caboclinhos em suas sedes. É a cultura pulsante e viva das ruas, dos terreiros, de homens e mulheres da lida nos canaviais, das lutas diárias, das donas de casa que se transformam em rainhas, da religiosidade e da ancestralidade fortemente interligadas aos modos de ser e de fazer destes bens culturais. Diante de tal diversidade e multiplicidade, só resta dizer: Boa Leitura!

MÁRCIA DA FONTE SOUTO

*Presidente da Fundação do Patrimônio
Histórico e Artístico de Pernambuco*




Apresentação ♦♦♦♦

Na presente coletânea, intitulada *Patrimônio Cultural Imaterial de Pernambuco*, possível por meio de parcerias entre a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, a Secretaria de Cultura do Estado, a Companhia Editorial de Pernambuco e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, através de sua Superintendência em Pernambuco e com os autores convidados, pretendemos apresentar resultados de pesquisas que, a seu modo, colaboraram para o desenvolvimento de políticas públicas voltadas aos patrimônios imateriais no Estado. As análises, os desafios da pesquisa e a sensibilidade dos pesquisadores e dos gestores em destacar os saberes tradicionais, ligados às culturas populares, como parte constituinte e significativa da cultura e do patrimônio de Pernambuco é um dos elementos importantes nos diálogos que seguem nesta obra.

Os textos contidos aqui são inéditos e foram elaborados por autores que estiveram à frente das pesquisas que resultaram na candidatura e no registro de nove bens culturais vivenciados no Estado: *Feira de Caruaru*, *Frevo*, *Roda de Capoeira*, *Ofício dos Mestres de Capoeira*, *Maracatu-Nação*, *Maracatu de Baque Solto*, *Cavalo-Marinho*, *Teatro de Bonecos (Mamulengo)* e *Caboclinho*. Destacamos que nos referimos aqui à política nacional de Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, previsto no Decreto nº 3.551/2000, acionada no sentido da valorização, da preservação e da salvaguarda.


Assim, os capítulos permitem ao leitor a compreensão de quatro nuances fundamentais: 1) identificação – apresentação geral sobre o bem cultural; 2) informações sobre os procedimentos de pesquisa com as comunidades produtoras e mantenedoras de cada tradição cultural; 3) detalhamento sobre os processos de patrimonialização; e, 4) desafios para a salvaguarda apontados pelos detentores. Excetua-se a essa organização o primeiro capítulo, *Inventários do Patrimônio Cultural Imaterial de Pernambuco como Instrumento Garantidor de Direitos Culturais*, elaborado pelo historiador Marcelo Renan de Souza, no qual é abordada a importância da produção de conteúdos, memórias e registros documentais, através dos Inventários, sobre os grupos e comunidades produtoras destas culturas, destacando a ação da Fundarpe na promoção de inventários que resultaram na patrimonialização de quatro dos nove bens registrados.

No segundo capítulo, *A Feira de Caruaru – Patrimônio Nacional*, escrito por Bartolomeu Figueirôa de Medeiros (Frei Tito), antropólogo e professor da Universidade Federal de




Pernambuco – UFPE, apresenta-se o primeiro bem cultural pernambucano registrado, em 2006, e também o primeiro a constar no Livro de Registro de Lugar – a Feira de Caruaru. Neste artigo, o autor analisa aspectos relevantes para a compreensão da Feira em sua dimensão espacial e simbólica, problematiza ainda as suas transformações contemporâneas e descreve etapas da produção e da documentação que resultou no dossiê de candidatura da Feira. No terceiro capítulo, ***Frevo Pernambucano Patrimônio Cultural da Humanidade***, a historiadora e gestora pública da Secretaria de Cultura da Cidade do Recife, Carmem Lélis, apresenta o segundo bem cultural registrado e, como o título já anuncia, a primeira manifestação cultural pernambucana reconhecida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – Unesco, como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

No quarto capítulo, ***Esse Gunga é meu, Esse Gunga é meu, foi meu Mestre Quem me Deu...***, Izabel Cordeiro, professora da Universidade de Pernambuco e Mestre de Capoeira, problematiza as heranças e significados da Capoeira assim como o universo que permeia a patrimonialização e os dilemas para a salvaguarda dessa expressão cultural, registrada em 2008, presente em mais de 180 países e também reconhecida pela Unesco como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. No quinto capítulo, ***Maracatus-Nação em Pernambuco: Desafios e Possibilidades em Torno do Reconhecimento da Forma de Expressão como Patrimônio Cultural do Brasil***, a historiadora Isabel Guillen, professora do Departamento de História da UFPE, e a antropóloga Anna Beatriz Koslinski, Doutoranda em Ciências Antropológicas pela Universidad Autónoma Metropolitana (Cidade do México), escrevem sobre as contribuições do Maracatu-Nação na história da população negra em Pernambuco e apresentam sua trajetória desde as perseguições até a sua aceitação como um produto inserido na lógica do mercado cultural. Trazem ainda reflexões sobre os processos de patrimonialização e de produção do inventário e de outras pesquisas sobre os Maracatus-Nação no Estado.



Em ***Baque Solto: Invento Folgazão***, a poetisa, produtora cultural e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, Maria Alice Amorim, descreve poeticamente as complexas referências culturais que compõe esse bem cultural, predominante na Mata Norte de Pernambuco, cujo cantar e dançar, além da organização social desta manifestação, se completa nessa narrativa. Já no capítulo ***A Liberdade de Brincar: Cavalo-Marinho, Patrimônio***



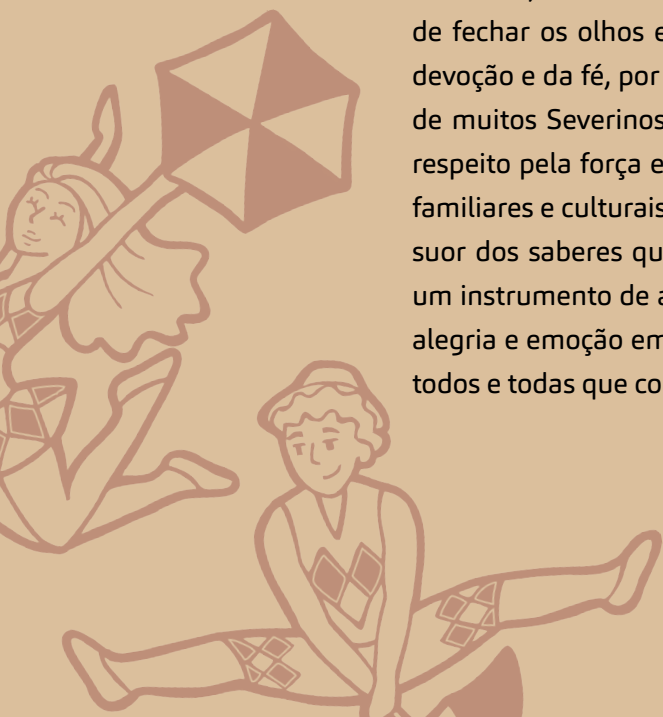


Cultural Imaterial do Brasil temos o belíssimo título do artigo da historiadora Beatriz de Miranda Brusantin, docente da pós-graduação em História da Universidade Estácio de Belo Horizonte (MG), ressaltando o sentimento de liberdade para o que antes fora perseguido e proibido e também da autoestima e pertença com a valorização do Cavalo-Marinho como parte importante da identidade nacional.

Encaminhando-nos para os dois últimos capítulos, teremos dois bens culturais distintos e igualmente complexos no que se refere às estratégias de preservação – Mamulengo e Caboclinho. No capítulo intitulado **Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN): Mamulengo**, Izabel Arrais, docente no Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE, escreve sobre as origens e questões contemporâneas do Mamulengo. Aponta ainda detalhes dessa expressão cultural em Pernambuco e também dos movimentos e articulações que resultaram na patrimonialização que atinge todo o nordeste e o Distrito Federal. E, no último capítulo, **Caboclinho**, do antropólogo e também professor da UFPE, Sandro Guimarães de Salles, destaca-se o universo simbólico e místico deste que foi o último bem a ser Registrado pelo Iphan, em novembro de 2016. Os Caboclinhos são analisados do ponto de vista da corporeidade, das sonoridades e da religiosidade marcantes desta tradição.

Sabemos que a realidade é muito mais ampla e complexa, mas em cada palavra, em cada relato dos textos que seguem podemos sentir um pouco das lutas diárias de cada brincante, de cada folgazão, dos que amam a cultura. Em algumas passagens, o impulso de fechar os olhos e nos deixar levar pela imagética da alegria dos que caem na folia, da devoção e da fé, por vezes inexplicável, que supera as adversidades, as agruras da vida e faz de muitos Severinos, Marias, Joãos, homens e mulheres dignos de verdadeira admiração e respeito pela força e paixão com que mantêm seus grupos, suas agremiações, seus núcleos familiares e culturais fortemente ligados à ancestralidade, à tradição familiar, ao sangue e ao suor dos saberes que carregam. Portanto, **Patrimônio Cultural Imaterial de Pernambuco** é um instrumento de aproximação com esses bens culturais, mas representa também a nossa alegria e emoção em poder tornar esse trabalho possível. Gratidão, eis nossa palavra final, a todos e todas que contribuíram para realização desta coletânea.

JACIRA FRANÇA E MARCELO RENAN DE SOUZA



Sumário ♦♦♦♦



Inventários do Patrimônio Cultural Imaterial de Pernambuco como Instrumento Garantidor de Direitos Culturais

Marcelo Renan Oliveira de Souza

12



A Feira de Caruaru - Patrimônio Nacional

Bartolomeu Figueirôa de Medeiros (Frei Tito)

34



Frevo Pernambucano Patrimônio Cultural da Humanidade

Carmem Lélis

60



“Esse Gunga é meu, Esse Gunga é meu, foi meu Mestre Quem me Deu...”

Izabel Cristina de Araújo Cordeiro

80



Maracatus-Nação em Pernambuco: Desafios e Possibilidades em Torno do Reconhecimento da Forma de Expressão como Patrimônio Cultural do Brasil

Anna Beatriz Zanine Koslinski e Isabel Cristina Martins Guillen

102



Baque Solto: Invento Folgazão

Maria Alice Amorim

126



A Liberdade de Brincar: Cavalo Marinho, Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil

Beatriz de Miranda Brusantin

154



Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN): Mamulengo

Izabel Concessa P. de A. Arrais

182



Caboclinho

Sandro Guimarães de Salles

206





Inventários do Patrimônio Cultural Imaterial de Pernambuco como Instrumento Garantidor de Direitos Culturais

Marcelo Renan Oliveira de Souza¹

Política Cultural;
Registro; Patrimônio Cultural Imaterial;
Salvaguarda

Após a criação do instrumento oficial para o Registro do Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pelo Decreto Nacional nº 3.551/2000, os estados e os municípios brasileiros iniciaram a estruturação de políticas públicas voltadas à salvaguarda da diversidade cultural e do patrimônio cultural imaterial de suas comunidades. Nesse cenário, o Governo de Pernambuco estabeleceu novos rumos para a preservação dos seus patrimônios culturais fortalecendo a Secretaria de Cultura do Estado e a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – Fundarpe. Entre as contribuições mais notáveis, estão a criação da Lei do Registro do Patrimônio Vivo de Pernambuco; ampliação dos recursos para os Patrimônios Imateriais no Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura – Funcultura; e a criação do Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural, que prevê a participação direta de representantes de bens culturais imateriais, de povos e comunidades tradicionais entre os conselheiros do Estado. Neste ínterim, elegeu como prioridade a identificação, por meio da produção de inventários e do registro e salvaguarda de algumas tradições culturais notadamente expressivas dentro da dinâmica cultural do Estado: Maracatus de Baque Solto e Baque Virado, Caboclinhos, Cavalo-Marinho, Ciranda e Reisado. Os resultados dessa virada cultural, no âmbito do Patrimônio Imaterial, são notórios e destacam Pernambuco como o estado brasileiro com o maior número de bens culturais registrados no Brasil e com exemplos bem sucedidos de processos de salvaguarda das tradições locais. Apresentamos neste artigo, portanto, o histórico das experiências do Governo de Pernambuco na realização de inventários com base na metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC, voltados para a preservação e salvaguarda de bens culturais de natureza imaterial no Estado e suas repercussões do ponto de vista do acionamento dos direitos culturais e das políticas de Patrimônio Imaterial de Pernambuco.

¹ Historiador, Doutorando no Programa Multidisciplinar de Pós Graduação em Cultura e Sociedade na Universidade Federal da Bahia (Pós-Cultura/UFBA); Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural (PEP/IPHAN). Atuou como Historiador na Gerência de Preservação Cultural da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – Fundarpe. Desenvolve pesquisas relacionadas às políticas culturais voltadas à salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil.

A oficialização de políticas públicas voltadas à preservação do patrimônio cultural intangível no Brasil nos anos 2000 evidenciaram demandas sociais voltadas à manutenção



da memória e das tradições culturais numa lógica afirmativa e militante até então pouco assistida pelo Estado. A elaboração de instrumentos legais como o Registro dos Bens Culturais de Natureza Imaterial e o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, instituídos através do Decreto nº 3.551/2000 é, sem dúvida, o resultado de mobilizações partilhadas pela sociedade civil e por agentes governamentais na busca pela efetivação das conquistas prescritas nos artigos nº 215 e nº216 da Constituição Federal de 1988.

Tais forças resultaram na ampliação do debate sobre a preservação do Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil como uma política pública real, tendo como ponto de partida a Constituição Federal reforçada por este novo marco legal. Nosso entendimento sobre política pública se baseia na articulação permanente entre a sociedade civil e os poderes que regem o Estado na busca por modificações de realidades conflitantes, insatisfatórias e na defesa de interesses negligenciados pelas maiorias dominantes dos canais políticos e econômicos. Portanto, percebemos como políticas públicas:

Um conjunto constituído por um ou vários objetivos coletivos considerados necessários ou desejáveis e por meios e ações que são tratados, pelo menos parcialmente, por uma instituição ou organização governamental com o objetivo de orientar o comportamento de atores individuais ou coletivos para modificar uma situação percebida como insatisfatória ou problemática (DEUBEL ROTH, 1999, p.14).

Neste sentido, vê-se que a efetivação de políticas públicas necessita substancialmente da articulação direta entre o Estado e a sociedade civil seja para a validação e aplicação de ações do poder público ou mesmo para a construção conjunta dessas ações com as comunidades desde a fase inicial dessas ações. Mesmo com os avanços legais apresentados acima, os estados e os municípios brasileiros adequaram-se lentamente às novas nuances preservacionistas. Como efeito está o diálogo mais frequente com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan e o desenvolvimento de estratégias locais que garantissem a identificação e o reconhecimento dos patrimônios imateriais no âmbito local ou nacional.

Alguns desses resultados logo foram percebidos em Pernambuco. Bens culturais existentes no Estado, já estudados pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP e pelo Iphan, logo passariam a integrar a lista dos primeiros bens registrados no país². Em seguida, a percepção da patrimonialização como instrumento político e garantidor de direitos culturais resultaria na iniciativa pela produção de documentação e na mobilização para candidatura de alguns bens culturais inventariados ao Registro dos

² C.f.: Banco de Dados dos Bens Culturais Registrados no Brasil <<http://portal.iphan.gov.br/bcrE/pages/indexE.jsf>>

Bens Culturais de Natureza Imaterial. Essas ações ocorreram de forma partilhada entre as entidades representativas, ou coletivos formados para mediar o interesse dos produtores dos bens culturais, e agentes do poder público do Estado (representados pelas Secretarias e Fundações de Cultura ou pelos gabinetes do poder Legislativo e Executivo).

É diante desses movimentos que a patrimonialização de bens culturais de natureza imaterial assumiu importância no âmbito da administração pública e incrementou a atuação da Superintendência do Iphan em Pernambuco e na Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – Fundarpe. Vê-se o desenrolar de novas rotinas e estratégias de diálogo com os chamados detentores ou produtores dos bens culturais. Esse estreitamento de relações e amadurecimento dos instrumentos de identificação, promoção, fomento, registro e salvaguarda dos bens intangíveis tornou possível que em Pernambuco, atualmente, sejam encontrados nove bens culturais registrados nacionalmente como Bem Cultural de Natureza Imaterial do Brasil, maior número de bens registrados em um único estado:

Quadro 1: Bens culturais de natureza imaterial registrados como Patrimônio Cultural Brasileiro situados em PE

Bem Cultural	Livro de Registro	Data da inscrição nos respectivos Livros de Registro	Proponente da Candidatura ao Registro	Inventariante
1 Feira de Caruaru	Lugares	20/12/2006	Ministério da Cultura MinC /Prefeitura de Caruaru	Iphan
2 Frevo	Formas de Expressão	28/07/2007	Prefeitura do Recife	Prefeitura do Recife
3 Roda de Capoeira	Formas de Expressão	21/10/2008	Ministério da Cultura MinC	Departamento de Patrimônio Imaterial – Iphan e Superintendência do Iphan em PE
4 Ofício dos mestres de Capoeira	Saberes e Fazeres	21/10/2008	Ministério da Cultura MinC	Departamento de Patrimônio Imaterial – Iphan e Superintendência do Iphan em PE
5 Maracatu-Nação	Formas de Expressão	03/12/2014	Secretaria de Cultura de PE/ Governo de PE	Fundarpe / Centro Técnico de Assessoria e Planejamento Comunitário- CETAP (executora) – detentores na equipe
6 Cavalo-Marinho	Formas de Expressão	03/12/2014	Secretaria de Cultura de PE/ Governo de PE	Fundarpe/Associação Respeita Januário-ARJ (executora) – detentores na equipe



Bem Cultural	Livro de Registro	Data da inscrição nos respectivos Livros de Registro	Proponente da Candidatura ao Registro	Inventariante
7 Maracatu de Baque Solto	Formas de Expressão	03/12/2014	Secretaria de Cultura de PE/ Governo de PE	Fundarpe / - REC Produções (executora) detentores na equipe
8 Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo, Casimiro Coco, Babau e João Redondo	Formas de Expressão	05/03/2015	Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, União Internacional de Marionetes - UNIMA BRASIL	DPI/Iphan / - detentores na equipe
9 Caboclinho	Formas de Expressão	24/11/2016	Secretaria de Cultura de PE/ Governo de PE	Fundarpe/Associação Respeita Januário-ARJ (executora) – detentores na equipe

Este grande número de bens culturais registrados em Pernambuco e a presença de entidades públicas municipais e estaduais nos processos de produção dos seus inventários revelam uma informação importante e que deve ser considerada: Pernambuco é um dos estados mais ativos na promoção de estratégias de salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil. Essa atuação contribui tanto para as comunidades produtoras dos bens culturais como para o amadurecimento dos instrumentos de identificação e salvaguarda utilizados. Da mesma forma que os registros garantem a visibilidade para o Estado, eles oneram significativamente a atuação de órgãos de preservação e das próprias entidades representativas dos bens culturais, a exemplo do Comitê Gestor para Salvaguarda do Frevo, do Fórum Municipal de Políticas Públicas para a Capoeira no Recife, das Associações de Caboclinhos, Maracatus-Nação, Maracatus de Baque Solto, Teatro de Bonecos e Cavalos-Marinho, entre outros. Ou seja, podemos afirmar que não é possível atender de modo satisfatório todos esses bens culturais uma vez que cada um apresenta um universo de necessidades distinto uns dos outros e que podem ser atendidos ou mediados a curto, médio e longo prazo, exigindo maior empenho do Estado e das próprias comunidades para a preservação de suas práticas culturais.

Em meados dos anos 2000, o Governo do Estado de Pernambuco, por meio da Secretaria de Cultura e da Fundarpe, aprimorou as estratégias que contribuíram para o mapeamento gradual da diversidade cultural do estado e para ampliação do local da atuação da própria Fundarpe frente ao patrimônio intangível. Destacam-se entre esses resultados a produção de seis importantes pesquisas que utilizaram a metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC, cedido pelo Iphan.

Quadro 2: Demonstrativo de valores desembolsados para a realização de cada inventário do Patrimônio Cultural Imaterial de PE

Inventário	Processo Licitatório	Empresa	Valor
Maracatu Nação (Baque Virado)		Centro Técnico de Assessoria e Planejamento Comunitário - CETAP	R\$ 199.360,00
Cavalo-Marinho	Processo Licitatório nº 002/2011	Associação Respeita Januário	R\$ 199.660,00
Caboclinho		Associação Respeita Januário	R\$ 198.100,00
Maracatu de Baque Solto		REC Produtores Associados	R\$ 199.000,00
Ciranda	Processo Licitatório nº 026/2012	Associação Respeita Januário	R\$ 239.776,00
Reisado		Associação Respeita Januário	R\$ 199.532,00

A realização desses inventários segue como efeito do pronunciamento do então Governador do Estado, Eduardo Campos, que em 2008 apresentou ao então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, o pedido de registro de quatro bens culturais: Maracatu-Nação, Maracatu de Baque Solto, Caboclinho e Cavalo-Marinho. Certamente entre suas inspirações estavam os êxitos obtidos com os inventários da Feira de Caruaru e do Frevo, em especial deste último, que recebeu grande aporte financeiro da Prefeitura do Recife quando da realização do Inventário, promovido por sua Secretaria de Cultura e pela Fundação de Cultura Cidade do Recife e que, após o Registro do Frevo, se desdobrou-se positivamente, sobretudo no marketing político para a gestão municipal.

Além do mais, voltando aos inventários, estes representaram investimentos financeiros diretos da Fundarpe na produção de conhecimento e documentação sobre esses bens, o que antes era legado apenas através de produções independentes financiadas pelo Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura – Funcultura³. Esta movimentação reorganizou diretamente a estrutura da Diretoria de Preservação Cultural – DPCult⁴, da Fundarpe, de forma a atender e gerenciar esta nova demanda. Com isso, houve a ampliação da área técnica da DPCult que agora passaria a dispor de historiadores e antropólogos responsáveis pela supervisão desses inventários, além, necessariamente, da mediação com os grupos culturais inventariados diante das questões emergentes dos encontros e da inserção de pesquisadores vinculados aos INRCs⁵.

É neste cenário, no final da primeira década dos anos 2000, que vemos Pernambuco acompanhar e, por vezes, executar ações pioneiras no campo do Patrimônio Cultural Imaterial, adequando-se a um movimento de transformação de mentalidades e de condutas

³ Lei Estadual nº 12.310/2002.

⁴ Atualmente Gerência de Preservação Cultural – GPCult.

⁵ Contratados pelas empresas concorrentes e vencedoras dos processos licitatórios.



políticas antiquadas no universo da preservação do patrimônio cultural no Brasil. Os inventários, portanto, podem e devem ser considerados como instrumentos políticos capazes de transformar a realidade dos grupos inventariados mediante o potencial de articulação e mobilização social de que são capazes.

Virada Política na Preservação do Patrimônio Cultural Imaterial em Pernambuco

A partir das reflexões apresentadas até aqui podemos afirmar que o desenvolvimento de ações afirmativas voltadas à preservação do patrimônio intangível, nas suas variadas formas de apresentação, é composto tanto pela participação das comunidades produtoras dos bens culturais como também pelas ações dos órgãos públicos, especialmente àqueles ligados à preservação do Patrimônio Cultural.

É preciso, contudo, apresentar essas mudanças diante de um cenário que chamamos de “virada cultural” (HALL, 1997, p. 23) e que representa a quebra do paradigma preservacionista clássico (preservação somente de elementos de pedra e cal e documentos oficiais) para a aceitação do patrimônio intangível como constituidor das identidades locais.

Segundo Santos e Pacheco (2013), a mudança no paradigma preservacionista em Pernambuco acontece conceitualmente a partir dos anos 1990, porém só é sentida e demarcada juridicamente a partir de 2005, com a criação do Sistema Estadual de Registro (do Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial)⁶ que seria equivalente, dentro de uma leitura ampliada, ao Sistema Estadual de Tombamento que vigora desde 1979⁷. Esses sistemas envolviam uma estrutura de gestão de cultura composta respectivamente pela Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes – Secult⁸, como órgão executor, e pelo Conselho Estadual de Cultura – CEC⁹, como órgão gestor.

A criação de um Sistema voltado à preservação do Patrimônio Imaterial é efeito das demandas evidenciadas pelos segmentos ligados, especificamente, à cultura popular e aos saberes e fazeres tradicionais, grande parte ligadas aos festejos e às celebrações religiosas no Estado. Essa pressão acontece próximo às mobilizações para o registro da Feira de Caruaru (em 2006) e do Frevo (2007) e, em simultâneo, à estruturação de outras políticas públicas no Estado, a exemplo do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura – Funcultura, que já

⁶ Decreto Estadual nº 27.753, no dia 18 de março de 2005.

⁷ Lei Estadual nº 7.970 de 18 de setembro de 1979.

⁸ A estrutura conta atualmente com a Secretaria de Cultura específica, criada em 2011 como pressuposto para a adesão ao Sistema Nacional de Cultura.

⁹ Doravante chamado de Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural, criado através da Lei Estadual nº 16.430/2014.

prevê o atendimento de demandas voltadas à cultura popular e aos saberes tradicionais e do Concurso Público do Registro do Patrimônio Vivo de Pernambuco, instituído através da Lei Estadual nº 12.196 de 02 de maio de 2002, que passa a vigorar somente em 2005¹⁰ quando é realizada a primeira edição do concurso do RPV-PE sob a responsabilidade da Fundarpe¹¹.

Contudo, mesmo com a criação do Sistema Estadual de Registro, nenhum bem cultural havia sido inscrito nos livros de registro estadual entre 2005 e 2010¹², enquanto onze novos bens materiais haviam sido tombados pelo Sistema Estadual de Tombamento. Vemos que, mesmo com a ampliação das políticas de Patrimônio Imaterial diante de diferentes perspectivas, ainda era preciso um esforço maior para a estruturação de instrumentos legítimos que dessem conta da totalidade das comunidades produtoras dos bens culturais, e não somente dos indivíduos ligados a ela (um dos objetivos do RPV-PE). Neste mesmo período, a Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco – Alepe havia despontado como protagonista na patrimonialização de bens culturais intangíveis, por meio de prerrogativas existentes em seu Regimento Interno¹³ e que abriu a possibilidade para a apresentação de Projetos de Lei do Patrimônio Cultural Imaterial, Paisagístico e Turístico, e das Práticas¹⁴.

Entretanto, a forma escolhida pela Assembleia Legislativa do Estado, de apenas titular os bens culturais, não fortalece a estruturação do Sistema de Registro do Patrimônio Imaterial, pois urge a aprovação de uma lei estadual que estruture o Sistema e sua respectiva organização técnica e orçamentária para efetivação das políticas públicas no referido campo¹⁵.

Apesar dos conflitos existentes nas práticas do Legislativo e do Executivo, no tocante à preservação do Patrimônio Cultural Imaterial em Pernambuco, percebemos um movimento positivo que direciona esse novo olhar para os bens culturais dessa natureza. Ou seja, além da gestão pública estadual perceber as novas definições de Patrimônio Cultural presentes na Constituição Federal de 1988, e também presentes na Constituição do Estado de Pernambuco, houve uma conseqüente mudança nos usos conceituais sobre a noção de patrimônio cultural e no panorama de gestão de cultura.

De maneira análoga à Constituição Federal lê-se, em alguns artigos aqui destacados da Constituição do Estado de Pernambuco, de 05 de outubro de 1989:

Art. 5º – O Estado exerce em seu território todos os poderes que explicita ou implicitamente não lhe sejam vedados pela Constituição da República.

Parágrafo único: É competência comum do Estado e dos Municípios:

10 Decreto nº 27.503, de 27 de dezembro de 2004.

11 C.f.: ACSEALD, Maria. Registro do Patrimônio Vivo: limites e possibilidades da apropriação do conceito de cultura popular na gestão pública. 26ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho, Porto Seguro - BA, 2008.

12 Neste período foram registrados pelo Iphan a Feira de Caruaru (2006), o Frevo (2007) e o Ofício de Mestre de Capoeira e a Roda de Capoeira (2008).

13 ASSEMBLEIA Legislativa do Estado de Pernambuco. Regimento Interno – Resolução nº 905, de 22 de dezembro de 2008. Institui o Regimento Interno da Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco. (Redação alterada pelo art. 1º da Resolução nº 1001, de 14 de junho de 2010).

14 Até o presente momento, há 27 bens culturais titulados como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado de Pernambuco e 4 manifestações culturais consideradas como Patrimônio Cultural e Turístico do Estado.

15 Dois projetos de Lei foram apresentados e debatidos na Alepe, contudo não seguiram para a finalização e efetivação do Sistema: Projeto de Lei Ordinária nº 1319/2009 e posteriormente do Projeto de Lei Ordinária nº 216/2011.



- I – zelar pela guarda desta Constituição, das leis e das instituições democráticas;
- III – proteger os documentos e as paisagens naturais notáveis, os sítios arqueológicos, o conservar o patrimônio público;
- IV – impedir a evasão, a destruição e a descaracterização de obras de arte e de outros bens de valor histórico e artístico cultural;

Como apresentamos acima, mesmo com a publicação das duas Constituições, no final dos anos 1990, é somente com a publicação do Decreto Federal nº 3.551/ 2000 que é sentida a mudança positiva em Pernambuco no sentido de privilegiar a preservação do patrimônio intangível. Grupos culturais observam a movimentação dos bens culturais registrados em outros estados; as universidades passam a ampliar os diálogos epistemológicos e práticos na formação de pesquisadores que passariam a atuar nesse campo; e, a gestão pública entra em alerta para lidar com esses novos “usos sociais do Patrimônio” (CANCLINI, 1994, p. 102).

No quadro abaixo, apresentaremos o conjunto de mudanças nas políticas culturais no Estado voltadas à preservação do Patrimônio Cultural Imaterial ou que, na dimensão de outras políticas, contemplem os saberes tradicionais e da participação política direta de representantes desses bens culturais na articulação da política estadual:

Quadro 3: Panorama de leis e decretos relacionados ao Patrimônio Cultural Imaterial de PE

Marco Legal	Números das leis e decretos	Descrição
Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura – Funcultura	Lei Estadual nº 12.310, de 19 de dezembro de 2002 Alterada pelas Leis: 12.629/2004; 13.304/2007; 13.407/2008 Reformulada pela Lei nº 16.113, de 5 de julho de 2017	Fundo de investimento direto, via edital, a produções independentes em diferentes linguagens artísticas e técnicas. Entre as áreas contempladas está a linha de Patrimônio Cultural que financia projetos ligados aos Patrimônios Culturais Imateriais
Concurso Público do Registro do Patrimônio Vivo de Pernambuco (RPV-PE)	Lei Estadual nº 12.196 de 02 de maio de 2002 Decreto 27.503 de 27 de dezembro de 2004	Reconhece anualmente três mestres ou grupos culturais como Patrimônio Vivo de Pernambuco e garante bolsa vitalícia para manutenção das práticas culturais
Institui, no âmbito da Administração Pública Estadual, o Registro do Patrimônio Imaterial do Estado de Pernambuco – RPI-PE, e dá outras providências	Decreto nº 27.753, de 18 de março de 2005	Cria o Sistema Estadual do Registro do Patrimônio Cultural Imaterial de Pernambuco

Marco Legal	Números das leis e decretos	Descrição
Dispõe sobre a preservação e os procedimentos de tombamento e de registro do Patrimônio Cultural de Origem Africana no Estado de Pernambuco, e dá outras providências	Lei nº 14.852, de 29 de novembro de 2012	Lei complementar à Lei Estadual nº 7.970 de 18 de setembro de 1979
Conselho Estadual de Política Cultural	Lei nº 15.429, de 22 de dezembro de 2014	Cria o novo conselho de Política Cultural aos moldes do Sistema Nacional de Cultura ampliando a participação direta da sociedade civil
	Decreto nº 41.777 de 27 de maio de 2015	
Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural	Lei nº 15.430, de 22 de dezembro de 2014,	Cria o conselho paritário, com sete representantes eleitos da sociedade civil e indicados em igual número pelo Estado, correspondendo aos moldes do Sistema Nacional de Cultura. Entre os segmentos representados está o de “Bens Culturais Imateriais Registrados em Pernambuco”
	Decreto nº 41.778, de 27 de maio de 2015	
	Decreto nº 43.0300 de 12 de maio 2016	
Prêmio Ayrton de Almeida Carvalho de Preservação do Patrimônio Cultural	Decreto nº 42.050 de 17 de agosto de 2015	Premia ações de excelência na preservação de bens culturais incluindo ações de salvaguarda dos Patrimônios Culturais Imateriais registrados ou não
Concurso Público do Registro do Patrimônio Vivo de Pernambuco (RPV-PE)	Lei nº 15.944 de 14 de dezembro de 2016	Aumenta para seis o número de titulados a cada edição do concurso e amplia os recursos orçamentários para as bolsas

Vimos aqui que a evolução da política cultural do Estado, sobretudo com a adesão ao Sistema Nacional de Cultura em 2014 ¹⁶, acarretou não só mudanças estruturais no quadro da Secretaria de Cultura e da Fundarpe, mas ampliou a participação da sociedade civil nos processos de decisão sobre os meios de preservação do patrimônio cultural. Nesse contexto, vimos como significativa a mudança do antigo Conselho Estadual de Cultura para o novo formato do Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural (que incluiu entre os seus segmentos representados conselheiros dedicados exclusivamente aos representantes dos bens registrados nacionalmente e presentes em Pernambuco). Este precedente, além de valorizar o Registro como instrumento político, dá voz aos próprios detentores dos bens culturais em uma instância consultiva vinculada ao Estado e às práticas de preservação,

¹⁶ Pactuado pelo Governo de Pernambuco e a Secretaria de Articulação Institucional através do Acordo de Cooperação Federativa, nº do Processo: 01400.007187/2014-36. Publicado no Diário Oficial da União, nº 40, Seção 3, p. 13, em 26 de Fevereiro de 2014.



diferente, por exemplo, do que acontece no Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do Brasil que, apesar de decidir sobre os tombamentos e registros nacionais, mantém entre os conselheiros representantes (acadêmicos) de segmentos como arquitetura, antropologia, arqueologia, etc., mas não mantém representantes de bens culturais imateriais.

Com essa reformulação no Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural, acredita-se que haverá maior representatividade nas escolhas dos Patrimônios Vivos do Estado, nos tombamentos estaduais e em outras estratégias de valorização e salvaguarda.

Inventariando Culturas - Antecedentes

Da elaboração dos inventários que contemplam a dimensão intangível do Patrimônio Cultural até o Registro dos bens que citamos acima, verifica-se um processo marcado por avanços, conflitos e amadurecimentos de questões legais, sobretudo diante da evolução legal que resguarda o campo de atuação com o Patrimônio Cultural Imaterial. O principal embate esteve diante da reformulação do paradigma preservacionista clássico que procede ao reconhecimento e proteção do Patrimônio Cultural de natureza material, artístico e paisagístico (Decreto Lei nº25/1937), adotados como símbolo da identidade nacional.

A atuação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, criado neste mesmo decreto, de modo geral, privilegiou a preservação de signos culturais ligados aos referenciais de grandes vultos para a história nacional, até então pautados em valores etnocêntricos e que reconheciam especialmente obras de artes ou produções arquitetônicas de origem europeia, comungadas como aceitáveis pelos cânones acadêmicos ou outros elementos construídos (praças, conjuntos escultóricos, etc.) reconhecidos pelo seu caráter artístico oficial.

Contudo, apesar da inspiração modernista do Iphan e da influência de Mário de Andrade, em 1936, na redação do Ante Projeto, na época, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan, o reconhecimento da cultura popular e de toda a multiplicidade de identidades culturais no Brasil não vigorou, satisfatoriamente, na prática preservacionista nacional. Nesse contexto, o Sphan seguiu reconhecendo os símbolos culturais notáveis para as artes e história do Brasil sem a participação popular direta nas instâncias de decisão

contribuindo para o distanciamento do tratamento da cultura popular e diversidade cultural em sua totalidade também na dimensão do patrimônio cultural.

Essa realidade começa a apresentar mudanças a partir da introdução do conceito de “referência cultural” nos debates patrimoniais e com a criação do Centro Nacional de Referência Cultural – CNRC, em 1975, presidido pelo designer pernambucano Aloísio Magalhães. Os anos 1970 marcam ainda a criação da Fundação Nacional Pró-Memória – FNPM, instituição que surge da fusão do CNRC e da então Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN (1979-1990)¹⁷, e tem entre suas atribuições as funções de implementar a política de preservação do patrimônio cultural incorporando ainda o Programa de Cidades Históricas.

Um dos grandes feitos de Aloísio Magalhães no comando do CNRC e, posteriormente, da FNPM, foi a ampliação da proteção do Estado em relação ao patrimônio não-consagrado, vinculado à cultura popular e aos cultos afro-brasileiros. Em Alagoas, o Iphan tombou a Serra da Barriga, onde os quilombos de Zumbi se localizaram, e, na Bahia, o Terreiro da Casa Branca, um dos mais importantes, antigos e atuantes centros de atividade do candomblé baiano. (IPHAN, 2006, p.12)

Com a atuação do CNRC e da FNPM, a partir dos anos setenta, as culturas indígenas e afro-brasileiras, especificamente, bem como os saberes tradicionais tornaram-se objeto de estudos para identificação das chamadas “referências culturais”. Esse processo gradual resulta na criação, em 1997¹⁸, no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP, que organiza nesse mesmo ano, em comemoração aos 60 anos de criação do Iphan, o seminário “Patrimônio Imaterial: Estratégias e Fonte de Proteção”, do qual sairia o documento que ordenaria a elaboração de uma política de preservação do Patrimônio Imaterial no Brasil.

A Carta de Fortaleza, como ficou conhecido este documento, em referência ao local onde ocorreu o Seminário, suscitou ao Iphan mudanças de comportamento frente à preservação e à salvaguarda da cultura popular em suas diferentes formas de apresentação. Como resultados mais expressivos, listam-se a criação do Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial – GTPI, formado para estudar e elaborar as diretrizes do Decreto nº 3.551/2000¹⁹; em 2003, a migração do CNFCP para o quadro estrutural do Iphan²⁰; em 2004, a criação do Departamento de Patrimônio Imaterial – DPI, do Iphan (responsável pelo registro e salvaguarda do Patrimônio Imaterial)²¹; e, em 2005, o primeiro edital do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (criado no mesmo Decreto nº 3.551/2000).

Diante deste contexto, o CNFCP merece referência pela sua contribuição para as

17 C.f.: BRASIL. Decreto nº 84.198. Cria, na estrutura do Ministério da Educação e Cultura, a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, por transformação do Instituto Histórico e Artístico Nacional, e dá outras providências. 13 de novembro de 1979 Brasília/DF: 1979.

18 O Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular origina-se do Instituto Nacional do Folclore, criado em 1976, e esteve vinculado à estrutura da Funarte (MeC). Apenas em 2003, o CNFCP migra da Funarte para o Iphan, portanto, passando aos do Ministério da Educação para o Ministério da Cultura.

19 Cf. publicação: O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 4 ed, 2006.

20 Convém pontuar que em caráter internacional o Brasil esteve presente nos debates patrimoniais que resultaram na aprovação, na 32ª Sessão da Conferência Geral das Nações Unidas, em 17 de outubro, da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.

21 C.f.: Decreto Federal nº 5.040 de 04 de abril de 2004.



práticas preservacionistas da cultura popular e tradicional no país. Destacam-se no CNFCP o volume documental acumulado desde a atuação do Instituto Nacional do Folclore, mantidos sob sua guarda no Museu do Folclore Edison Carneiro, na Biblioteca Amadeu Amaral, nos setores de Pesquisa, Difusão e Ação Educativa, além da vasta reserva técnica e programas de exposições temáticas sazonais. Outro ponto a ser destacado é a sua contribuição para o desenvolvimento dos instrumentos técnicos de pesquisa voltados ao reconhecimento das referências culturais, especialmente o Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC.

No início dos anos 2000, o CNFCP desenvolveu o projeto “Celebrações e Saberes da Cultura Popular”, integrando-se ao PNPI, realizando ações piloto que derivariam nos instrumentos técnicos e processuais para o estudo de identificação e reconhecimento dos bens culturais e o seu consequente monitoramento no que diz respeito à sua salvaguarda. Por meio deste programa, o CNFCP iniciou a investigação sobre diferentes bens culturais no sentido de promover os primeiros inventários e registros do Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Investigou-se: celebrações relacionadas ao complexo cultural do boi; os diferentes modos de fazer ligados ao artesanato em barro; as diferentes formas de expressão e modos de fazer relacionados à musicalidade das violas e percussões; os diferentes modos de fazer tendo por base os sistemas culinários a partir dos elementos mandioca e feijão²².

Nas bases que reorientam o trabalho do Iphan, por meio do CNFCP, está o imprescindível envolvimento com a comunidade praticante do bem, haja vista que sem as suas devidas permissões não seria possível sequer iniciar o processo de pesquisa investigação e também os demais agentes envolvidos diretamente com o bem cultural inventariado. Na outra ponta, a necessidade real de produção de conteúdo que subsidiasse a estruturação de políticas afirmativas para as expressões culturais não hegemônicas (indígenas, afro-brasileira, cigana, povos de imigração, etc.), entendidas localmente ou nacionalmente como patrimônio cultural. Nesse sentido, a partir da aplicação do INRC, aliado a outras formas de mobilização social, o ato de preservar o Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial dinamizava-se e revelava nuances fundamentais para os órgãos e agentes de preservação.

Observamos que o INRC é politicamente uma boa base de dados e fonte de informação, cujo conteúdo, em larga medida, pode ser disponibilizado por vários meios. E deve ter, também, áreas protegidas, de acesso controlado, no sentido de garantir a privacidade e salvaguardar direitos das pessoas e comunidades envolvidas.

Do ponto de vista técnico observamos que, além de fundamentalmente os registros nos livros do Iphan, os inventários e documentos complementares constituem base para a interlocução

²² Resultaram dessas pesquisas os registros do *Ofício das Baianas de Acarajé* (2004) e do *Complexo Cultural do Bumba-Meu-Boi Maranhão* (2011).

institucional, mobilização das comunidades e grupos em torno da organização de demandas em relação à proteção do patrimônio cultural.

Assim, o INRC serve para indicar onde estão, quais e como são os bens culturais que, nesse momento, deverão ser objeto de políticas públicas; e quais as políticas adequadas para garantir a salvaguarda desse patrimônio. (VIANNA, 2004, p. 80-81)

Letícia Vianna, que à época atuava como pesquisadora do CNFCP, apresenta de forma substancial qual a atenção que deveria ser tomada com os instrumentos de identificação das referências culturais e para quais finalidades estes deveriam se voltar: o reconhecimento dos usos, tradições e ações que “deverão ser objetos de políticas públicas”. Assim, o ato de inventariar e produzir documentação sobre o bem cultural constitui, em sua excelência, um ato de salvaguarda dos aspectos históricos, memoriais e documentais sobre as tradições, sobre os indivíduos e a comunidade produtora dos bens culturais.

O envolvimento das comunidades ao longo dos processos de pesquisa que resultam nos inventários, e em seus respectivos dossiês, reflete a abertura dessas comunidades para o diálogo com agentes externos como, por exemplo, secretarias de cultura dos Estados, e para a articulação em prol da garantia de direitos fundamentais para a preservação das práticas culturais. Esse relacionamento possibilita aos envolvidos identificar ou construir meios que permitam a manutenção das tradições culturais e dos meios e recursos naturais ou manufaturados que são basilares para as suas práticas e costumes.

É importante frisar que, apesar de reconhecermos os inventários como instrumentos de preservação, sobretudo da valorização, memória e da documentação, estes instrumentos não se bastam como garantidores de políticas públicas ou de ações de salvaguarda. Permitem que se evidenciem demandas que tem origens em processos históricos anteriores e muitas vezes ocultados ou negligenciados e que ressoam na fala de diferentes agentes ligados aos bens culturais. “Não deve nos surpreender, então, que as lutas pelo poder sejam, crescentemente, simbólicas e discursivas, ao invés de tomar, simplesmente, uma forma física e compulsiva, e que as próprias políticas assumam progressivamente a feição de uma “política cultural” (HALL, 1997, p.20). Essas falas, uma vez reunidas em um documento único como nos dossiês (consideremos a realização de entrevistas diretas e fóruns coletivos com os produtores dos bens culturais), servem de alerta aos gestores públicos e até mesmo à própria comunidade, para a tomada de decisões urgentes pautadas através dessas mobilizações comunitárias.

Antônio Arantes, antropólogo que fez parte do GTPI e contribuiu para o desenvolvimento do INRC, quando analisa a política de Patrimônio Imaterial Brasileira

(ARANTES, 2005, p. 5-11), afirma que, mesmo com o amadurecimento dos instrumentos técnicos de identificação e registro do Patrimônio Cultural Imaterial, é fundamental aos órgãos de preservação, diretamente o Iphan, superar os conflitos inerentes à articulação e mobilização social e se aprimorar tecnicamente para atender as especificidades desse campo²³, reconhecendo as carências e necessidades de sua nova missão.

Seguimos afirmando que a preservação da diversidade cultural e do Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil, listados na Constituição Federal de 1988, ganha reforços no ordenamento jurídico brasileiro não só no Decreto nº 3.551/2000, mas também por meio da ratificação das convenções internacionais promovidas pela UNESCO e que versam sobre essa temática, a exemplo da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, assinada em Paris, em 17 de outubro de 2003 e da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais assinada em Paris, em 20 de outubro de 2005²⁴.

Com isso, reforçamos que ao tratar de políticas públicas para o Patrimônio Cultural Imaterial, não tratamos somente do Registro, mas também de outras formas de proteção, acautelamento, promoção, difusão e fomento às expressões artísticas culturais entendidas como patrimônios locais, nacional e mundial. Essas responsabilidades, no plano legislativo e jurídico, levam os estados e os municípios a se adequarem financeiramente e administrativamente para contemplar, sob as variadas possibilidades, e viabilizar recursos para salvaguardar seus patrimônios culturais intangíveis.

Patrimônio e Memória como Elementos de Políticas Públicas

Observar essa trajetória institucional nos faz perceber, em primeiro lugar, que quando falamos de preservação do Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial tratamos diretamente das construções simbólicas sobre os saberes e fazeres humanos, imbuídas de seus sentidos referenciais, e também de participações políticas inerentes a estes processos de atribuição simbólica de valor. É diante desta relação que se inscrevem as chamadas ações de salvaguarda elaboradas prioritariamente pelas comunidades e grupos produtores dos bens culturais, podendo ser mediadas por outros agentes de preservação, especialmente os vinculados à estrutura do Estado.

²³ Sobre este assunto, o Iphan desenvolveu o Termo de Referência para Salvaguarda e Monitoramento de Bens Registrados com base nas experiências dos bens já registrados no Brasil e com processo de salvaguarda em andamento. O documento serve de base para a atuação técnica do órgão e também para que os detentores desenvolvam seus próprios instrumentos de gestão, monitoramento e salvaguarda de seus bens culturais. O Termo de Referência foi publicado no Boletim Administrativo Eletrônico nº 1093, sob a forma da portaria interna nº 299, de 17 de julho de 2015.

²⁴ C.f.: Decreto Federal nº 5.753, de 12 de abril de 2006, que promulga a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, adotada em Paris, em 17 de outubro de 2003, e assinada em 3 de novembro de 2003; e Decreto Federal nº 6.177, de 1.º de agosto de 2007, que promulga a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, assinada em Paris, em 20 de outubro de 2005.

Convém considerarmos que o reconhecimento do valor cultural dos bens entendidos como patrimônio intangível, seja no âmbito local ou num cenário mais expandido, para além da preservação das tradições, produz outros efeitos políticos e econômicos que nem sempre dialogam (ou são entendidas) exclusivamente com as ações de salvaguarda. Nesse sentido, também são evidenciadas e fortalecidas dicotomias que transitam pela atualização das práticas e costumes e pela manutenção de tradições; pela divulgação e publicidade dos saberes e rituais tradicionais e a dimensão do segredo; e ainda, e talvez mais presente nas grandes cidades, a espetacularização dos bens culturais em prol do marketing político e dos negócios do turismo cultural.

E são exatamente esses aspectos mais marcados e marcantes da vida, os entendidos como “referências” das identidades sociais, os que usualmente se encontram na mira das políticas culturais de modo geral e nas de patrimônio em particular. [...]

De fato, a credibilidade do diferencial de marketing constitutivo dos produtos com valor cultural agregado depende desses bens e serviços serem vivenciados pela população local e apresentados convincentemente ao público enquanto parte de “culturas autênticas”. (ARANTES, 2004. p.15)

A assertiva de Arantes foca na capacidade dos grupos e comunidades produzirem redes de desenvolvimento econômico com base nos produtos que são capazes de comercializar ou beneficiar para os negócios do turismo local. Para o autor, entretanto, é importante que a incorporação de ideias trazidas de um ambiente externo, como as ações e negócios do turismo, aconteçam no equilíbrio com a manutenção das tradições, reservando espaços para a existência mútua dessas realidades. Para ele, só assim se mantêm as bases culturais à medida que estas referências culturais se expandem para os negócios e para a própria sustentabilidade.

É neste terreno zoneado por conflitos que os princípios de autenticidade e originalidade se tornam-se elementos chave para o estabelecimento de novas configurações de relações de poder. Para Piere Nora, “ao falar de conflitos nos remetemos à memória, à sua própria natureza ambivalente, que carrega a lembrança e o esquecimento como faces de um mesmo processo” (NORA, 1993, p. 80). Entende-se que, para a preservação do patrimônio intangível, os recursos de memória servem diretamente a estes processos de afirmação e permitem as barganhas políticas internas e externas. Os registros impressos, fotográficos e audiovisuais, portanto, legitimam as narrativas orais e possibilitam, até certa medida, a conferência interna desses elementos referenciais



mantidos como tradicionais (e das suas transgressões) pelos próprios praticantes. Os usos da memória, portanto, sobrepõe às lógicas pré-estabelecidas e modificam realidades ao redor das práticas culturais.



Fig 1 Rua da Aurora e sede da Fundarpe, nº 463
Fonte: Acervo da Fundarpe

A memória, quando entendida como repositório das tradições, é muitas vezes recolocada no processo de dominação como instrumento de afirmação de poder, servindo para justificar a negação aos avanços tecnológicos e contemporâneos ou para retomar práticas, usos e costumes ameaçados pelo esquecimento. Para Durval Muniz de Albuquerque Júnior,

[...] em vez de [a memória] aparecer como indício de autenticidade, deve ser pensada como um resto de passado que chega até nossos dias, em vez de ser vista como encenação de uma realidade pouco acessível por outros meios, é tomada como fabricação, como ficção, como construção no tempo e em um dado espaço, visando construir uma solidariedade comunitária, inventando tradições que visam dotar o presente de um passado, de uma temporalidade de mais longa duração, para oferecer-lhe dados sentidos e instaurar nele dadas significações (ALBUQUERQUE Jr. 2011, p. 145).

É neste sentido que o registro documental de práticas ligadas ao patrimônio intangível, no nosso caso o uso dos inventários sob o formato do INRC, permite aos envolvidos identificar formas de melhor gerir os elementos que devem ser preservados, mesmo que diante de um

quadro de atualização de suas práticas culturais, ou seja, do estabelecimento de diretrizes para a salvaguarda do bem cultural em questão.

Assim, o vínculo que se faz entre um bem cultural a um sistema que o classifica dentro de uma categoria política mais universal – Patrimônio Cultural Imaterial – reorienta a postura tanto da sua comunidade produtora quanto dos diferentes agentes públicos com os quais este bem dialoga. Neste ponto, somos alertados pela Psicóloga Marli Lopes da Costa e pelo Comunicólogo Ricardo Vieira Alves de Castro (2008) de que a patrimonialização de bens culturais imateriais não diz respeito exclusivamente a processos de preservação, podendo levar ainda a mudanças significativas nas estruturas das comunidades afetadas, e que pode acarretar mesmo a destruição de algumas práticas culturais.

Ao terem suas crenças, seus saberes, suas representações, formas de ser, de viver, e de fazer, tomados como patrimônios nacionais, esses grupos tem que necessariamente assimilar aos seus cotidianos o fato de que são produtores e/ou detentores das memórias que constituem o patrimônio imaterial nacional, o que certamente difere do fato de serem portadores de memórias que reconstroem seus saberes e tradições. [...] (COSTA, CASTRO, 2008, p. 127)

Entretanto, apesar de considerar que a política de patrimonialização possa valorizar e preservar histórias dos grupos e comunidades locais, os autores ressaltam que ao dimensionar uma cultura local como patrimônio nacional, elevando suas histórias e memórias como símbolos de uma identidade brasileira, corre-se o risco de “expropriar as experiências vivenciadas possibilitando que esses saberes não mais se vinculem às paixões individuais que os mantêm vivos no interior de seu grupo portador” (COSTA, CASTRO, 2008, p. 128). A tônica da preocupação dos autores está na relação de convivência entre mestres e aprendizes das práticas culturais patrimonializadas e da reorientação dos sentidos simbólicos, políticos e sentimentais que contribuem para a preservação efetiva das práticas.

É neste sentido que nossa compreensão sobre salvaguarda ultrapassa o pragmatismo interno da manutenção das tradições e aciona tanto os recursos da memória como elementos que outrora não figuravam ou pouco eram vividos no cotidiano das comunidades, por citar: editais de premiação e fomento; associativismo; participação na esfera representativa de fóruns e conselhos de preservação, entre outros casos. Estes processos se inscrevem como movimentos contemporâneos e ao mesmo tempo, inerentes à ação do Estado diante do desenvolvimento de políticas públicas voltadas à preservação dos saberes tradicionais e dos patrimônios culturais intangíveis.



Considerações Finais

Mas, o mais importante é entender que o patrimônio cultural documentado pelo INRC não é dado como algo pronto e acabado. Antes, pressupõe uma tarefa de construção social permanentemente verificada internamente aos grupos envolvidos: as interações entre seus membros e destes com os autores externos (os pesquisadores). Por esta razão, é historicamente datado. Cada gestão elegerá novas referências culturais ou reafirmará as pré-existentes atualizando-as, de modo à contribuir com a permanência de tais dinâmicas e processos já estabelecidos pelos antecessores. (OLIVEIRA, 2009, p.5)

Os Inventários do Patrimônio Cultural Imaterial de Pernambuco, além de reunir e produzir um importante volume documental sobre os bens inventariados, é também um importante instrumento de transformação política e social. Obviamente que os seus efeitos são sentidos a médio e longo prazo, tendo em vista o tempo necessário para a ampliação da participação popular em importantes instâncias de decisão sobre as estratégias de salvaguarda, a exemplo do Comitê Gestor para Salvaguarda do Frevo, do Fórum Municipal de Políticas Públicas para a Capoeira no Recife, das Reuniões das Associações de Caboclinhos, Maracatus-Nação, Maracatus de Baque Solto, Teatro de Bonecos e Caval-Marinho, entre outros.

É importante reforçar que a realização dos inventários não está condicionada obrigatoriamente às candidaturas ao Registro de Bem Cultural de Natureza Imaterial do Brasil, contudo, tornaram-se importantes no fortalecimento destas, haja vista que além de reunir a documentação necessária à instauração das candidaturas, tornou-se possível que, ao longo das pesquisas, as equipes inventariantes pudessem verificar com a própria comunidade produtora dos bens culturais o seu interesse na patrimonialização. Cabe ressaltar, os dois últimos bens inventariados, Ciranda e Reisado, encontram-se sob a análise do Iphan podendo também ser inscritos como Bens Culturais do Brasil.

Outro efeito, também apresentado aqui neste texto, refere-se à reorganização administrativa dos próprios órgãos de preservação, especificamente a Fundarpe, que passa a englobar o universo do Patrimônio Cultural Imaterial e a dialogar de maneira mais estreita com as comunidades produtoras dos bens culturais. Além das responsabilidades administrativas e financeiras, temos aqui o desafio de ajustar não só as planilhas e programações orçamentárias, mas também a postura de servidores e gestores diante de demandas emergentes e que, muitas

vezes, não estão circunscritos no âmbito da preservação cultural canônica, de pedra e cal, e de gabinete. Desta forma, faz-se necessária, dentre outras coisas, a ligação dos técnicos e gestores do campo do Patrimônio Cultural Imaterial, prioritariamente, com as comunidades produtoras dos bens culturais, o que muitas vezes acarreta custos permanentes em deslocamentos ou mesmo num trabalho que extrapola a lógica formal, compartimentada dos órgãos burocráticos.

Ainda nos inventários, verificamos que além da produção de documentação e memória sobre os bens culturais emergem questões sociais diversas e que exigem maior rigor na sua resolução, a exemplo de situações de vulnerabilidade social e violência (contra crianças e adolescentes, de gênero, etc.); de preconceito e discriminação étnico-racial e religiosa, sofridos pelos produtores dos bens culturais nas suas comunidades; e ainda, questões ligadas à profissionalização desses grupos para que possam vivenciar outros espaços artísticos proporcionados pela Fundarpe e Secult, a exemplo dos ciclos festivos (Carnavalesco, Junino e Natalino) e festivais como o Festival de Inverno de Garanhuns-FIG.

Por fim, retomando o que dissemos no título deste texto, “Inventários do Patrimônio Cultural Imaterial de Pernambuco como instrumento promotor de direitos culturais”, reafirmamos a importância dos Inventários produzidos no Estado e da patrimonialização de bens no âmbito nacional, provocando a reflexão sobre quais efeitos reais esta patrimonialização traz, prioritariamente, às comunidades produtoras dos bens culturais. De modo urgente, torna-se importante a estruturação, em Pernambuco, do Sistema Estadual de Registro do Patrimônio Imaterial buscando contemplar possibilidades de reconhecimento de bens culturais no Estado e cujo caráter local e urgente denotam maior atenção das políticas de preservação cultural, evitando assim as concorrências, especialmente com as “titulações” promovidas pela Assembleia Legislativa ou câmaras municipais. Estas se mostram inócuas quando passam a ser celebradas unicamente nas datas comemorativas sem, contudo, render a orientação para o trabalho de preservação cultural relativo a estas titulações ou mesmo sem atribuir um caráter de acompanhamento, fiscalização ou desenvolvimento de ações de salvaguarda a nenhuma entidade, a exemplo da própria Fundarpe.

No “Termo de Referência para Salvaguarda dos Bens Culturais Registrados no Brasil ²⁵”, documento elaborado pelo Iphan e condutor de ações deste órgão, aparecem recomendações sobre como proceder com ações onerosas e não onerosas e que resultam no monitoramento de ações de salvaguarda de bens registrados e bens culturais sob a análise do órgão. Neste sentido, recomendamos aqui que, para maior aproveitamento dos próprios Inventários e para a manutenção das boas estratégias de preservação do patrimônio cultural em Pernambuco, sejam fortalecidos os diálogos com as comunidades dos bens culturais

²⁵ IPHAN. Portaria nº 299, de 17 de julho de 2015. Boletim Administrativo Eletrônico nº 1093. Brasília, 17 de Julho de 2015.



e ampliada a atuação técnica da Secult e da Fundarpe frente ao entendimento de que a patrimonialização e a própria realização desses inventários já é um efeito das demandas anunciadas por estas comunidades.

Referências Bibliográficas

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. 2011. Festas para que te quero: por uma historiografia do festejar. *Patrimônio e Memória*, v. 7, n. 1, p. 134-150.
- ARANTES, Antônio A. 2004. O patrimônio imaterial e a sustentabilidade de sua salvaguarda. *Resgate – artigos e ensaios* (13), p.11-18.
- ARANTES, Antônio Augusto. 2005. Apresentação. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 32, p. 5-11.
- CANCLINI, Nestor Garcia. O patrimônio cultural e a construção imaginária no nacional. In: HOLANDA, Heloísa Buarque (Org.) 1994. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília: Iphan, n. 23, p. 94-115.
- COSTA, Marli Lopes da; CASTRO, Ricardo Vieiralves de. 2008. *Patrimônio imaterial Nacional: preservando memórias ou construindo histórias? Estudos de Psicologia*. 13(2), p. 125-131.
- DEUBEL, Andre Noel Roth. 2007. *Políticas Públicas: Formulación, implementación y evaluación*. Ediciones Aurora, Bogotá.
- HALL, Stuart. 1997. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 22, nº 2, p. 15-46, jul./dez. Disponível em: www.ufrgs.br/neccso/word/texto_stuart_centralidadecultura.doc
- NORA, Pierre. 1993. *Entre história e memória: a problemática dos lugares*. Rev. Projeto História, n.10, p. 1-178.

OLIVEIRA, Ana Gita. 2009. ***O INRC como Instrumento de Políticas de Preservação do Patrimônio Cultural Imaterial: a experiência brasileira***. Iphan.

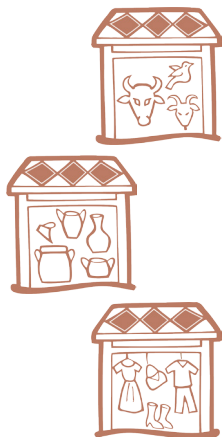
SANTOS, Diego Gomes dos; PACHECO, Ricardo de Aguiar. 2013. ***Análise histórica sobre as mudanças no interior da política cultural para o patrimônio em Pernambuco (1979 – 2010)***. XIII Jornada de Ensino, Pesquisa e Extensão – Jepex 2013. Universidade Federal Rural de Pernambuco. Recife.

VIANNA, Letícia C. R. 2004. ***Legislação e preservação do patrimônio imaterial. Perspectivas, experiências e desafios para a salvaguarda das culturas populares***. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares, vol.1. nº1.



Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Antiga Feira
Fonte: Arquivo da Fundação





A Feira de Caruaru - Patrimônio Nacional

Bartolomeu Figueirôa de Medeiros (Frei Tito)¹

Feira de Caruaru;
Salvaguarda;
Alto do Moura

Este trabalho trata de uma apresentação dos aspectos históricos e socioculturais da Feira de Caruaru, e de uma pequena análise e reflexão sobre eles. Os dados que são aqui enumerados provêm do processo de Inventário da Feira, realizado nos anos de 2004 a 2006, pelo método do INRC, compreendendo as fases: Levantamento Preliminar, o Inventário e o Relatório final, chamado *Dossiê*, exigidas por aquela Metodologia. A Feira se originou de um pouso para o gado e os comerciantes da produção local, o Vale do Rio Ipojuca, no Agreste pernambucano. Daí, evoluiu para a edificação de uma capela, onde se desenvolveram as relações religiosas e se incrementaram as relações de compra e venda da produção local de subsistência, atraindo mascates e comerciantes de gado vacum. Tais atividades deram origem à edificação de ruas, fazendo que a cidade nascesse *da* Feira e *com* a Feira.

¹ Doutorado em Antropologia pelo Museu Nacional - UFRJ e Pós-Doutorado pela Universidade de Brasília (2009). Atualmente é Professor Colaborador Permanente da Universidade Federal de Pernambuco e Sócio-Efetivo da Associação Brasileira de Antropologia. Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Antropologia da Religião, Patrimônio Cultural e Antropologia Urbana, atuando principalmente nos seguintes temas: Catolicismo, Nova Era, Religiões de Matriz Africana, Dinâmicas do Espaço Urbano, Cura e Saúde. Possui experiência em Antropologia das Populações Afrobrasileiras; como professor de Etnicidade, de Antropologia Política e pesquisador em Comunidades Quilombolas em Pernambuco, desde 1995.

Introdução: Caruaru e sua Feira

É como poderíamos intitular também este artigo. Pois, a cidade e a feira se imbricam, se entrosam uma na outra, se expandem ao mesmo tempo, aquela dependendo quase sempre desta, pois a cidade nasceu da feira, e com a feira. Não há como separar uma da outra. Compositores, cantadores de cordel, o grande Luiz Gonzaga, que imortalizou a canção de Onildo Almeida, memorialistas, já vinham alertando, há tempos, para a inseparabilidade das duas. As pesquisas, documentais e de campo, vieram confirmar a *voz do povo*: a Feira *É* de Caruaru. Caruaru parece viver *para* e *em função* de sua Feira. Como ontem, assim continua hoje, apesar do propalado *Maior São João do Mundo*, como a propaganda disseminada pelos poderes municipais caruaruenses e os estaduais pernambucanos orgulhosa e interesseiramente propalam, fazendo frente à idêntica campanha realizada pela *Rainha da Borborema*, a cidade de Campina Grande/ PB.

Caruaru está localizada na mesorregião do Agreste pernambucano e na microrregião do Vale do Rio Ipojuca, a aproximadamente 130 km da Capital, Recife. O acesso principal a



ela, vindo do Recife, é pela BR 232, com cruzamento da BR 104. Possui extensão territorial de 928,1 km². O trabalho do Inventário para o IPHAN, através do Inventário Nacional de Referências Culturais/INRC, utilizado pela autarquia, encontrou a Feira localizada no Parque 18 de Maio – local antes conhecido por “Campo de Monta”.

Sua periodicidade é permanente, sendo que algumas seções ou “feiras”, que existem dentro da grande Feira, são mais intensas no sábado, outras na segunda ou terça-feira, outras funcionam até no domingo.

O relatório da pesquisa, ou “Dossiê”, como é denominado pelo IPHAN, e que constitui a base deste artigo, foi composto por mim, como parte de minhas funções de Coordenador Técnico do Inventário. Mas, não teria existido sem o trabalho e a dedicação apaixonada dos pesquisadores e do fotógrafo e cinegrafista, todos alunos e alunas da UFPE e um da FAFICA. Assim, do Curso de Graduação em Ciências Sociais, tivemos: Jacira França, Carlos Frederico Pinheiro, Bárbara Luna de Araújo, João Paulo de França Ferrão Alves, e o da FAFICA, concluinte de Arquitetura: Gustavo de França Miranda; este último, e Janine Primo Carvalho de Menezes, do Curso de História da UFPE, trabalharam como pesquisadores documentais, enquanto que Felipe Peres Calheiros foi o estudante de fotografia contratado para cinegrafista e fotógrafo da pesquisa.

Todos estes têm muito de cada um/uma neste trabalho. Como eu, eles e elas se deixaram contaminar pela paixão pelo tema, pelo cenário que aos poucos se enchia e inchava de gente, de enormes carros-de-mão, de fardos levados às costas, de buzinas de veículos automotores, sempre todos os dias, porém sobretudo nas segundas-feiras de madrugada, dia da Feira da Sulanca, que funcionava naquele dia da semana, na época do Inventário.

Vibravam ao verem a atividade enorme do povo, em sua luta pela sobrevivência, trazendo seus produtos dos sítios, de municípios vizinhos – como Santa Cruz do Capibaribe, a cidade originária da Sulanca, e Toritama, a “capital dos jeans” – em carros fretados ou em lombos de montarias; pela produção da beleza interior do povo, retratada no artesanato e no cordel, por exemplo; pela carnavalização – em puro estilo de Bakhtin – da Feira do Gado, onde um dos nossos pesquisadores, assustado pelo assanhamento de um dos bois, encarapitou-se num muro de uma altura que, em circunstâncias normais, ele não seria capaz de subir; encantava-nos a criatividade estampada nas criações das “alpercatas” ou sandálias de couro e, principalmente, das confecções populares da Feira da Sulanca *que é pra matuto não andá nu (!)* E por acaso, é só pra matuto a Feira da Sulanca? A pesquisa demonstrou que não!

Em agosto de 2004, o IPHAN deu o sinal verde para iniciarmos a primeira etapa do Inventário: o “Levantamento Preliminar”. Dois técnicos do IPHAN vieram de Brasília para

treinar a equipe de pesquisadores. Terminado o trabalho destes, dei prosseguimento ao treinamento, com a experiência já adquirida numa pesquisa anterior, baseada na mesma metodologia.

Assim, foi iniciada esta etapa, com as fases da pesquisa documental e da pesquisa de campo, as quais se estenderam até dezembro. As idas a campo aconteciam nos finais de semana, sendo que três vezes fomos no domingo à noite: dormimos em Caruaru, a fim de pesquisarmos a Feira da Sulanca desde o início de suas atividades, às quatro horas da manhã. Numa destas ocasiões, nos demoramos até a terça-feira, para observarmos e entrevistarmos boiadeiros e seguranças noturnos da Feira do Gado, na segunda à noite, voltando para lá na manhã da terça, para cobrir o seu funcionamento a todo vapor e mapear seu espaço.



Fig 1 Feira da Sulanca
Fonte: Acervo da Fundarpe

Concluídas as correções das fichas preenchidas e realizado o fechamento definitivo desta fase com a composição do “Relatório Preliminar”, o qual, antes de ser entregue ao IPHAN, foi enviado para a Diretoria de Cultura da Prefeitura de Caruaru, para as eventuais correções e complementações. Este serviu também de um dos subsídios para a produção do vídeo da pesquisa, patrocinado pela Prefeitura Municipal de Caruaru.

Em maio de 2005, demos início à segunda etapa da pesquisa: o “Inventário” propriamente dito. A partir desta fase, contamos com a participação do pesquisador Gustavo Miranda, caruaruense, autor de uma bela e rica Monografia de Conclusão de Graduação em Arquitetura, sobre a Feira de Caruaru – incluída também no dossiê completo do Inventário. Continuamos com a metodologia de trabalho iniciada no “Levantamento Preliminar”: reuniões



semanais, na sede do Programa de Pós-Graduação em Antropologia/ PPGA da UFPE ou no IPHAN e as idas a campo. Estas se reduziram às necessidades específicas de complementação de dados que faltavam nas fichas preenchidas na fase do “Levantamento Preliminar”, ou para entrevistarmos contatos importantes, filmar entrevistas e ambientes, completar a pesquisa no Alto do Moura, identificado por nós como um *Lugar associado*, importantíssimo à Feira. Também foram visitadas Toritama e Santa Cruz do Capibaribe, igualmente identificadas nas nossas discussões como *Lugares associados* importantes à Feira.

1 Descrição e Análise do Bem Cultural

1.1 Informações Históricas e Bibliográficas

As informações constantes neste item se devem, em primeiro lugar, à pesquisa documental e bibliográfica sobre Caruaru e a Feira, realizada por Janine Primo e Gustavo Miranda, já apresentados, além de livros e textos solicitados e enviados para a 5ª Superintendência Regional do IPHAN por autores pernambucanos, cujos nomes serão conhecidos através de citações e das referências bibliográficas, no final deste artigo. Quero ressaltar aqui a prestimosidade com que as Sras. Mabel Baptista e Graça Villas, na época das fases da pesquisa e da construção do “Dossiê” encarregadas do Núcleo do Patrimônio Imaterial da 5ª SR do IPHAN, se empenharam em conseguir as colaborações externas acima nomeadas, enriquecendo muito o Relatório Final. Bem, dadas estas informações referentes ao objeto da pesquisa, ao planejamento, metodologia e execução da mesma, passo a resumir dados referentes às *origens* e ao *estado atual* da Feira. Por estado atual, entendo o contemporâneo desta até o ano de 2006, ano de finalização da escrita do “Dossiê” e entrega do mesmo à Diretoria do IPHAN.

1.1.2 As Origens

A Feira de Caruaru “nasceu e se criou”, como dizem os caruaruenses – entre eles José Mário Austregésilo – conjunta à cidade. Segundo Kleber Fernando RODRIGUES (1995:18), nos princípios da colonização, a localidade onde hoje é formada Caruaru era ocupada pela Sesmaria Ararobá. Muito antes, habitavam-na os índios Cariri, que denominavam a região de “Caruru” ou “Caruaru” (caru: principal; aru: campo ou sítio).

Josué Euzébio Ferreira QUEIROZ (2001) alega que a história de Caruaru teve início com a chegada dos familiares do Cônego Simão Rodrigues de Sá, nos últimos anos do século XVII, tomando posse de terras no Vale Médio do Rio Ipojuca, que foram empregadas sobretudo para fazendas de gado. Além disso, desenvolveram nelas culturas de subsistência. A família Rodrigues, ao vir de Portugal em meados do séc. XVII, residiu primeiro no Recife, onde comerciavam com gado. Os Rodrigues de Sá se mudaram para a região do Rio Ipojuca, que banha Caruaru, incentivados por informações de viajantes que percorreram o vale médio daquele rio, e comunicaram no Recife as possibilidades de exploração econômica das localidades visitadas. Encaminharam petição às autoridades, solicitando o direito de trabalhar aquelas terras. O pedido foi atendido: *“Em 02 de junho de 1681, foram doadas terras à família Rodrigues de Sá, situadas entre as Missões de Limoeiro, no Capibaribe, e o vale Médio do Ipojuca”* (QUEIROZ, 2001:16). Fundaram vários sítios de criação de gado e de agricultura de subsistência. São eles: Sítio da Posse, Juriti e Caruru, este fundado no início do séc. XVIII.

Ainda de acordo com o historiador e escritor caruaruense Josué Euzébio F. QUEIROZ, Caruaru era no início do século XVIII, uma fazenda de gado localizada às margens do Rio Ipojuca. O vale deste rio era utilizado como caminho para transportar o gado desembarcado para o sertão, bem como o que vinha do sertão com destino ao litoral, para consumo e tração animal nos engenhos. A fazenda tornava-se um ponto de apoio; começaram a pernoitar na fazenda, fazer comida, etc. Com o tempo, viajantes (tangerinos, tropeiros, mascates, etc.) passaram a pedir refeições aos moradores da fazenda, como também dormitórios. Assim se iniciava o comércio na Fazenda Caruru, e o desenvolvimento da futura feira de Caruaru.

José Rodrigues de Jesus inicia a construção de uma capela em homenagem à sua irmã caçula, Maria da Conceição Rodrigues de Jesus, em 1781, sob a invocação de Nossa Senhora da Conceição. A seguir, solicita autorização ao Bispo de Olinda – cuja Diocese se estendia até o Agreste e parte do Sertão pernambucano – para a construção da capela. Esta é inaugurada em 05 de outubro de 1782, com o título de *“Capela Nossa Senhora da Conceição da Fazenda Caruru”*. Conforme QUEIROZ, é possível que a Fazenda Caruru, a partir da inauguração da Capela, tenha se tornado o único lugar no vale médio do Ipojuca, além de São José dos Bezerras, onde os moradores de toda a redondeza teriam a oportunidade de acompanhar um ato religioso, celebrado por uma autoridade oficial da Igreja Católica. A fazenda se tornava, cada vez mais, um ponto de convergência, inclusive para a vivência religiosa: *“... assistir missa, batizados, casamentos, receber a benção do padre, encontrar conhecidos, parentes e compadres”*, escreve QUEIROZ.

Os domingos eram os dias de maior movimento na capela. Aproveitando a presença do padre, muitos se deslocavam para a fazenda a fim de assistir missa e realizar outras



celebrações, levando também seus artigos para vender, comprar ou trocar com os demais comerciantes. *“Poderia aproveitar também a presença de um mascate que era habitual por aqueles caminhos; esses encontros eram oportunos para apresentar as novidades do momento: tecidos, linha, dedal, chapéus, apetrechos de uso feminino, etc.”* – afirma QUEIROZ.

Numa entrevista dada ao “Jornal do Commercio” do Recife, em 18 de maio de 1997, Pedro Marins afirma que José Rodrigues de Jesus fazia um pequeno investimento, dando um impulso econômico à região, da seguinte maneira: *“Para assegurar o fortalecimento da feira e por consequência das suas propriedades, ele comprava os produtos que sobravam e os distribuía com seus escravos”*.



Fig 2 Igreja de Nossa Senhora da Conceição e a Feira
Fonte: Acervo da Fundarpe

Com o passar do tempo, a Feira foi aumentando, se fortificando. Os encontros tornaram-se semanais, os mascates foram sendo substituídos por casas comerciais no próprio local. As relações sociais se constituíram nas *“... possibilidades de mudanças nas relações pessoais e de negócios, caracterizadas pela confiança mútua, pelos prazos na entrega dos produtos e nos pagamentos etc.”* – , completa MARINS.

Kleber Fernando RODRIGUES, em texto sobre a Feira (1995:22), comenta:

Tamanho era esse fluxo populacional ao lugar com vistas ao crescimento da Feira, objetivando

comprar, trocar, vender produtos dos mais distantes e diversos rincões do Agreste pernambucano, que em torno da Capelinha de Nossa Senhora da Conceição desenvolvia-se o processo de urbanização, com a construção de casas, formando as primeiras ruas.

Em frente à capela, desenvolvia-se a feira livre da fazenda, e por isso passou, aquele local, a se chamar Rua do Comércio, mais tarde recebendo o nome de Praça João Guilherme de Azevedo. A comercialização de frutas, cereais, gado bovino, artesanato e utensílios produzidos manualmente, atraíam cada vez mais vendedores e compradores. Com o desenvolvimento da Feira, foi-se formando em torno da capela o início da cidade: as primeiras casas e ruas, mais tarde tornando-se um vilarejo, o qual, de acordo com Kleber F. RODRIGUES, “... já no final do séc. XVIII comportava trezentas casas residenciais; entre estas, encontravam-se também domicílios comerciais”.

Já em Nelson BARBALHO (1983: 13ss.), encontramos o seguinte:

A população do Caruru, na ribeira do médio Ipojuca, beneficiada com a construção da ‘estrada real’ do Recife a Cabrobó, visto a mesma passar por dentro de sua rua principal – a da Frente ou do Comércio - vinha atravessando, paradoxalmente, situação bastante irregular e servindo de palco a toda sorte de alteração da ordem pública, como se fosse um autêntico lugar sem chefe e sem lei.

Em 1811, o povoado de Caruaru torna-se distrito de Santo Antão, antigo nome da atual cidade da Vitória de Santo Antão, situada hoje na Região Metropolitana do Recife Segundo os historiadores consultados, – entre eles Dayse COSTA LIMA – a capela fora utilizada pelos moradores da vila até 1846 como único templo católico, pois neste ano construiu-se a Igreja Matriz a qual, com a criação da Diocese católica de Caruaru, no século XX, receberia o título de primeira Catedral do Agreste, dedicada a Nossa senhora das Dores pelo missionário Frei Euzébio de Sales, capuchinho do convento da Penha, do Recife.

O vereador e padre Antônio Jorge Guerra, visando seus interesses políticos, solicitou a mudança do local da Feira do sábado, fixando-a, no século XIX, “do nascente da casa do tenente João Correia, em linha reta, à casa do alferes José Francisco da Silva Macambira, e, para o poente, até onde couber”, escreveu Nelson Barbalho (1980:25). Ainda segundo este autor, em 1853 vários moradores do Caruru, através de abaixo-assinado, encaminharam à Câmara Municipal pedido de transferência definitiva da feira semanal da vila para um local fora da Rua da Frente, mas os vereadores de imediato lhes negaram a pretensão, argumentando que – “não tem lugar o que requerem, visto achar-se a feira no lugar do costume e reclamado pela maioria do povo”.



Em 26 de abril de 1854, o presidente da Província de Pernambuco determina a construção da estrada que ligaria a zona da Mata ao Sertão, através da Lei Provincial nº 334. Essa estrada percorria Gravatá, São José dos Bezerros, Caruru, São Caetano da Raposa e Pesqueira. Contribuía, assim, para o alargamento das transações comerciais em todo Pernambuco e, conseqüentemente, para o progresso da Feira.

Em 1854, ainda, ocorreram protestos pela abertura do comércio do gado, ou seja, manifestações a favor da monopolização da venda da “carne verde” – expressão popular no Nordeste para designar a carne de gado recém-abatido – em favor dos marchantes do açougue da vila. Segundo Nelson BARBALHO (1980), a maioria dos vereadores, seguindo a opinião de Jose Maria Brayner, negou esta petição, *argumentando que o abate de gado era livre em Pernambuco inteiro; dizia que o Caruru fazia parte integrante da Província e não poderia discrepar de suas leis e códigos.*

Em 1855, a peste do cólera-morbo chega a Caruaru. O vereador Brayner passou a exigir limpeza de esgoto, varredura de ruas e becos, queima de lixo, prisão de porcos à solta pela sede da vila. Neste ano, não se realizaram as festas natalinas em frente à Capela de Nossa Senhora da Conceição, na Rua da Frente, o que enfraqueceu demasiadamente o comércio, principalmente o chamado “livre”. A Feira, como parte de um todo social, é atingida pela peste. Além da peste, a subida do custo de vida nos anos 50 se abateu também sobre a feira, causando diminuição do consumo.

Kleber F. RODRIGUES afirma que as feiras criadas no Brasil entre os séculos XVII e XVIII foram baseadas na agro-manufatura açucareira, no latifúndio, no escravismo, numa economia voltada para o consumo externo. Daí, afirma que a Feira de Caruaru, ao nascer e crescer dentro da realidade histórica da Casa Grande, Senzala e Capela e, estabelecendo nas paragens agrestinas uma fazenda para a criação de gado vacum, além de desenvolver a produção de uma agricultura de subsistência, concretizou a necessidade de manipulação desta produção por necessidade econômica e de sobrevivência, pois, distante da capital, do porto e dos produtos de além-mar, tornava-se necessário o intercâmbio da produção seja de qual tipo fosse entre os mercadores do lugar.

RODRIGUES traça, assim, um dos primeiros diferenciais entre a Feira de Caruaru e a grande maioria das feiras nascidas na Colônia naqueles séculos por ele enumerados. Temos, neste caso, a primeira feira nascida em área econômica pertencente ao ciclo do gado no Pernambuco colonial, com as características por ele apontadas: diretamente vinculada às necessidades do consumo interno; e a produção muito diversificada, por conta da distância entre o litoral, o porto e as grandes cidades e vilas da área açucareira.



Fig 3 Barracas na antiga feira
Fonte: Acervo da Fundarpe

Outra característica é a de que este comércio, nascido de um pouso para o gado e para os viajantes (tangerinos, boiadeiros, tropeiros, mascates, etc), se baseava principalmente no trabalho livre e numa economia não direcionada, como era a do litoral, cujo comércio predominante: o do açúcar, fruto da monocultura e produzido em grande parte para a exportação, impedia o plantio e conseqüente oferta de outros produtos alimentícios próprios para o consumo. Estes tinham de ser importados de outras regiões de Pernambuco ou de outras unidades da colônia ou da metrópole. É importante frisar que as feiras livres das cidades da Zona da Mata Sul e Norte de Pernambuco, onde predominou e predomina a agro-indústria açucareira, eram muito pobres em termos de oferta de produtos – algumas são até hoje! –, inclusive gêneros de primeira necessidade: um dos lados perversos da monocultura.

Ora, Caruaru foi a primeira feira *livre* verdadeiramente livre na Província – depois – Estado, porque nasceu e se constituiu fora do sistema de produção baseada no escravismo e na monocultura canavieira. A própria necessidade de atender a uma população que chegava e se fixava fora das rotas do comércio internacional e à flutuante, que chegava, pousava e continuava viagem rumo ao sertão, impulsionou atividades econômicas para diversificar o cultivo de produção agrícola de alimentos e de criatório para o consumo imediato. Deste modo, fora do âmbito das pastagens e dos caminhos do gado bovino, foram se desenvolvendo áreas agricultáveis e de criatório de animais menores, de dois e quatro pés.



RODRIGUES faz ainda um paralelo entre as feiras da baixa Idade Média e a Feira de Caruaru, relatando semelhanças e levantando hipóteses de que o “modo de fazer feira” na Europa foi transportado para o Brasil, mas que aqui ocorreram transformações que formam a *identidade* da feira brasileira, especificamente as do Nordeste: “... as particularidades econômicas, políticas, vivenciadas pelos mercadores, os feirantes da Idade Média e Moderna, se afastam das singularidades e peculiaridades da economia brasileira dos séculos XVII, XVIII e XIX.”

Com o grande crescimento espontâneo e, por isso, a extrema desordem que sofre a feira na primeira metade do século XIX, a Câmara Municipal passou a intervir na organização e funcionamento desta. Em 1854, a Feira distava trinta e cinco braças da Capela de N. S. da Conceição.

RODRIGUES explica que o grande fluxo econômico da Feira de Caruaru ocorre a partir de 1863, quando o governo inglês, durante a guerra civil Norte-Americana (Guerra de Secessão), impedido de adquirir o algodão norte-americano em decorrência da guerra, passa a investir economicamente em nosso Agreste, criando linha de crédito para a produção e exportação do algodão produzido aqui, especificamente em Caruaru, além da construção da Boxwell, Usina de Beneficiamento do Algodão, e a ferrovia Great Western, para o escoamento. A atuação da indústria e a extensão da linha de trens contribuíram para o alargamento econômico de Caruaru e das redondezas.

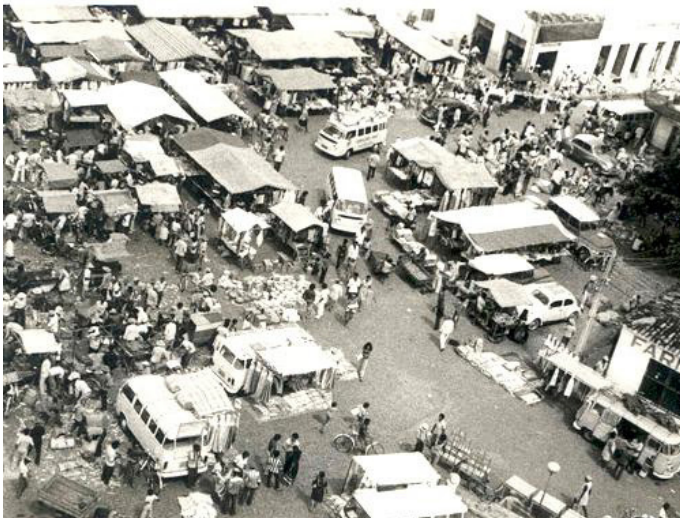


Fig 4 e 5 Imagens da antiga feira
Fonte: INRC da Feira de Caruaru

Kleber F. RODRIGUES (1885) defende que a imensa feira que temos hoje em Caruaru é fruto da fusão das Feiras de Artesanato e de Verduras, Feira da Sulanca, Feira do Gado, dos

Bolos e a do Troca-troca. A Feira do Gado vacuum foi uma das primeiras a se desenvolver, pois, desde seus princípios, a região utilizava o couro, força motriz na realização dos trabalhos e para a construção de artigos de uso diário. A Feira da Sulanca foi iniciada em 1984. Para este autor, ainda, a Feira de Artesanato caracteriza-se pela cultura e sensibilidade do artesão popular o qual, com seus trabalhos manuais em cerâmica, madeira, granito, corda e principalmente argila, materializa a trajetória de um povo. É digno de nota saber que, desde o séc. XVIII, a região do Rio Grande do Sul fazia concorrência comercial de carne bovina com Caruaru!

A Feira de Caruaru tem como características principais e históricas o fato de ser estabelecida pelos “burgueses brasileiros”, a nova classe de comerciantes proprietários, oligárquicos, mas também pelos vendedores e artesãos livres e uns poucos escravos. Sendo assim, muitos comerciantes atuais, empresários caruaruenses, são descendentes de antigos feirantes e proprietários rurais, embora haja na atualidade uma certa discriminação por parte do empresariado comercial em relação ao feirante, pois muitos afirmam que, enquanto na Feira não se pagam impostos, há possibilidade econômica de que o feirante concorra economicamente em melhor situação de vantagem em relação ao comerciante estabelecido. Ora, tendo ouvido tais comentários e partindo para conferir sua veracidade, pudemos asseverar que as pesquisas de campo feitas para o Levantamento Preliminar e o Inventário demonstraram que os feirantes pagam impostos sim, embora em menor montante que os lojistas e comerciantes em geral, da cidade.

Caruaru viveu uma expansão demográfica significativa no desenvolvimento da economia local, ancorada na Feira, em todos os seus setores, em plena situação de decadência do latifúndio e da aristocracia coronelista. Segundo Kleber F. RODRIGUES, “... *os mercados persas e turcos não causam inveja aos caruaruenses, quando se trata de diversificação, criatividade, efervescência cultural*”. Frase esta importante para se entender o porquê do desejo da sociedade caruaruense, da intelectualidade pernambucana e do IPHAN de que ela fosse declarada Patrimônio Cultural Brasileiro!

Tem a Feira o papel fundamental e preponderante de manter as tradições e a continuação da produção artesanal, já que esta recebe parques auxílios governamentais oficiais. Afirma RODRIGUES: “*A Feira de Caruaru é uma das representações do passado e do presente desta comunidade; é história viva desta região, é o referencial da continuidade da história deste povo do Agreste pernambucano e nordestino*”.

Em 1857, a Vila de Caruaru contava com uma população de 29.080 pessoas, sendo 26.833 livres e 2.247 escravos, fato que levava o jornalista Pedro Trancoso a polemizar a







situação de “*ainda vila*”? Em 18 de maio de 1857, é sancionada a elevação da vila de Caruaru á categoria de cidade pela lei provincial nº 416. Este ato administrativo unifica a palavra: *Caruaru*, que ainda era falada dos dois modos: *Caruru* e *Caruaru*. À criação do distrito de Caruaru refere-se a lei municipal nº 3, de 02 de dezembro de 1892.

Segundo Tadeu ROCHA, citado por Nelson BARBALHO (1980)

Um marco importante na evolução econômica e social de Caruaru foi a chegada das pontas dos trilhos da ‘Estrada de Ferro Central de Pernambuco’. Em dezembro de 1895, o ‘trem de ferro’ subiu a Serra das Ruças (sic) vencendo túneis e viadutos, passou por Gravatá e Bezerros, apitou orgulhoso no km. 139 e resfolegou na estação de Caruaru. A multidão de agresteiros que foram recebê-lo confiava no progresso que o trem haveria de levar à sua cidade, com o crescimento do comércio, o aparecimento das indústrias, o aumento da população e a intensificação da vida social, cultural e religiosa.

A partir de 1895, as tradicionais famílias do Recife subiam a Serra das Russas pelos trilhos da Estrada de Ferro Central de Pernambuco, para saborear pamonhas e carne de sol, ao som das primeiras bandas de música caruaruenses.

2 Época Atual - Descrição e Análise da Identidade do Bem

Vimos que a Feira de Caruaru não deixou de crescer desde 1819. O século XX inicia com a Feira ocupando a chamada Rua do Comércio, tendo a igreja de Nossa Senhora da Conceição – construção que substituiu a antiga capela da fazenda – ao fundo. Então, com quase 30 mil habitantes, a cidade ainda conservava os mesmos hábitos e costumes do tempo de vila. Para o jornalista Mário Sette, em suas visitas a Caruaru em 1915, 1925 e 1929, a cidade já apresentava grande progresso e lhe causava magnífica impressão. Entre as décadas de 1930 e 1960, Caruaru é reconhecida como uma das maiores potências do Nordeste, com destaque à indústria do couro. Suas produtoras eram a Sanbra, Caroá e o Curtume Souza Irmãos, sendo esta última considerada a mais forte da época. As mercadorias eram transportadas em lombos de animais por causa da ausência de veículos motorizados em quantidade, na cidade.

O auge da venda de folhetos de cordéis na Feira se deu entre as décadas de 1920 e 1940, tendo expressivo enfraquecimento entre 1940 e 1960, pelo alargamento do consumo

de rádio e televisão. No entanto, voltou a crescer a partir das últimas décadas do século 20, em vista da valorização crescente da cultura popular. Nos cordéis se encontram poesia, divertimento e informação. Muitos informes sobre a cidade eram obtidos através destes livretos; função aos poucos tomada pelo rádio e a TV. O maior cordelista de Caruaru, segundo Aleixo Leite (importante continuador da produção dos folhetos), era Francisco Sales Arede. Nasceu em Campina Grande em 25 de outubro de 1916, mudando-se para Caruaru em 1950. Viveu exclusivamente da venda de seus cordéis, no período de 1946 a 1970.

Também são considerados grandes cordelistas de Caruaru: José Soares da Silva (Dila), Olegário Fernandes, Vicente Vitorino Cristóvão e Manuel Basílio de Lima. Olegário, também violeiro, começou a fazer seus cordéis em 1956. Gostava muito de os construir em cima de noticiários jornalísticos. Nas décadas de 1940/50, ganharam bastante destaque as “boleiras” de Caruaru, expondo na Feira bolos de goma, de mandioca, de milho, broas, suspiros, “beiras-secas” ou “truitas”. Começavam a produção na quinta-feira para vendê-la no sábado. As mais famosas boleiras da época eram “Siá” Claudina, Maria de Artur Quintão, Maria Leandro, Ana Preta e dona Maria Mata Escura.

Em fins de 1955, no auditório da Rádio Difusora de Caruaru, Onildo Almeida leva para mostrar ao seu amigo e locutor da rádio, Rui Cabral, sua nova música “A Feira de Caruaru”, ainda incompleta. Assim que a escutou, Cabral colocou Onildo no ar e pediu para que cantasse. O amigo o fez. Com o improviso do sanfoneiro José Gomes, a música foi muito bem recebida pela população, que pediu para Onildo cantar mais duas vezes.

O jornal de Caruaru “Vanguarda”, em edição de 18 de maio de 2002, informou que somente no início de 1956, Onildo Almeida concluiu sua pesquisa sobre artigos vendidos na Feira que terminassem com a letra “u”. A ideia era que cada verso rimasse com o nome Caruaru. Encontrou 14 tipos diferentes de especiarias. Partiu ele então para o Recife, em busca de Genival Macedo, que era da gravadora Copacabana. Pensavam em Jackson do Pandeiro, mas este já partira para o Rio de Janeiro. Onildo não queria gravar a música, considerava-se um cantor romântico, não de baião, mas terminou gravando-a, vendendo onze mil cópias em Caruaru. Afirmo o compositor que num lado do disco só havia a música, no outro, era um solo de cavaquinho.

No mesmo ano de 1956, Luiz Gonzaga chega a Caruaru para se apresentar na Rádio Difusora. Em sua discoteca, Luiz escuta “A Feira de Caruaru”. Com muito entusiasmo, pede a Onildo para gravá-la e o autor, com muita alegria, aceita a solicitação. A música está contida no disco “Gonzaga, sua Sanfona e sua Simpatia”, que em 1957 vendeu mais

de cem mil cópias. Eis a letra da canção aí ao lado, uma das grandes responsáveis pela grande divulgação da Feira.

A Feira de Caruaru

*A feira de Caruaru
Faz gosto a gente ver
De tudo que há no mundo
Nela tem prá vender
Na feira de Caruaru*

*Tem massa de mandioca
Batata assada, tem ovo cru
Banana, laranja e manga
Batata-doce, queijo e caju
Cenoura, jabuticaba, guiné,
Galinha, pato e peru
Tem bode, carneiro e porco
E se duvidar inté cururu*

*Tem cesto, balaio, corda
Tamanco, gréia, tem tatu
Tem fumo, tem tabaqueiro,
Tem peixeira e tem boi zebu
Caneco, alcoviteiro, peneira
Boa e mel de uruçú
Tem calça de alvorada
Que é prá matuto não andá nu*

A feira de Caruaru...

*Tem rede, tem baleeira
Móde menino caçá lambu
Maxixe, cebola verde, tomate
Coentro, couve e chuchu
Almoço feito na corda
Pirão mexido que nem angu,
Tem fia de tamborete, que
Dá de tronco de mulungu*

*Tem louça, tem ferro velho,
Sorvete de raspa que faz jáú
Gelado caldo de cana,
Planta de palma e mandacaru
Boneco de Vitalino, que são
Conhecido inté no Sul*

*De tudo que há no mundo
Tem na feira de Caruaru*

A feira de Caruaru...



A partir do sucesso da música, atrelada ao sucesso de Luiz Gonzaga, o “Rei do Baião”, como era divulgado pela mídia da época, a Feira cada vez mais se fortalece em todos os sentidos. As pessoas iam conferir, ao visitá-la, os itens relacionados na música, e reclamavam a Onildo a ausência de alguns artigos. Ele próprio compôs “A Feira de Caruaru”, gravada por Israel Filho, mas afirma que a primeira música sempre será o hino da Feira de Caruaru e da própria cidade. Hoje não se tem conta de quantos intérpretes cantam esta música: mais de trinta e quatro países a conhecem, até no Japão a música faz sucesso. Onildo alega: “Uma vez a orquestra sinfônica de Berlim incluiu em seu repertório a peça, interpretando ‘A Feira de Caruaru’.

Em comemoração do centenário da fundação da cidade, foram erguidas na Avenida Manoel de Freitas, em 18 de maio de 1957, as estátuas de José Rodrigues de Jesus (fundador da cidade) e da primeira professora do município, a “Sinhazinha”. O comércio de Caruaru, na década de 1960, era procurado pela maioria da população agrestina, graças às linhas de ônibus que ligam o município aos demais centros urbanos da região. As rodovias estadual (PE-91) e federais (BR-232 e BR-104), e a Rede Ferroviária do Norte, antiga Great Western, eram os acessos das cidades pernambucanas, paraibanas e baianas à Caruaru.

Em 1966, a Feira ocupava dois quilômetros do centro da cidade. Em 1975, a Feira do Troca-troca localizava-se na Rua São Sebastião. Ela se compunha, então, da feira dos passarinhos, do fumo, das panelas, das frutas, das verduras, da carne – cujo mercado é variadíssimo –, das bonecas, dos bolos, dos laticínios, artigos de couro, arreios para animais e aviamentos para sapateiros, entre outros artigos. Nesta época, já se usava um alto falante para chamar atenção dos fregueses. As feiras se realizavam às quartas e aos sábados, mais fortemente neste dia.

Em 1976, afirma o pesquisador da Casa da Cultura José Condé, de Caruaru – o qual terminou não se identificando –, que o movimento na Feira começava por volta das 06 da manhã, aumentando até cerca das 10 horas. Os compradores vinham de Garanhuns, Bezerros, Arcoverde, Serra Talhada, Recife, Rio de Janeiro e São Paulo. Deu-nos informes, ainda, sobre as famosas *garrafadas*, misturas de aguardente com raízes e cascas de árvores que os agrestinos tomam como remédio. Na rua São Sebastião, encontrava-se o comércio destes remédios, as barracas dispostas em círculo, junto à Feira do Troca-troca.

Uma reportagem da Revista Serpro (1976) refere-se a outras atrações importantes porque bastante curiosas na feira de Caruaru, como as bandas de pífano, que alegam o

ambiente, e os contadores de histórias. Esses são homens de fértil imaginação que costumam relatar, diante de microfones, as histórias mais incríveis. Todos sabem que não passam de histórias, que tudo é uma farsa, mas mesmo assim não negam seus suados centavos aos contadores. Afinal, suas histórias – falsas ou verdadeiras – são os sorrisos do povo, escreve.

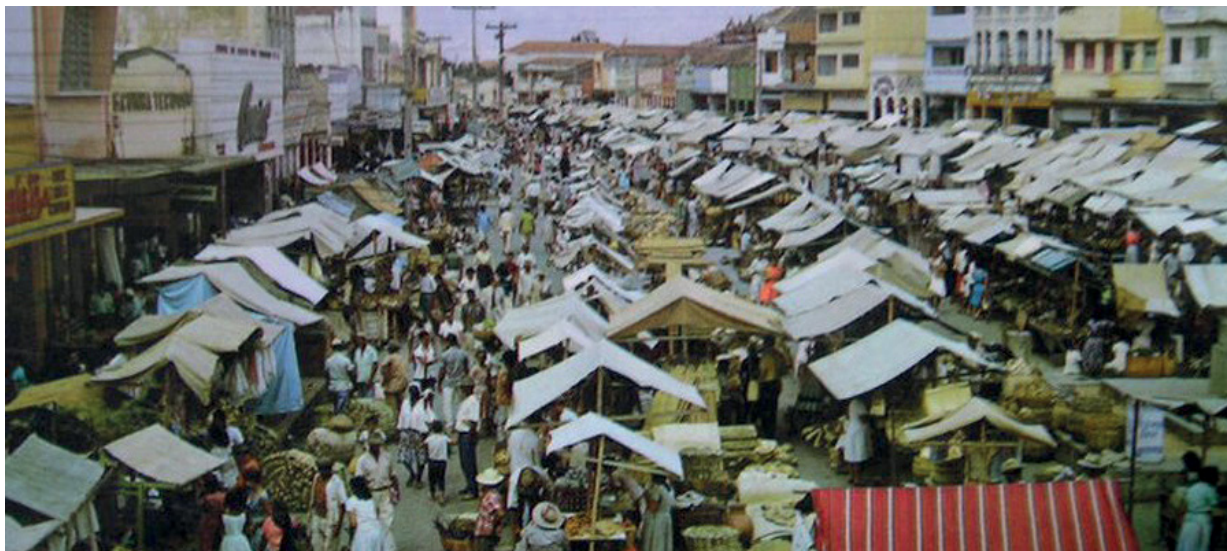


Fig 6 A Feira em 1971
Fonte: Acervo da Fundarpe

Em 1988, surge um novo produto na Feira, fazendo bastante sucesso: são a carne, o bolo e o queijo de *jaca*. A criadora foi Caetana Olívia da Silva, plantadora no Município, que na época tinha 35 anos. Seus produtos fizeram aumentar o movimento na Feira. Afirmou ela que até o ex-governador Miguel Arraes visitara a Feira e provara de seus produtos. Os pratos de *jaca* de dona Caetana foram adotados para a merenda escolar.

No entanto, com o crescimento da cidade e para solucionar os conflitos e a saturação existentes, resultantes da necessidade de espaço para a Feira, o Governo Municipal decidiu transferi-la. Em 1982, o prefeito José Queiroz solicita a dois arquitetos a elaboração de um projeto para a transferência da Feira. Constatava-se que *“à medida que a cidade mudava, o centro tomava outra dimensão. As lojas começaram a ficar tão importantes quanto a função da Feira e isso criou um confronto com as funções urbanas”*, justificava o decreto municipal. A transferência da Feira de Artesanato serviria como experiência, como um projeto piloto, no que afirmaram os técnicos da autarquia municipal:

... ela tem outros padrões de armazenamento. A reposição de produtos. Enquanto tomate e macaxeira, você tem que renovar quase todo dia, sandália de couro e boneca de barro têm outro ritmo de abastecimento... ela tem outro público consumidor, que são mais turistas.



Os arquitetos pretendiam estudar a aceitação dos feirantes e de sua clientela, *“permitindo que os feirantes se comportassem como proprietários individuais dos lotes. Cada um então transformou seu banco de feira numa loja com a cara que ele queria”*.

Os arquitetos afirmaram, em entrevistas, terem viajado para vários países e cidades como Amsterdã, Inglaterra, Paris, Londres, Alemanha entre outros lugares que possuíam uma *“estrutura medieval, mas moderna”*, para o melhor entendimento e elaboração do projeto. O *Diário de Pernambuco* assinalou, na época, que o projeto foi feito com preocupações humanísticas, para que houvesse condições adequadas para a sua melhor adaptação. Neste, constava a construção dos Mercados de Carne e de Farinha, a Central de Abastecimento de Caruaru (CEACA), um Distrito Atacadista, o Memorial da Feira e a revitalização do centro da cidade.



Fig 6 Feira de Carne
Fig 7 feira de Queijo
Fonte: Acervo da Fundarpe

Assim, a última Feira realizada no centro da cidade, em frente à Capela Nossa Senhora da Conceição, se deu no dia 16 de maio de 1992. Às 6:00 hs. do dia 17 de maio, os feirantes caminhavam com seus produtos de trabalho com destino ao Parque 18 de Maio, área próxima do centro da cidade. Lá, o conjunto foi disposto espacialmente em forma convexa, sendo o Parque 18 de Maio uma área previamente planejada, como escreveu o arquiteto Gustavo Miranda em sua monografia de graduação. Explica este autor e membro da nossa equipe que a intenção da Prefeitura foi a de retomar o Centro como ponto de comércio formal para a cidade, solucionando os conflitos decorrentes da existência da Feira, e dotar esta última da infraestrutura necessária. Tanto assim que, de 22.760 m², com 1861 barracas e 4000 feirantes (dados de 1982), *“o Parque é cerca de seis vezes maior, com 154.440 m², permitindo, assim, a possibilidade futura de um aumento considerável no número de comerciantes, chegando a ter, em 2004, crescimento de quase 500%”*, com um montante contabilizado de 28.000 feirantes.

Hoje em dia, localizada no Parque 18 de Maio, a Feira de Caruaru alberga: a Feira Livre, a Feira dos Importados (chamada popularmente de *Feira do Paraguai*), a Feira do Artesanato, a Feira da Sulanca – atualmente a mais importante das “Feiras”, que se realizava, na época do Inventário, nas segundas-feiras, de 04 da manhã às 16 hs, mais ou menos – e a Feira do Gado, esta acontecendo nas terças-feiras, situada hoje no bairro do Aeroporto. Além do gado bovino, negociam-se nela também cavalos, caprinos, ovinos, suínos e galináceos. Recebe em média, 2.000 bois por feira, para negociação de compra e venda. Já a Feira Livre é composta das seguintes feiras setoriais:

- Feira das Frutas e Verduras;
- Feira de Raízes e Ervas medicinais;
- Feira do Troca-troca;
- Feira de Flores e plantas ornamentais;
- Feira do Couro (calçados, chapéus, bolsas, etc. feitos deste material);
- Feira de Roupas populares, esta funcionando todos os dias;
- Feira dos Bolos e doces;
- Feira das Ferragens.

A estas “feiras” deve-se acrescentar o prédio do Mercado da Carne, o Museu do Cordel, dentro do recinto da Feira de Artesanato, onde de vez em quando se pode encontrar cantadores entoando as rimas dos folhetos, bem como pelo menos duas oficinas de fabricação artesanal de instrumentos de Banda de Pífano, de alfaias (espécie de tambor usado nos maracatus-nação) e outros instrumentos de percussão. Quero adiantar que todas estas feiras se encontram já devidamente cadastradas nas fichas próprias do INRC, incluindo nestas as fichas de Contatos, ou seja, os colaboradores da pesquisa.

Conforme MIRANDA, a Feira de Artesanato possuía, na época da pesquisa, um faturamento médio de 20 milhões de reais/mês; a da Sulanca, 22 milhões, atraindo, esta, até 100.000 pessoas na alta estação, nos meses de junho (festas juninas) e dezembro.

Os seguintes números dão uma ideia da magnitude da Feira, durante o Inventário (2005-2006): a de Frutas e Verduras contava então com 5.900 comerciantes e ao redor de 20.000 compradores por semana; a da Sulanca, com 12.000 vendedores cadastrados, mais 10.000 “invasores” e uns 100.000 compradores na alta estação (final de ano e mês de junho), e 35.000 na baixa. A de Artesanato mantinha a quantidade de 400 feirantes e 10.000 compradores por semana. São dados da Prefeitura Municipal.



Fig 8 Mosaico com vários artigos da feira de Caruaru e bens associados (gado; frutas; artesanato; ervas; couro; barro; cereais; entre outros)
Fonte: Acervo da Fundarpe

Além das diversas “feiras dentro da Feira”, que caracterizam a Feira de Caruaru como um todo complexo e encantadoramente heterogêneo, temos de destacar um *Bem Associado* à Feira, que é a comunidade de artesãos do Alto do Moura – objeto e levantamento posterior ao da Feira, parece-me que pelo Estado. Trata-se de um verdadeiro núcleo cultural, local significativo de produção de artesanato, recentemente proclamado pela UNESCO o maior Centro de Arte Figurativa das Américas, tal o número de artistas: artesãos, pintores, desenhistas, escultores que lá residem, trabalham, aceitam encomendas, hoje quase sem intermediários, como pudemos constatar no “Levantamento Preliminar”, e vendem a turistas e viajantes, tanto no varejo como em grosso. Se antes, até mais ou menos a década de 1970, eles dependiam quase exclusivamente da Feira para escoar seus produtos, atualmente não dependem mais daquela para comercializá-los; mas, os vendem em quantidades razoáveis para a Alemanha, Japão, Itália e outros países, mediante acordos prévios. Em 1981, foi criada a Associação dos Artesãos do Alto do Moura. À época da pesquisa, encontramos um dos artesãos que tinha uma encomenda de centenas de carrinhos volkswagen, em argila, para esta indústria, na Alemanha!

Não é raro encontrar um ou outro artesão se divertindo à larga, ensinando turistas europeus a amassar o barro e esculpir as belezas em miniatura, que reproduzem o universo imaginário do segmento social ao qual eles pertencem. Um deles, o Luís Antônio, foi convidado a ir ao Japão, onde ficou quatro meses, fazendo bonecos e ensinando japoneses a fazê-lo, como entretenimento e relax. Claro que existe um perigo nestas incursões desses artesãos, simples e santamente ingênuos como são, no tocante às leis de direito comercial e outras, ou seja, o de se tornarem vítimas inocentes de patenteamento de sua produção no Exterior, o que está a exigir medidas rápidas no campo das salvaguardas e dos direitos autorais, por parte do IPHAN e do Ministério Público e, mesmo, dos Governos Estaduais.

O Alto do Moura dista 7 km do centro de Caruaru. Dispõe de acesso através do núcleo urbano, bem como pela BR 232. No local, destacam-se: a casa-museu do Mestre Vitalino, a casa-museu do Mestre Galdino, os ateliês e residências dos artesãos, expondo para venda os objetos de arte que criam, enquanto alguns continuam a trabalhar e, ao mesmo tempo, a ensinar a filhos e a outros adolescentes sua arte. Muitas vezes, tais exposições estão dispostas na própria sala de visitas da residência. Bares e restaurantes com pratos regionais e comerciais completam o conjunto. Peças dos Mestres Vitalino e Galdino, de Manuel Eudócio além de artesãos vivos, como Luís Antônio, se encontram expostas em Museus de Arte Popular e/ou Artesanato na Europa.

Outro bem considerado por nós como Bem Associado à Feira é a *Rádio Parque 18 de Maio*. Trata-se de uma emissora local, cujos transmissores se localizam no próprio Parque,



com um sistema de autofalantes espalhados em toda a área da Feira. Sua programação consta de comerciais das diversas “feiras”, localização das mesmas, orientação aos compradores e turistas sobre os diversos serviços que funcionam na Feira, como: policiamento, direções para esta ou aquela “feira”, serviços médicos de urgência próximos à área. Durante a Feira da Sulanca, a emissora funciona também como chamada dos compradores de fora de Caruaru para se dirigirem aos coletivos, na hora do retorno destes para seus lugares de origem.

Postei-me o dia inteiro, numa segunda-feira, dia da Sulanca, de frente para um dos auto-falantes, a fim de anotar os Estados do Nordeste e Municípios pernambucanos de onde provinham os compradores; depois, conferi esta lista com as complementações dadas pelos donos de barracas de artesanato, próximas ao local da Sulanca (visto que é quase impossível entrevistar aqueles vendedores, ocupadíssimos em atender aos “sulanqueiros” (nome popularmente dado aos que adquirem essas confecções populares em quantidade).



Fig 9 Casa-Museu de Mestre Vitalino
Foto: Antonio Preggo

Fig 10 Memorial Mestre Galdino
Foto: Antonio Preggo

Assim, anotei compradores provenientes dos seguintes Estados: Bahia: sobretudo, as cidades da margem do Rio São Francisco; Sergipe: Aracaju; Alagoas: Maceió e duas outras cidades; Paraíba: Campina Grande, João Pessoa e outras cidades; Rio Grande do Norte: Natal e Caicó; e Pernambuco: Recife e todas as cidades vizinhas a Caruaru, exceção feita aos municípios que são pólo da Sulanca: Santa Cruz do Capibaribe e Toritama, cujas fábricas transportam confecções para a Feira, todas as segundas-feiras, além das confecções originárias de Caruaru. Ouvi e gravei, também, chamados para “sulanqueiros” de Petrolina e de outras cidades do Sertão pernambucano; de Garanhuns, de Taquaritinga do Norte, entre os municípios do Agreste; de Palmares, da Mata Sul do Estado.

Mabel Baptista e Maria das Graças Villas acrescentaram, a esta lista, compradores de cidades de Minas Gerais e de São Paulo, convocados para se dirigirem aos ônibus que os traziam do Sudeste para a Sulanca, conforme escuta acidental das mesmas, ao acompanhar esta pesquisa.

Considerações Finais

A pesquisa foi efetuada entre os anos de 2002 e 2006, em suas duas fases. Após entrega do relatório ou *Dossiê*, a Feira foi declarada Patrimônio Cultural Nacional em novembro de 2006, pelo então Ministro da Cultura Gilberto Gil, em cerimônia realizada no próprio espaço da Feira. Lá se vão mais de dez anos desde que esta experiência foi vivida. A sensação de que a Feira pertence a mim, um pouco, pelo trabalho e esforço em coordenar seu Levantamento e Inventário, não me deixou! Claro que não fui o pai da criança, mas fui chamado a ser padrinho e dar o nome a ela!

A Feira continua seu caminho, hoje e sempre, espero. Espero, também, que os governos municipais tomem sempre a sério o elenco de moções de salvaguarda, elaborados por nós pesquisadores e pesquisadoras e endossados e ampliados pelas técnicas do IPHAN, na época coordenadoras do Programa do Patrimônio Imaterial, como já sinalizei. Deste modo, ela poderá crescer, até mudar sua localização, dividir-se territorialmente – como parece ter acontecido com a Feira da Sulanca, ouvi dizer – mas, sem perder nada de sua identidade, como modelo completo e acabado, além de referência para todas as Feiras do mesmo gênero e tipo, no nosso País.

Referências Bibliográficas

BARBALHO, Nelson. 1974. *País de Caruaru*. Caruaru, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Caruaru.

_____. 1972. *Caruru Caruaru - Nótulas subsidiárias para a história do Agreste de Pernambuco*. Recife: UFPE.



_____. 1980. ***Trem da Saudade - Parada Obrigatória: Estação Caruaru***. Recife: Edição do Autor.

_____. 1980. ***Caruaru de Vila a Cidade - Subsídios para a História do Agreste de Pernambuco***. Recife, Universidade Federal de Pernambuco.

_____. 1983. ***Cronologia Pernambucana - subsídios para a história do Agreste e do Sertão*** – 10º volume. Recife, Centro de Estudos de História Municipal / FIAM.

EUZÉBIO Ferreira, Josué. 2001. ***Ocupação Humana do Agreste Pernambucano - Uma abordagem antropológica para a história de Caruru***. João Pessoa, Ideia.

PREFEITURA DE CARUARU. 2002. ***Plano Diretor: Perfil de Caruaru***, (mimeo).

RIBEIRO, René. 1972. ***Vitalino, um ceramista popular do Nordeste***. 2ª edição, Recife: IJNPS.

RODRIGUES, Fernando, Kleber. 1995. ***A Feira de Caruaru: Origem Histórica, Questões Econômicas, Sócio-Políticas e Culturais***, FAFICA.

Periódicos

Diário de Pernambuco, Recife, 5 de junho de 1984.

Diário de Pernambuco, Recife, 15 de maio de 1988

Diário de Pernambuco, Recife, 25 de dezembro de 1992

Diário de Pernambuco, Recife, 16 de junho de 1994.

Jornal do Commercio, Recife, 1 de janeiro de 1993

Jornal do Commercio, Recife, 6 de agosto de 1993.

Jornal do Commercio, Recife, 14 de maio de 1994.

Jornal do Comercio, Recife, 27 de fevereiro de 1994.

Jornal do Commercio, Recife, 18 de maio de 1997.

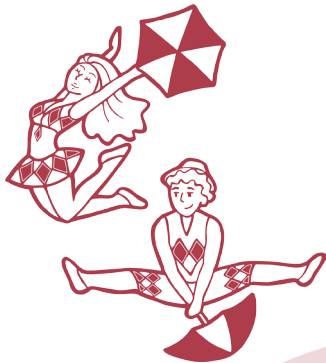
Jornal do Commercio, Recife, 11 de julho de 2002.

Jornal Vanguarda, Caruaru, 18 de maio de 2002.

Revista Serpro, Ano I, nº 10 – maio de 1976.







Frevo Pernambucano Patrimônio Cultural da Humanidade

*Carmem Lélis*¹

Frevo, História do Recife,
Patrimônio cultural,
Patrimônio imaterial,
Salvaguarda

A divulgação e reconhecimento do processo de registro do frevo, pelo Iphan, como Patrimônio Cultural do Brasil, entre os bens de natureza Imaterial, no livro das Formas de Expressão. O bem, identificado é abordado nas suas dimensões e modalidades, apresentado a partir dos elementos que o definem, identificando seus detentores e grupos sociais envolvidos em sua ocorrência. A apropriação popular e os diversos momentos de sua história, além da dinamização dos processos de salvaguarda são referendados e explicitados como forma de expandir métodos e práticas de patrimonialização, além de apropriar de forma simples os conteúdos pertinentes ao bem patrimonial, entre os diversos públicos.

Olha a Onda!

Apreendida para além do evento, a festa propõe sentidos que enredam questionamentos sociais, aprendizados de cidadania e absorção da história por parte dos seus atores, fazendo-os ultrapassar os objetivos imediatos e se apropriar dos seus subjetivos.

O carnaval é exemplo emblemático para a expansão desse movimento, e nele, o frevo se sobressai, recuperando uma parcela imperativa da biografia das camadas populares no encaixe do seu lugar social. Um espaço repleto de vida, história e significado, que repercute na memória dos moradores, carnavalescos e visitantes, referendando ambientes, itinerários e ambientes de convivência da festa incorporados inclusive, pelas agremiações de frevo. Assim, o carnaval se mostra um lugar simbólico, muitas vezes identificado como um tempo de reivindicação, exibição e preservação das práticas artísticas, sociais, valores, tradições e crenças vinculadas a esse sistema cultural. Ao abordar o frevo, é possível dizer que, além de outros signos, ele exprime a atmosfera da cidade no período de sua ampliação urbana e consequentes embates socioculturais, o que facilita a compreensão dos seus muitos sentidos e apropriações, capazes de agregar esta representatividade.

¹ Bacharel em História (FAHUPE/RJ); Pós-graduada em Arquivologia (UFPE/ Associação Brasileira de Arquivologia); Técnica de Nível Superior da Secretaria de Cultura Cidade do Recife; Cargo: Assessora Técnica, Gestora dos Ciclos Culturais; Consultoria e Pesquisa para produção de longa metragem sobre a dança do frevo; Projeto de Intercâmbio Internacional (EUA), função de palestrante. Áreas afins: História da Cultura, Patrimônio, pesquisa e documentação.



Passista, grupo de dança, orquestra de rua, orquestra de pau-e-corda, maestro, frevo de bloco, frevo-canção, intérpretes, compositores, porta-estandarte, flabelista, agremiação... Processo, invenção inacabada e sempre pronta, pulsante e viva!

Fig 1 Gravura Wilton de Souza
Fonte: Frevo



Das onze modalidades de agremiações carnavalescas que fazem parte do Carnaval do Recife, o Frevo está representado em quatro delas: *Clubes de Frevo*, *Troças*, *Clubes de Bonecos* e *Blocos Líricos*, todas com a participação efetiva das comunidades centrais e periféricas do Recife, onde o Frevo é vivenciado durante todo o ano e onde as datas oficiais são apenas a culminância do trabalho, do processo de intensa sociabilidade, na busca de reconhecimento, melhoria de infraestrutura das suas sedes ou casas onde abrigam a agremiação, geração de renda e, acima de tudo, de visibilidade daqueles que o mantêm e reinventam.

O frevo evoca imagens de dissenso. O frevo ao que tudo indica, não é harmônico. Rápido nos passos, veloz nos arranjos, quando executado durante as festas Carnavalescas, o seu sentido denotativo se perde e entra em cena o seu sentido conotativo: espaço onde tudo é possível. (MONTEIRO 2011, p. 57).

Construção e Trajetória de um Bem Intangível

A música distinguida como *Marcha Nortista*, *Marcha Pernambucana*, tocada nas ruas do Recife nos finais do século XIX, passa a chamar-se Frevo. Produto de gêneros diversos ela profetiza o caráter plural e o alcance universal, sem esquecer a singularidade frente ao seu lugar histórico-social. Observe-se, porém, que até os anos 1930 do século passado, o termo denominava a folia, diversão e não um gênero musical.

A dança, por sua vez, tem marca registrada com presença dos *Capoeiras*, que trazem a agilidade da luta para a criação do Passo, denominação da dança do frevo. *Dobradiça*,

parafuso, tesoura, tramela, alicate... Nomes vinculados ao mundo do trabalho designam vários passos, e é da massa de trabalhadora urbana, que surgem os primeiros *Clubes Pedestres*, posteriormente denominados Clubes de Frevo.



Fig 2 T.C.I. Nós sofre mais nós goza
Fonte: Pesquisa INRC do Frevo

Primeiro gênero musical criado no Brasil, especialmente para o carnaval, o frevo, surge, entre o erudito e o popular amálgama de gêneros (dobrados, polca, maxixe, tangos, quadrilhas...) executados pelas bandas marciais e fanfarras, tecendo, de forma criativa e original, uma música frenética com uma instrumentação, ritmos, melodias e tipologias próprias e particulares. Uma musica original, fecunda e exclusiva.

No caso da dança, as coreografias são marcadas pela pujança, malemolência e ginga do corpo, pela extensão e flexão dos membros, subida e descida, expressão facial e saltos. Envolvidos pelo som das orquestras, o público que segue as agremiações e bandas marciais, cria num processo espontâneo, e ousado, o passo, quase sempre individual, a sugerir ataque e defesa, como verdadeiros desafios de lutas. Pernadas e cotoveladas, competições violentas



que no passado, muitas vezes resultavam em acidentes sérios. Uma verdadeira linguagem corporal e cultural advindas do disfarce da luta, da capoeiragem, evocadas na malandragem, no pertencimento e no espírito libertário.

Outra característica singular do frevo é a relação dialógica entre dança e música, ou seja, entre o passista e os instrumentistas. Seu movimento geralmente acompanha os trompetes, trombones e saxofones das orquestras de frevo.

Mas nem sempre foi assim... A princípio, grandes bailes realizados em salões e teatros, denominados *Mascaradas*, depois, a ocupação das ruas com os *Clubes de Alegorias e Críticas*, o *Corso*, assim as classes mais abastadas do Recife, celebravam seu carnaval. Sem a presença do povo, que se esgueirava e, aos poucos, se reunia para brincar, desanuviar do trabalho, ou mesmo para provocar. Grupos que vinham do Cais do Porto, da estiva, negros forros, prestadores de serviço dos bairros de São José e Santo Antônio, marinheiros, prostitutas, gente simples frente aos cortejos fantasiados à moda europeia.

Não sem choques, proibições e casos de polícia, ocorre a ocupação do território físico, aos poucos, deixando emergir a “onda” em busca do seu espaço e lugar, no significado das ruas recifenses.

Criado praticamente entre o proletariado e as camadas mais humildes do pós-abolição, na segunda metade do século XIX, o frevo só chega à classe média em meados de 1920, com o *Bloco Carnavalesco Misto*, agremiação com uma estrutura assemelhada à dos ranchos natalinos e inventada a partir da reunião de famílias da pequena burguesia, com a participação mais expressiva das mulheres, inclusive no coral. As orquestras, diferente dos *Clubes Pedestres*, eram compostas por instrumentos de corda, sopro e percussão, conhecidos como *Pau e Cordas*. No início os *Blocos Carnavalescos Mistos* não tocavam marchas no seu repertório, mas, tangos, choros, e até árias, aos poucos, entretanto, foram incluindo os frevos, com melodias e canções que ficavam entre lirismo, saudade e reverências a personalidades representativas da manifestação. Os Blocos são responsáveis pela difusão da música tanto para a classe média como, posteriormente (década de 1930), para os carnavais dos clubes sociais.

Na rua a dança se avoluma ao som dos metais e a representatividade dos *Clubes Pedestres*, como eram chamadas as corporações, no início prioritariamente masculinas. A seguir surgem agremiações constituídas por mulheres em agrupamentos que representavam seus ofícios. Solano Trindade (1950), já citava agremiações de mulheres como: *As Quitadeiras, Engomadeiras, Verdadeiras*. Ainda se pode mencionar, outras das

quais participavam mulheres que não gozavam de boa reputação e residiam nas áreas centrais do Recife, a exemplo das *Ciganas Revoltosas*, composta por moradoras da Rua do Fogo, Rua da Guia, Beco do Veado e Rua das Águas Verdes.

Assim, dos subúrbios e outras áreas periféricas da cidade, surgem agremiações, na maioria das vezes, nomeadas a partir da Comunidade, outros formatos de agrupamentos aparecem, como as *Troças* e os *Clubes de Bonecos*, ambos pertencentes ao sistema de manifestações que compõe o Frevo.

Os passos se multiplicam, em um gestual que distingue as tensões, encontros e desencontros vivenciados na dança. Assim como na música, assimilam-se movimentos de várias procedências, posteriormente ocorrem os processos de escolarização do frevo, que sobe aos palcos, agora com uma nova dinâmica. Por se tratar de uma dança imprevista, criativa e muito livre, mesmo encenado e apresentado para ser assistido, o passista continua ousando e criando cada hora novos passos. Em um permanente movimento de superação e desafio.

O Frevo além de referência cultural representa e traduz um sistema complexo de manifestações, carregando, em seus elementos constituidores histórias, modos de vida, valores, tradições e crenças, que permitem entrelaçar experiências diversas no tempo e espaço, dando vida, sentido e significado às diversas práticas sociais e culturais do povo pernambucano e brasileiro. Uma memória viva, teimosamente recriada e ressignificada. Não se enquadra assim, apenas em uma expressão musical ou coreográfica e sim numa teia de símbolos capazes de representar e incorporar atores, com seus saberes e fazeres, muitas vezes marginalizados. Nele, trabalhadores e operários, capoeiras e vadios, encontraram formas de subverter e transgredir o sistema vigente, por meio de embates e resistências perspicazes, como forma própria de negociar com o poder, manifestando, assim, o desejo por liberdade do povo e da cidade.

Configurando-se como palco maior, as ruas serviram para tecer laços sociais fortes, estabelecendo condições para a construção de processos de emancipação social e permitiram reafirmar a dimensão do percurso do frevo na elaboração da identidade territorial, e, principalmente, na reorganização do espaço urbano, sendo um dos elos imprescindíveis para a existência da manifestação.

As próprias sedes das agremiações de frevo estabelecem, até os dias atuais, espaços materiais, simbólicos e funcionais, ao mesmo tempo, em que a memória é constantemente elaborada, reelaborada e interpretada. Um ambiente propício para a troca, desenvolvimento de aptidões, reconhecimento da diversidade, afirmação das identidades e construção da cidadania.

Apresentação do Untanto Cia de Dança com a coreografia O Frevo é Teu
Foto: Daniela Nader







Afinal de Quem é o Frevo?

Em sua trajetória é necessário salientar o difícil percurso do frevo. Os contextos a seguir facilitam a apreensão do nível de interesses – ideológicos, econômicos, socioculturais – e suas contradições, envolvendo as apropriações do frevo: Desde a acirrada disputa na ocupação do espaço público vivida no passado pelas classes populares, até os embates, que o definiam como “música regional”, reforçados pelo nacionalismo vigente; do pensamento tradicionalista de intelectuais e compositores pernambucanos quanto às influências jazzísticas identificadas na musicalidade do frevo; até a força da Rádio Nacional, no Rio de Janeiro, como eixo difusor da música carnavalesca divulgada no Brasil; a criação da Federação Carnavalesca de Pernambuco em 1935, período vivido sob um regime político de exceção (o Estado Novo), idealizada e gerida por um norte-americano que dirigia a Companhia Inglesa de Eletricidade e Transporte – Tramways – e criada com o objetivo de “ordenação” do carnaval; e ainda o incentivo à pureza das tradições que ia além de uma “reserva de mercado para os gêneros musicais pernambucanos”, sugerindo a superioridade destes em relação aos gêneros do sul. É importante mencionar que as grandes gravadoras localizavam-se no sudeste (RJ), sendo seus representantes os responsáveis pela seleção das músicas gravadas para o carnaval do Brasil.

Mesmo identificada como música regional, o frevo, ultrapassa barreiras e se amplia. Nas décadas de 1920 e 1930, reconhecidas como “Era do Rádio”, o frevo é amplamente divulgado e inovado inclusive com as subdivisões em: Frevo de Rua, Frevo de Bloco e Frevo Canção, o que agencia a sua difusão e comercialização.

Nos anos de 1950, quando as multinacionais do disco não demonstravam nenhum interesse em gravar frevo, o comerciante José Rozemblit inaugura no Recife uma indústria fonográfica, com uma fábrica de discos, um estúdio de última geração e um parque gráfico. Nos anos de 1953 e 1975, entre outros selos, o “mocambo”, permite ao frevo viver uma dos seus mais expansivos fluxos. Os sucessos da Rozenblit alimentam os programas radiofônicos e repercutem nacionalmente. Em 1960, o gênero predomina nos salões dos Clubes Sociais e nas ruas. O resultado desse movimento é corroborado pela sua difusão, surgimento de novos compositores, a presença de concursos anuais de frevo e ainda a execução e interpretação por artistas nacionalmente reconhecidos como: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, entre outros.

Nos anos de 1980, comprimida por uma crise econômico-financeira, a Rozemblit é obrigada a fechar suas portas, mas, na mesma década o Projeto *Asas da América*, iniciado

pelo compositor Carlos Fernando, oferece ao Recife uma nova proposta sonora do frevo e incorpora instrumentos elétricos ao Frevo Canção.

Diante de tais contextos é possível observar, além dos tantos conflitos entre anuência e rejeição, as várias apropriações e a força do frevo e assim, referendá-lo em sua pujança, interação nas relações sociais, narrativas e memória coletiva.

Resultado das mais diversas associações culturais e elemento dinâmico na reinvenção permanente da tradição, o frevo se referenda nas práticas cotidianas do povo de forma singular e plural, nos modos de agir, no imaginário popular e no diálogo permanente como manifestação artística musical, coreográfica, literária tão particularizada quanto generalizada.

Reconhecer e Apropriar

Atender ao Projeto da Secretária de Cultura da Cidade do Recife, que propôs ao IPHAN a Patrimonialização do frevo como Forma de Expressão, desencadeou uma trama abraçada por um grupo de técnicos, detentores, amigos, curiosos e amantes que comungando do mesmo propósito vivenciaram uma experiência impar de compartilhamento, aprendizado, reivindicações desejo de contribuir efetivamente nas ações de salvaguarda e reconhecimento do nosso Patrimônio Cultural Imaterial.

A metodologia atendeu ao Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC, instrumento metodológico, estabelecido pelo Decreto 3.551/2000 e disponibilizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional – IPHAN, com a finalidade de identificar, levantar e sistematizar de forma descritiva o bem cultural. Nessa perspectiva, faz-se necessário compreender o alcance da proposta que para além da identificação, propõe a instauração de diálogos permanentes que contemplem a atribuição de valores referenciais, evidenciem os processos de preservação, produção, reprodução e modificação do patrimônio cultural, do respeito à diversidade dos grupos e categorias sociais trabalhadas.

Faz-se necessário ainda, ressaltar a aplicação desse instrumento como um exercício crítico relativo à ideia de patrimônio e sua compreensão por todos os que o promovem, um desafio de natureza política e responsabilidade social de pesquisadores e técnicos, visando consolidar diálogos estáveis, inclusive, avaliando as consequências produzidas pelo INRC, na formação e reconfiguração das identidades dos grupos e categorias abrangidas. É importante



salientar a inevitável geração de expectativas vindas do relacionamento estabelecido entre pesquisadores e informantes (os detentores), e que, muitas vezes, se pautam na esperança das ações de salvaguarda como respostas imediatas e benefícios para os envolvidos diretamente com o patrimônio em questão.

O Centro de Formação, Pesquisa e Memória Cultural – Casa do Carnaval, por tratar-se de um centro de referência na sistematização de acervos, produção, divulgação e conservação de documentos, materializa e norteia a pesquisa preliminar do Inventário, etapa primária do levantamento – destinada à argumentação e fundamentação da candidatura do Frevo a Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, iniciado em março de 2006. Para fazer uso do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC, a equipe recebeu orientações de técnicos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN (Brasília), momento de aprendizado mútuo e inúmeros impasses.

Questionamentos inerentes à noção de patrimônio imaterial e à formatação das fichas, em função de aspectos intrínsecos ao Frevo e aos quais se fazia necessária à inserção ou subtração de dados. Identifica-se a delimitação das categorias a exemplo dos saberes e celebrações, na natureza do Frevo, assim como a própria seleção dos sujeitos diante da pluralidade do universo tratado.



Fig 3 Equipe pesquisa de Campo
Fonte: INRC do Frevo

Faz-se necessário deter-se principalmente, no que se refere à compreensão das relações e limites entre o científico, técnico, político e burocrático e para atingir os objetivos,

recorre-se às ações previstas no percurso do inventário do frevo, cujos efeitos apontam para o reconhecimento dos compromissos do Estado e da sociedade, quanto à materialização de procedimentos para a garantia de perpetuidade, condições materiais, produção, transmissão, divulgação e salvaguarda do bem cultural. Um desafio de natureza política e responsabilidade social de pesquisadores e técnicos, visando consolidar diálogos estáveis, inclusive, avaliando as consequências produzidas pelo INRC, na formação e reconfiguração das identidades dos grupos e categorias abrangidas. A conquista cotidiana dos conteúdos apreendidos resultou na construção do Dossiê de Candidatura do Frevo a Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, disponibilizado pelo Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC.

Uma pesquisa qualitativa, com abordagem dialética e descritiva. Sua argumentação foi construída a partir da análise dos diversos papéis atribuídos ao Frevo em seu momento primeiro. Desta forma, foram elencados componentes considerados fundamentais, como: a manifestação como presença essencial do carnaval popular; sua expressiva influência na formação da música popular brasileira ou ainda a invenção do frevo vinculada ao clima de urbanização e ebulição social vivido pelo Recife no final do século XIX.

Com o propósito de atingir, a partir dos sujeitos que o produzem, os significados, motivos, crenças e transformações do frevo, foi possível a valorização da sua história a compreensão da referência cultural como atribuição do praticante com anuência da sociedade, referendando-os como responsáveis pelos conteúdos que dizem respeito à imputação de valor, na medida em que agregam reconhecimento afetivo, conferem sentidos e significados ao patrimônio, entendido como produtos da construção daqueles que o geram.

Na medida do possível, a pesquisa utilizou-se da oralidade, com entrevistas roteirizadas por questionários, gravadas e transcritas, além do confronto com outras fontes, como a leitura de vasta bibliografia especializada, pesquisa documental em arquivos diversos, identificação de registros audiovisuais e sonoros, investigação de informantes.

O Inventário foi composto pelo dossiê, fichas referentes às categorias de bens adotadas pelo IPHAN para o INRC, um vídeo, duas cópias em DVD, contendo a amostra da Pesquisa e o processo de execução do trabalho, um valoroso acervo bibliográfico, audiovisual, sonoro e documental sobre o frevo pernambucano, além do Plano Integrado de Salvaguarda, proposto no dossiê de candidatura.

Dado relevante, diante da complexidade e dimensão do trabalho, foi a exiguidade do tempo para a sua realização, efetivado num período de seis meses, junho a novembro de 2006, quando a própria metodologia prevê 18 meses para a conclusão. Destacamos dessa



forma, a impossibilidade de um maior envolvimento dos e com os praticantes, imprescindível na construção e compreensão dos conteúdos abordados.

A equipe de trabalho, composta por uma coordenadoria técnica; três consultorias nas áreas de: etnomusicologia, dança e literatura; e uma assessoria em assuntos relacionados às agremiações, aos concursos e ao carnaval recifense, além de design, arquiteto (cartografia das sedes das agremiações e roteiros do Frevo em Recife e Olinda), e grupo de apoio para a sistematização da documentação selecionada, coleta de anuências e demais ações pertinentes à produção dos anexos. Os trabalhos de campo foram iniciados com uma equipe de sete pesquisadores com experiência comprovada nas diversas áreas afins. Entretanto, diante da demanda, o grupo foi acrescido de mais dois desses profissionais, somando-se um total de nove pesquisadores, acompanhados por uma supervisão de pesquisa. Participaram ainda fotógrafos, transcritores, revisores e uma equipe de vídeo (diretores, cinegrafistas, técnicos de som, diretor de fotografia e roteirista).

O Escritório do Frevo, lugar físico e simbólico, território de ebulição produtiva, povoado por coparticipantes diversos, foi parada obrigatória para os pesquisadores e vários outros colaboradores (Instituições, artistas, carnavalescos, colecionadores, especialistas), sem os quais não seria possível realizar tal façanha.

Impossível não nos reportarmos à equipe técnica envolvida e contaminada pelo desafio do trabalho “no passo do frevo”. Inspiração, compromisso, entusiasmo, embate e aprendizado diário.

Foram ouvidos os testemunhos dos agentes, compreendendo-se que suas falas são imprescindíveis para a reconstrução da memória histórica de suas origens além de dar ênfase à valorização do depoimento de quem vivenciou, vivencia e acompanha as transformações e preservação da manifestação. Nesse estágio, se pôde perceber com maior assiduidade que grupos de praticantes dos diversos segmentos, se dispuseram a colaborar de forma mais participativa e ilustrar suas experiências com riqueza de detalhes e um sentimento orgulhoso de pertencimento.

Por Falar em Patrimônio

A compreensão e reconhecimento do patrimônio cultural imaterial é de fato, um movimento extraordinário, uma ferramenta de inclusão e empoderamento da diversidade cultural

brasileira, gerada internamente, mas de alcance mundial. Promove e visibiliza o vasto e distinto universo da produção cultural, principalmente se a partir das políticas públicas para a cultura, são contempladas as necessidades típicas e simbólicas dos seus praticantes, suas produções e consumidores, referendados pelas memórias e identidades.

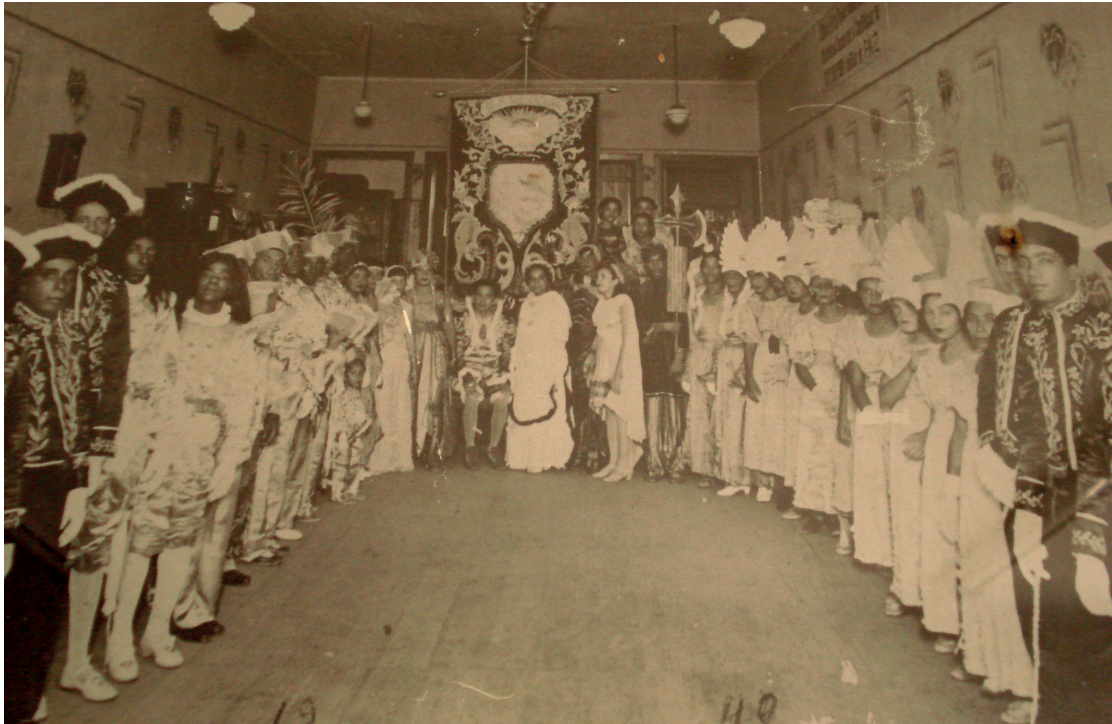


Fig 4 Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas
Fonte: INRC do Frevo

Faz-se necessário mencionar que nas últimas décadas, o Patrimônio Imaterial tornou-se centro de atenção especial quanto aos novos conceitos, instrumentos e métodos de aplicação. Isso se deve à necessidade da construção de critérios atualizados, ponderações e ações capazes de, na prática, reconhecer que a questão patrimonial não se limita à eleição ou declaração de patrimônios por parte do Estado, mas, fundamentalmente, aos encaminhamentos determinados pelos processos de patrimonialização de bens culturais vivos e gerados por indivíduos e coletivos, produtores de cultura.

Tem-se avançado na discussão e no reconhecimento de que, para garantir a valorização, preservação, difusão e, por conseguinte, a continuidade, não é suficiente apenas o registro ou o reconhecimento formal de bens culturais de determinados grupos como Patrimônio Cultural.

Vale observar que a própria noção de patrimônio cultural imaterial é, ela mesma, o produto da significativa revisão das ideias relativas a concepções de desenvolvimento, a programas



educacionais e de democratização da cultura. Não se trata mais de garantir o acesso a recursos, informações e instrumentos culturais às diferentes camadas e grupos sociais com base em visões homogêneas e etnocêntricas de desenvolvimento, mas de favorecer não só processos de desenvolvimento que integram as diferentes camadas e grupos sociais, como também produtores de expressões culturais que importa a todos conhecer e valorizar. A noção de patrimônio cultural imaterial é um sensível instrumento nessa direção. (CAVALCANTI, 2008 p.13).

Salvaguarda: Desafio e Protagonismo

Ao ajuizarmos a complexidade dos bens imateriais, sua configuração criativa associada ao universo simbólico, agregando práticas e representações culturais dos povos, torna-se praticamente impossível unificar sua total apreensão em um instrumento de sistematização de conteúdos. Por mais abrangente que seja. Ocorre ainda, que as instituições públicas destinadas à preservação do patrimônio não possuem ainda mecanismos capazes de acompanhar e apreender os vários conflitos internos inerentes aos grupos de praticantes. O que termina por tornar menos densos os seus conteúdos. A salvaguarda de bens culturais imateriais que em si sugerem modos de criar, fazer e viver constitui o imenso desafio, e com o frevo não seria diferente, exatamente por tratar-se de saberes, sentidos, práticas culturais e dinâmicas distintas.

Por outro lado, é importante refletir sobre o “preservar”, entendendo que o seu sentido mais amplo está na dinamização, fruição e difusão. É investir na experimentação e renovação, um leque contemporâneo de narrativas, memórias e linguagens. Tal perspectiva nos permite assumir, como premissa, a elevação do papel protagonista dos detentores e produtores vinculados ao bem.

Dessa forma, é possível entender que a preservação efetiva se torna possível quando os sujeitos, neste caso a comunidade produtora do frevo, constituem parte integrante e essencial do contexto social onde o bem está inserido, quando seu significado é compreendido e valorizado pelas pessoas que dele fazem uso. A igualdade de acesso aos procedimentos de preservação, sua descentralização e sua adaptação dinâmica às situações locais são determinantes para o sucesso dessas políticas.

O surgimento de novos conceitos e a inquietação quanto à apropriação dos métodos e sentidos, atrelados aos processos e desdobramentos da patrimonialização, propõem

reavaliações das práticas e desígnios dos planos de salvaguarda. A discussão que envolve o reconhecimento formal pelo Estado, revela a pouca eficácia desta ação no que tange aos objetivos reais de valorização, difusão, promoção e salvaguarda de bens patrimoniais de natureza imaterial, quando distanciadas por conceitos e teorias de difícil acesso aos grupos sociais, não só dos praticantes diretos, mas da sociedade de uma maneira geral.



Fig 5 Troça Carnavalesca Mista Cachorro do Homem do Miúdo no Arrastão do Frevo
Fonte: Flickr Paço do Frevo

Nesse sentido, cabe observar que as ações de salvaguarda, por se tratarem tanto de processos administrativos, quanto sociais, necessitam de constante mediação e acompanhamento. Sua garantia ativa se estabelece, a partir da ação vasta que integra os praticantes no conjunto efetivo da gestão do Estado, propiciando a mobilização das comunidades e grupos, igualdade de acesso aos procedimentos de preservação.

A prática e reverberação do conceito de patrimônio na conjuntura do frevo, ainda merecem ser encaradas como um grande desafio, principalmente se considerarmos os grupos distanciados historicamente das políticas públicas, tanto pelo evidente desconhecimento do referencial de valor e conseqüente apropriação pelos mesmos, quanto pela falta de articulação das demandas, o que minimiza os proveitos do ponto de vista simbólico, econômico e social. Este conjunto de aspectos certamente dificulta a aferição dos impactos sobre estratégias políticas e de mercado associadas ao patrimônio.



Acreditamos, inicialmente, que a proteção desse bem como patrimônio nacional repercute positiva e eficientemente, promovendo um processo ativo de conscientização no plano local e nacional, especialmente entre as novas gerações, acerca da sua importância e salvaguarda. Garante, ainda, uma ação consistente de visibilidade aos grupos que a produzem, transmitem e atualizam essa Forma de Expressão.

Faz-se necessário salientar que a inscrição do Frevo a bem patrimonial da humanidade repercutiu no plano local, nacional e internacional, especialmente entre as novas gerações despertando nestas o interesse quanto à promoção e proteção das identidades e diversidades culturais, ponto crucial para a salvaguarda. Tomando-se como exemplo os efeitos exitosos do Registro do Frevo como Patrimônio Imaterial do Brasil, a manifestação amplia-se de forma vigorosa visto que a ação das políticas públicas alargam o nível de interlocução e participação com os grupos, coletivos e indivíduos.

Acredita-se existir na forma de expressão do Frevo uma proposta de diálogo simbólico universal, que pode ser observada na liberdade dos que dele se apropriam em detrimento de conhecerem ou não suas matrizes. Buscas estéticas, lugares e vivências sociais, sentidos que fazem com que facilmente pessoas se envolvam, individual ou coletivamente confirmando assim a relação dialógica e o caráter inclusivo da manifestação. Tal espontaneidade em expressar-se criativamente, na dança, na música ou na maneira de experimentar, aproxima os sujeitos, grupos e coletivos dos mais diversos lugares. O diálogo com o frevo acontece, semelhante em suas diversidades e ao mesmo tempo, caracterizado como único e múltiplo.

As ações de salvaguarda sobre os diversos aspectos, bens e referências culturais associadas ao frevo, resultam em diferentes formas de envolvimento e responsabilidade em consequência dos diferentes níveis de apreensão, percebidos ainda na pesquisa.

Apesar dos entraves vivenciados em quase todo o processo, tais como acesso amplo ao diálogo, reconhecimento dos propósitos e vontade política para a implementação das ações previstas no Plano Integrado de Salvaguarda, ações envolvendo a comunidade produtora e instituições parceiras, em sua pluralidade de expectativas, começam a repercutir positivamente no plano local, a exemplo do Comitê Gestor de Salvaguarda do Frevo, criado no conjunto das instruções do processo de registro e formalizado no Primeiro Encontro de Salvaguarda do Frevo, com a representação do poder público e dos diversos segmentos do frevo.

Com a efetivação do Convênio IPHAN/PCR, os encaminhamentos propostos no primeiro ano de atividades, incluindo o impacto da candidatura a patrimônio da Humanidade, e a eleição dos seus membros no Segundo Encontro de Salvaguarda, ocorreu um estímulo a

mais. Espera-se a ampliação dos intercâmbios, apropriação da conjuntura de salvaguarda com autonomia e consciência das suas funções, evidenciando-se a necessidade premente de definições quanto aos papéis dos seus atores, correlação de interesses, princípios e vínculos recíprocos de envolvimento com o bem patrimonial. Pondera-se aqui a importância do exercício de aprofundamento no que se refere às ações políticas relacionadas aos contextos da salvaguarda acompanhadas pelo diálogo permanente e apoio do IPHAN e instituições afins.



Fig 6 Encontro de Bonecos Gigantes de 2017
Foto: Jan Ribeiro/ Secult PE - Fundarpe

Cita-se ainda o Paço do Frevo, eixo primeiro do Plano Integrado de Salvaguarda, incluso no processo do Inventário e das recomendações para a preservação do bem cultural, quando



do seu registro. Equipamento da Secretaria de Cultura do Recife, com projeto executado pela Fundação Roberto Marinho, a partir de recursos da própria Prefeitura do Recife, Lei Rouanet e vários outros parceiros. Sua gestão é feita por meio de uma Organização Social de Cultura – IDG e foi inaugurado no dia 09 de fevereiro de 2014. Constitui um centro de referência, com ações que respondem aos aspectos museais, de formação, difusão, documentação, pesquisa e convivência, inclusive extramuros. Diante da receptividade da proposta (demanda antiga da comunidade do frevo e da própria cidade), seu caráter educativo e de lazer, acredita-se que o equipamento expanda os níveis de interlocução, interpretações, experimentos e provocações acerca dos conceitos e concepções sobre o Frevo além de expectativas de novos públicos e relações de mercado.

Conscientes do papel do patrimônio cultural imaterial, no processo de crescimento, reivindicações e garantia de sobrevivência dos grupos humanos, evidenciamos o desempenho das políticas públicas na ação de gerar oportunidades, promover e legitimar formas de reconhecimento e proteção deste que constitui o maior legado da humanidade.

Funcionando em muito como um instrumento metodológico de identificação, mas, nem por isso, se esgotando em si mesmo, os processos de registro e salvaguarda, como política pública, se iniciam com o compromisso de difusão e cumprem o importante papel de, se bem aplicados e acompanhados, promover o interesse público, legitimar um novo uso e abrir espaços de interação com a nossa memória e com o presente. Torna possível a constituição de uma vida sociocultural mais empenhada em suas formas de organização, participação, intenções políticas e construções identitárias. Todo esse cabedal é, na prática, um exercício constante de cidadania e qualidade de vida.

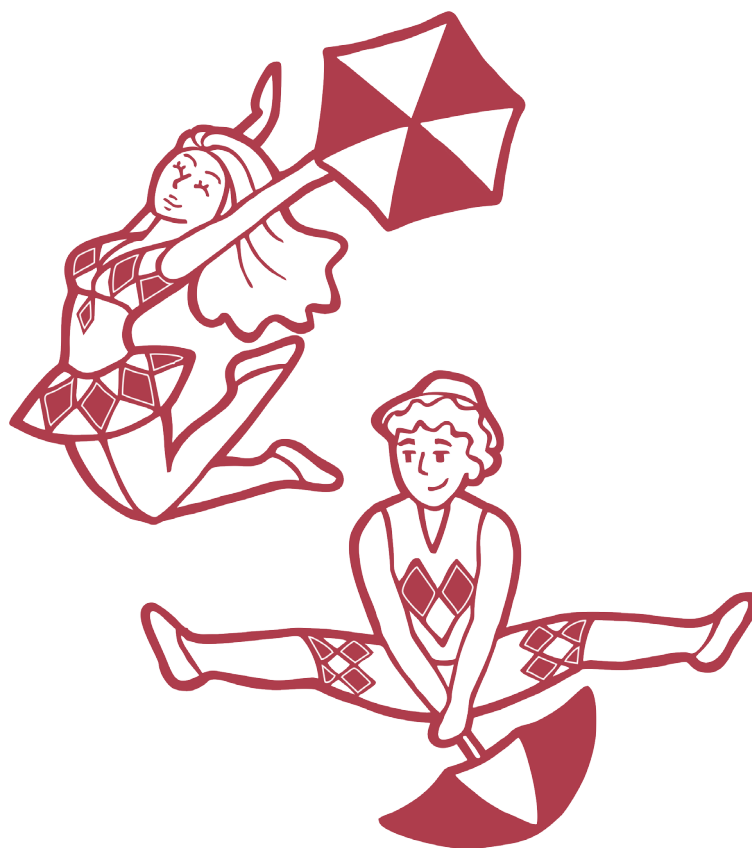
Referências Bibliográficas

TRINDADE, Solano. ***O frevo e a coreografia brasileira***. Diário da Manhã. Recife, 17 maio 1950. Caderno 2ª secção. n 26, p.1-2.

TELES, José. 2008. ***O frevo rumo à modernidade***. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. 2008. *Patrimônio cultural imaterial no Brasil: estado da arte*, 1. Cidade: editora.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro & LONDRES, Maria Cecília. 2008. *Patrimônio imaterial no Brasil*. Fonseca: Brasília: UNESCO, Educarte.







“Esse Gunga é meu, Esse Gunga é meu, foi meu Mestre Quem me Deu...”

Izabel Cristina de Araújo Cordeiro¹

IÊ

Capoeira,
Roda de Capoeira,
Ofício dos Mestres

Gunga, ou ngunga, é uma palavra feminina de origem africana, da língua quimbundo, que possui muitos significados. É atribuída a um antílope de grande porte, que vive no Sudoeste africano. É nome dos chocalhos usados nas congadas, nos tornozelos dos congadeiros e moçambiqueiros, e é usado para designar, nas rodas de Capoeira, o berimbau que comanda a roda. Na capoeira Angola, esse berimbau também é conhecido pelo nome de berra boi, pela sua afinação mais grave.

A cantiga que intitula este texto remete ao simbolismo presente na Capoeira, como uma herança que os discípulos recebem das mãos dos seus mestres ou mestras. Um patrimônio que, cultivado, representa a continuidade dessa manifestação. As heranças passadas pelas cantigas, junto com o instrumental da Capoeira, trazem os ensinamentos, histórias e memórias dos capoeiristas e da Capoeira, alimentando, constantemente, a roda e instaurando nela um tempo diferenciado para se viver esse rito. O conteúdo e melodia das cantigas estimulam os capoeiristas para dar “voltas ao mundo”, um mundo que une passado, presente e futuro, homens e mulheres de diferentes idades, lugares, classes sociais e identidades culturais.

São, portanto, o ecoar das vozes, repetindo no canto aquelas mensagens, como se fosse uma única voz, que cria a atmosfera para acontecer o jogo, simulação da luta histórica dos capoeiras de outrora, dos capoeiristas de hoje. É pela força da cantiga acima que inauguro este texto e me coloco no desafio de escrever e refletir sobre a patrimonialização da Capoeira

¹ Mestra de Capoeira do Centro de Capoeira São Salomão Professora Adjunta da ESEF/UPE. Licenciada em Educação Física pela UFPE Especialista em Lazer pela UNICAMP. Mestra em Antropologia pela UFPE Doutora em História pela UFPE.



“Esse Gunga é meu, Esse Gunga é meu, foi meu Mestre Quem me Deu...”

e seus desdobramentos. Como herdeira de minha linhagem na Capoeira, seguro o gunga nas mãos com emoção, peço proteção aos meus ancestrais e me preparo para o comando dessa roda. **“Iê volta do mundo...camarás”**

Introdução

No presente texto, feito a convite da FUNDARPE, tracei uma reflexão que remonta a história da Capoeira, desde seu começo, a sua patrimonialização e seus desdobramentos como bem cultural do Brasil, de natureza imaterial. Em 2014, a roda de Capoeira foi também reconhecida pela UNESCO, como bem cultural da humanidade.

Para dar conta da reflexão instaurada neste trabalho, utilizei, como fontes, os documentos registrados que compõem o processo de patrimonialização da Capoeira, produções de pesquisadores que discutem a temática e apresentam vários olhares sobre esse processo, e utilizei, sobretudo, a fala dos capoeiristas e minha experiência como capoeirista, pesquisadora de Capoeira e membro do Comitê de Salvaguarda da Capoeira de Pernambuco, que está em processo de formação.



Fig 1 Berimbau e Caxixi
Foto: Gianni Melo

A presente narrativa não tem a pretensão de encerrar o tema, muito pelo contrário: pretende apresentar um pequeno panorama, revelando trilhas por onde possa se encaminhar as discussões sobre a Capoeira e o processo de sua salvaguarda como bem cultural de natureza imaterial. Por tudo isso, a escrita deste texto foi se contruindo na perspectiva de apresentar limites e possibilidades enfrentadas pela comunidade da Capoeira, no processo de seu inventário, reconhecimento e salvaguarda.

Para alcançar o objetivo desse trabalho, dividi o texto em duas partes, acrescidas de considerações finais e referências. Na primeira parte, intitulada *Capoeira, Herança e Significados*, descrevo a trajetória histórica da Capoeira como prática herdada e construída a partir do amálgama cultural afrodescendente, que formou o povo brasileiro, elencando suas significações de luta e jogo.

Na segunda parte, intitulada *Capoeira, Patrimonialização e Políticas de Salvaguarda*, discuto o processo de patrimonialização da Capoeira e as proposições reveladas nos encontros dos capoeiristas, para uma política pública de sua salvaguarda em Pernambuco. Nas considerações finais, concluo o texto, apresentando possibilidades para futuras pesquisas com a temática.

Durante a construção desse escrito, fiz algumas escolhas. Como pesquisadora, selecionei autores com quem me afino nas ideias, e, como capoeirista, estive atenta aos movimentos por dentro da Capoeira, que revelam suas facetas no enfrentamento de momentos, em que o Estado se apresenta para propor políticas para a o segmento.

Com esse pequeno estudo eu convido os leitores a estabelecer um diálogo preliminar e aberto a outras interlocuções sobre a Capoeira e sua força como caminho de formação para a cidadania.

1 Capoeira, Heranças e Significados

1.1 Heranças

Quando olhamos uma roda de Capoeira, identificamos que ela é uma prática corporal, regida por um ritmo, desenvolvido por instrumentos de percussão e cantigas. Os instrumentos são: berimbau, pandeiros, atabaque, reco reco e agogô; e, às vezes, ganzá. A organização, o número e a presença de cada um desses instrumentos na roda, vão variar de acordo com



“Esse Gunga é meu, Esse Gunga é meu, foi meu Mestre Quem me Deu...”

as tradições cultivadas por cada grupo de Capoeira, que se relacionam as suas escolhas e às heranças recebidas pelas suas linhagens nessa prática.

As rodas de Capoeira, de uma maneira geral, apresentam-se como sendo de Capoeira Angola, de Capoeira Regional e de Capoeira, chamada assim mesmo, sem adjetivos, ou, algumas vezes, chamada de Contemporânea. Cada uma dessas formas, entretanto, apresenta nuances, haja vista que a Capoeira é uma prática popular e, em cada lugar que ela é praticada, adquire os “sotaques” dos seus praticantes.

As cantigas contam histórias, atualizam o vivido na roda e variam de acordo com a capoeira praticada. Tradicionalmente, podem ser do tipo ladainhas e corridos na capoeira Angola e na capoeira Contemporânea, e do tipo quadras e corridos na capoeira Regional. Hoje também encontramos cantigas que se diferenciam dessa métrica tradicional, instaurando outras formas de entoar o canto nas rodas.

Quanto ao que acontece dentro da roda, observamos se tratar de um jogo, uma simulação de luta. Porque, na roda, dois participantes de cada vez vão ao seu centro e, num desafio de destreza corporal, expressam seus saberes, numa espécie de bailado, que respeita o ritmo e o ritual colocados. Com golpes de ataque/contra ataque, defesa, ou simplesmente floreios, os capoeiristas apresentam suas estratégias e táticas de se manter ilesos, inteiros e em situação de vantagem frente às investidas de seus oponentes/parceiros de jogo.

Mas todas essas informações, anteriormente relatadas, são apenas olhares imediatos sobre essa prática, que evidenciam a aparência dessa expressão no momento do jogo da Capoeira propriamente dito. O jogo é como a ponta do *iceberg*, apresenta elementos concretos e explícitos de sua forma de ser, presente nos gestos ritmados e ritualizados, ao mesmo tempo em que esconde outros tantos elementos ligados, por exemplo, as significações desses gestos, que estão em sua base, sua fundamentação.

Isso acontece porque a Capoeira é uma linguagem multidimensional, construída historicamente, que encerra, em seus gestos, em sua musicalidade, nas histórias contadas e em seus rituais, as variadas formas de resistência à repressão social sofrida pelos seus partícipes e sua cultura.

Hoje, a Capoeira está presente em todos os Estados brasileiros e em mais de cento e cinquenta países. Foi se construindo e se firmando nos diálogos e conflitos, nos processos de resistência e inconformismo com o sistema social vigente, proporcionando, aos seus praticantes, um locus privilegiado de reconstrução das relações afetivas, de trabalho e de lazer. (CORDEIRO, 2008)

No Brasil, nos três últimos séculos, encontramos registros que se referem à Capoeira como prática corporal de luta de escravos africanos e de seus descendentes. As cidades portuárias do Rio de Janeiro, Salvador e Recife foram aquelas em que mais a presença desses sujeitos ficou marcada nas histórias contadas pelo povo, nos documentos oficiais, na literatura, nas crônicas policiais e nos jornais.



Fig 2 Mestre Mulatinho
Foto: Ingrid Bomba

Na narração dessas histórias contadas e nesses escritos, a figura do capoeira aparece genericamente associada, de maneira pejorativa, aos significados de desordeiros, malfeitores, delinquentes e marginais; e, especificamente, associadas a de malandros no Rio de Janeiro, valentes e bambas, em Salvador, e brabos e valentões no Recife. Reconhecidos como tipos populares dessas cidades, no final do século XIX e início do século XX, os capoeiras, com seus feitos e suas sensibilidades, marcaram a cultura desses lugares.

Perseguidos em muitos momentos da história do Brasil, às vezes acobertados por autoridades que se utilizava de seus saberes corporais, os capoeiras e sua cultura foram se firmando e ressignificando sua prática, que, de luta explícita, conhecida nos documentos oficiais do Estado brasileiro, como capoeiragem, passa a se colocar numa forma sutil de jogo, numa simulação de luta.



“Esse Gunga é meu, Esse Gunga é meu, foi meu Mestre Quem me Deu...”

A prática da Capoeira, presente em diferentes setores sociais, ganha notoriedade nos últimos anos, pelas possibilidades de seu uso como estratégia educativa e de inclusão social. Seus sujeitos são reconhecidos como educadores, artistas e esportistas. No entanto, apesar disso, muitos capoeiristas ainda sofrem com os preconceitos e as formas veladas de discriminação, tão características das relações raciais na sociedade brasileira.

Por isso, os capoeiristas estão, constantemente, se reinventando e ressignificando sua prática, construindo saberes e fazeres que são passados coletivamente de geração a geração, dando continuidade a uma forma singular de se colocar no mundo, dentro e fora da roda. Como diria Muniz Sodré (2002, p.37), os capoeiras, em seu dia a dia, procuram, “seguir o caminho, cumprir o preceito, salvar o respeito, guardar o segredo e manter o axé.”

A frase de Sodré condensa os aspectos imersos do jogo da Capoeira, que se expressam na roda. São os caminhos que se apresentam para o capoeirista, no aprendizado dessa prática, aliado ao cumprimento e respeito de suas tradições e a manutenção da sua força primordial, que tornam a capoeira uma prática formativa para o enfrentamento da vida.

1.2 Significados

Luta, dança, jogo, esporte e arte são apenas algumas das dimensões vividas hoje pelos capoeiristas. No Estado de Pernambuco assistimos, nos últimos trinta anos, a multiplicação de grupos e formas de ensinar e aprender Capoeira. Uma história que remonta a, pelo menos, três períodos marcantes: um ligado à época dos capoeiras, datado dos últimos anos do século XIX e primeiras décadas do século XX; um ligado aos primeiros movimentos do jogo da Capoeira na cidade, datados a partir do final da década de 1960; e um outro ligado à diversidade e amplitude da expressão da Capoeira em Pernambuco, iniciado na década de 1980.

No primeiro período citado, a presença dos capoeiras nas ruas e festas populares nos remete a conhecer suas práticas de resistência às formas de exclusão social e suas sociabilidades ligadas às brincadeiras populares. Conhecidos como brabos e valentões, eles se faziam presentes, principalmente, nos festejos carnavalescos. À frente de suas bandas de música preferidas, defendiam suas agremiações do ataque de seus opositores. Embalados pelo som das orquestras e influenciando-as, acabam por ajudar a construir uma marca do Carnaval recifense, o frevo (música) e o passo (dança).

No livro elaborado a partir das pesquisas da candidatura do Frevo a patrimônio imaterial do Brasil, a historiadora Carmem Lélis não tem dúvidas, quando afirma sobre o passo do Frevo, que “o jogo de braços e pernas, criado para compor a dança inventiva e popular, apresenta-se, principalmente, como legado da Capoeira.” (2011, p.20). Um legado que está presente no gestual que representa a luta e a atitude inconformada do capoeira frente às diversas formas de exclusão social sofridas na época.



Fig 3 Aula de Capoeira
Foto: Christina Schug

Este primeiro período vai registrando a presença dos capoeiras, até as duas primeiras décadas do século XX, quando eles desaparecem dos registros e das ruas. Não se sabe, ao certo, o que causou essa ausência ou invisibilidade dos capoeiras, se a repressão policial, advinda do *Código Penal da Primeira República*, que previa a prisão de quem fosse pego no exercício de agilidade corporal, denominado de capoeiragem, ou se as mudanças de várias ordens ocorridas pela modernização do Recife.

O fato é que só vamos ouvir falar de Capoeira, novamente, em Pernambuco, no final da década de 1960, dessa vez relacionada a uma prática de jogo, organizada em roda e



"Esse Gunga é meu, Esse Gunga é meu, foi meu Mestre Quem me Deu..."

regida por instrumentos musicais, dentre eles, o berimbau. Esse período de ausência e essa fase inicial ainda carecem de mais estudos. Contudo, tem sua importância na recuperação e rememoração de um sentimento de liberdade corporal e pertencimento social, vividos pelos capoeiras de outrora, resguardado pelos passistas do Frevo.



Fig 4 Aula de Capoeira
Foto: Christina Schug

Esse segundo período, do final da década de 1960 e expresso com mais ênfase a partir da década de 1970, vai ter nas figuras dos Mestres Pirajá; Marco Coca Cola; Zumbi Bahia; Mulatinho; Galvão; e de Antonio Bigode e Paulo Prazeres os responsáveis pela introdução e propagação do jogo da Capoeira em Pernambuco. Cada um desses mestres e capoeiristas, com histórias particulares ligadas ao aprendizado da Capoeira, encontraram-se com essa arte através de capoeiristas cariocas e baianos. Em Pernambuco, especialmente Recife, Olinda e Jaboatão dos Guararapes, esses mestres se utilizaram das facetas da Capoeira para legitimar sua prática nessas cidades. Inicialmente com trabalhos em suas comunidades e nos grupos de amigos e, posteriormente, a partir da década de 1980, com trabalhos que se ampliam, tomam corpo e, através dos seus discípulos, vão colaborar para a divulgação da Capoeira em todo o Estado de Pernambuco.

O terceiro período se inicia na década de 1980 e está em curso. A utilização da Capoeira nos palcos, ringues, espaços educativos e de saúde e está cada vez mais consolidada. Seu ensino, aos poucos, adentra escolas públicas e particulares, como a Universidade Católica de

Pernambuco, faculdades de Educação Física, academias de ginástica, clubes, centros sociais urbanos, CAPES (Centro de Atendimento Psicosocial), entre outros.

Em cada espaço desses, a Capoeira tem sua especificidade levada pelas mãos de quem ensina, de acordo com sua herança capoeirística. O trabalho, por isso, vai se desenvolvendo no diálogo com os objetivos institucionais de cada lugar. A Capoeira, nesse processo, luta para se manter em sua inteireza, servindo aos seus praticantes como espaço de emancipação humana e formação para a cidadania.

Hoje, cada vez mais, a multiplicidade das facetas da Capoeira permite sua expressão na literatura, no cinema, no teatro, nas competições esportivas, nos trabalhos acadêmicos, entre outras possibilidades. Contudo, são nas rodas de Capoeira, onde todas essas influências e relações são reinterpretadas pelos capoeiristas, numa relação de diálogo, conflitos e negociações. É aqui onde aparece a figura central e de grande importância do mestre ou mestra, na condução desse processo vivido nesse tempo/espaço da Capoeira, responsáveis pela continuidade dessa expressão cultural. Como maestros e maestrinas, comandam os ritmos, as inclusões e exclusões que a Capoeira vai adquirindo em sua dinâmica cultural.

Foi pela visível importância dessa prática para o povo brasileiro que a Roda de Capoeira e o Ofício dos Mestres foram reconhecidos, em 2008, como patrimônios culturais imateriais do povo brasileiro.



Fig 5 Capoeira Consciência Negra - no Quilombo do Barro Preto em Lagoa do Carro/PE
Foto: Clara Gouvêa/Secult-PE



“Esse Gunga é meu, Esse Gunga é meu, foi meu Mestre Quem me Deu...”

2 Capoeira, Patrimonialização e Políticas de Salvaguarda

2.1 Processo de Patrimonialização

O processo de patrimonialização da Capoeira foi, inicialmente, motivado pelo reconhecimento do Estado brasileiro por sua versatilidade cultural e contribuição na formação do nosso povo, mas, principalmente, pelo risco iminente, que se apresentava naquele momento, dela ser tomada como expressão originária de outro país, isto porque “...a presença da capoeira em outros países é tão visível e forte, que tem promovido entre diferentes povos um sentimento de pertença a esse coletivo.” (CORDEIRO, 2016, p. 23). Diante dessas motivações e inspirado por uma política cultural que começava a se construir no Brasil, a partir de 2002, é que se inicia um debate em torno da patrimonialização da capoeira.

Em 2004, na ocasião de uma reunião da ONU, em Genebra, em homenagem ao diplomata brasileiro, que havia recém falecido, Sérgio Vieira de Melo, o Ministro da Cultura, Gilberto Gil, leva capoeiristas do Brasil e do mundo para representar a cultura brasileira e sua força na construção da paz mundial.

No discurso do Ministro Gilberto Gil, presente no documentário resultado dessa ação, nominado *Capoeira Paz no Mundo*, ele chama atenção para as contribuições da capoeira dizendo, “A capoeira está entre as grandes contribuições do Brasil no imaginário do mundo...” ...Capoeira é uma atitude brasileira que reconhece uma história escrita no corpo, pelo ritmo e pela imensa natureza libertária do homem frente à intolerância.”

Sensível à força da cultura popular e para reconhecer a contribuição da capoeira no Brasil e no mundo, em 2006, Gilberto Gil solicita através de carta endereçada ao IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), que a capoeira passe por um processo de inventário para ser reconhecida como patrimônio intangível do povo brasileiro e ter sua salvaguarda garantida através de políticas públicas.

O IPHAN em sua página oficial na internet apresenta a idéia de patrimônio de natureza imaterial da UNESCO, como

...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.” O Patrimônio Imaterial é transmitido de geração em geração e 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, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

A partir desse entendimento se instalou o processo de pesquisa da Capoeira, organizado pelo IPHAN, em parceria com uma equipe multidisciplinar de profissionais da Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Federal de Pernambuco, Universidade de Pernambuco e Universidade Federal Fluminense. Depois de passar pelas etapas que compõem o INRC (Inventário Nacional de Referências Culturais), metodologia desenvolvida para o processo de patrimonialização de um bem, no dia 15 de julho de 2008, na cidade de Salvador, a capoeira foi acautelada e reconhecida pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do IPHAN, como Patrimônio Imaterial do Brasil. A cerimônia reuniu capoeiristas de vários estados do Brasil.

Com esse reconhecimento a capoeira passou a compor a lista dos bens imateriais registrados no Brasil, sendo a Roda de Capoeira o bem patrimonializado de número quatorze e o Ofício dos Mestres, o de número quinze. Isso porque a Roda de Capoeira foi inscrita no *Livro das Formas de Expressão* e o Ofício dos Mestres no *Livro dos Saberes*.

No Dossiê resultado da pesquisa do inventário da Capoeira foram feitas algumas recomendações:

- O reconhecimento do notório saber dos mestres de Capoeira pelo Ministério da Educação.
- A realização de um Plano de Previdência Especial para os velhos mestres.
- Criação de um Programa de Incentivo da Capoeira no Mundo.
- Criação de um Centro Nacional de Referências da Capoeira.
- Plano de manejo da biriba e outros recursos naturais usados na arte.
- Realização de Fóruns de Capoeira, para discutir questões da comunidade capoeirística.
- Criação de um Banco de Histórias de Mestres de Capoeira.
- Realização do Inventário da Capoeira em Pernambuco. (BRASIL, 2008)

Essa última recomendação foi feita, pois na pesquisa realizada em Pernambuco se reconheceu a necessidade de aprofundar dados sobre as especificidades da capoeira neste estado. Uma reivindicação também dos capoeiristas pernambucanos, que se sentiram desprivilegiados em relação às pesquisas mais aprofundadas realizadas no Rio de Janeiro e na Bahia.

À realização em março de 2007, do *III Encontro Capoeira como Patrimônio Imaterial*



“Esse Gunga é meu, Esse Gunga é meu, foi meu Mestre Quem me Deu...”

do Brasil: perspectivas para implantação de políticas públicas para salvaguarda da Capoeira, ter sido em Recife, sob o pedido e argumentação do Mestre Mago (Ricardo Dias de Sousa Pires), contribuiu muito para se considerar o aprofundamento do seu inventário neste estado. Os pesquisadores responsáveis reconheceram, no contato com os capoeiristas presentes no encontro, particularidades na história da capoeira em Pernambuco, que não tinham sido tratadas até então.

“No ‘Plano de Ação’ que baseou a formulação da ‘Proposta de Trabalho’ havia uma menção a Pernambuco como um estado que possuía um passado histórico importante referente à capoeira que deveria ser de algum modo citado em ocasião oportuna. No entanto, mais do que citar, percebemos a importância de incluir Recife no processo do registro. A ocasião das comemorações pelo centenário do frevo coincidiu com a percepção da influência da capoeira na criação do passo da dança, principal expressão do carnaval pernambucano. Uma descoberta que revelava a presença da capoeiragem na cultura local de Recife e indicava a necessidade de uma investigação mais demorada sobre a história dos bravos e valentões, como eram conhecidos os capoeiras de Pernambuco.” (BRASIL, 2007, p.9)

2.2 Patrimonialização em Pernambuco

Diante das solicitações e recomendações previstas no Dossiê da Capoeira, em dezembro de 2008, uma equipe de trabalho da Organização Não Governamental “Associação Respeita Januário”, em parceria com o Laboratório de Patrimônio Cultural, Museus, Objetos e Coleções, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE e com o Núcleo de Etnomusicologia da UFPE, elaborou um projeto para realizar o inventário da capoeira na região metropolitana do Recife e ganhou a concorrência aberta pelo IPHAN-PE em edital.

Seguindo a mesma metodologia adotada pelo IPHAN (INRC), os pesquisadores organizaram-se em equipes para inventariar a capoeira de Pernambuco, ampliando as referências que foram registradas no Dossiê do Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Imaterial do Brasil.

O grupo responsável achou conveniente convidar para compor seu quadro o Mestre Corisco (José Olímpio Ferreira da Silva), que serviu como um interlocutor entre os pesquisadores e os capoeiristas, haja vista a sua inserção e reconhecimento neste meio.

A pesquisa se dividiu em documental e de campo. No trabalho documental fizeram um levantamento em livros, monografias, dissertações, teses e em artigos de revistas

especializadas e não especializadas. Procuraram também registros nos arquivos pessoais dos mestres, das associações, federações, bibliotecas públicas, além das publicações de órgãos oficiais da região metropolitana do Recife.

A pesquisa de campo se deparou com algumas problemáticas ligadas à grande quantidade de mestres e escolas de capoeira, o que os obrigou a fazer recortes na pesquisa. No primeiro recorte, resolveram privilegiar os mestres em atividade com escolas e grupos e aqueles considerados “patrimônios vivos”, ou seja, aqueles que tiveram uma atuação significativa nas cidades investigadas. O segundo recorte foi o de identificar nesses mestres selecionados os estilos de Capoeira atualmente existentes no campo.



Fig 6 Roda de Capoeira
Foto: Christina Schug

Uma particularidade reconhecida na pesquisa e alertada pelas pesquisadoras Jacira França e Lívia Moraes foi a necessidade da inclusão das mulheres como sujeitos pesquisados. Estas se revelaram no decorrer do inventário, parcela significativa na construção da história recente da capoeira no estado. Essa iniciativa deu uma característica particular ao inventário realizado em Pernambuco, o que não aconteceu naqueles feitos no Rio de Janeiro e na Bahia. As mulheres no processo nacional ficaram invisibilizadas em suas falas e nas imagens veiculadas pelo documento final.



“Esse Gunga é meu, Esse Gunga é meu, foi meu Mestre Quem me Deu...”

Incluir as histórias das mulheres capoeiristas foi um desdobramento interessante, que revelou outros olhares para esta prática, até então não visibilizados em documentos oficiais. Apareceram histórias por dentro das histórias que tomaram corpo nas narrativas das mulheres, descritas no relatório apresentado como Dossiê da Capoeira de Pernambuco.

Este documento apresentado em forma de Dossiê, intitula-se: *Relatório Final de Pesquisa do Projeto Levantamento Preliminar do Inventário Nacional de Referências Culturais da Capoeira na Região Metropolitana do Recife*. O mesmo está organizado em treze partes que incluem os agradecimentos, objetivos, justificativas do trabalho, a metodologia usada, as providências e cotidiano da pesquisa, as falas dos mestres contando as histórias da capoeira de Pernambuco, assim como a fala das mulheres capoeiristas (mestras ou não), uma apreciação às entrevistas apresentadas, uma discussão sobre a internacionalização da capoeira e as palavras finais.

Nas palavras finais, o Dossiê da Capoeira de Pernambuco retrata uma análise dos relatores que em síntese apontam para algumas considerações:

- A disputa de espaço político entre os capoeiristas, uma competitividade por uma identidade mais autêntica.
 - Uma busca por uma capoeira mais arte e educação, menos violenta.
 - As dificuldades de muitas ordens apresentadas pelas mulheres capoeiristas, para se imporem num universo hegemonicamente masculino.
 - O uso da Capoeira em muitos grupos como estratégia educativa e de inclusão social.
 - Uma necessidade de incluir as experiências das mulheres capoeiristas no inventário.
- (MEDEIROS 2011)

Essas considerações, colhidas a partir dos depoimentos dos mestres e capoeiristas, foram alimentadas pelo processo de patrimonialização da Capoeira, que apontam maneiras novas de narrar as histórias de Capoeira. A disputa por uma antiguidade na prática e a busca por uma ideia de autenticidade vão balizando os desdobramentos do reconhecimento da Capoeira como Patrimônio, Cultural do Brasil.

Nesse processo, muitos capoeiristas acostumados com a transmissão oral de seus saberes, participaram desconfiados das pesquisas que colocariam no papel suas memórias e histórias. Muitos viam nesse processo uma oportunidade de visibilizar a capoeira e seus trabalhos. Outros, contudo, percebiam que era mais um momento de estar atento ao jogo colocado pelo Estado, no qual necessitariam de novas estratégias e táticas para se posicionar.

De certo, a patrimonialização da Capoeira foi um momento para afirmar suas histórias, seu espaço social, suas trajetórias. Uma oportunidade de desferir alguns golpes certos há tanto tempo esperados. Também pode ser encarado como um momento para os capoeiristas se reinventarem em boas esquivas, deixando o corpo na defensiva, trazendo para as histórias da capoeira, novas e inquietantes possibilidades. Foi um momento também, de reancender identidades pernambucanas não visibilizadas em textos escritos e nas histórias contadas sobre nosso estado.

Porém, as armadilhas da escrita são muitas. Segundo Derrida (1997), fazendo alusão a Platão em seu livro *Fedro*, a escrita é o *phármakon* (remédio), para a lembrança e para a instrução. Uma reflexão muito oportuna nesse processo de patrimonialização dos bens de natureza imaterial. Porque o que é escrito em nossa sociedade, ganha um poder de verdade.



Fig 7 Batizado de Capoeira
Foto: Christina Schug

Devemos nos lembrar, e Platão nos convida a isso, do momento em que a escritura é proposta como *pharmacón*. Contrária à vida, a escritura – ou se preferirmos o *pharmacón* – apenas desloca e até mesmo irrita o mal. Tal será no seu esquema lógico, a objeção do rei a escritura: sob o pretexto de suprir a memória, a escritura faz esquecer ainda mais; longe de ampliar o saber, ela o reduz. (Op Cit, p.47)



“Esse Gunga é meu, Esse Gunga é meu, foi meu Mestre Quem me Deu...”

Por isso, as histórias dos capoeiristas e seus saberes, antes transmitidas pela tradição oral, podem nesse processo perder suas possibilidades de reflexão, dependendo das narrativas em que se apresentam, e seus detentores, mestres e mestras, seu poder como narradores e fontes vivas dessas histórias.

Essa é uma realidade vivida hoje pelos capoeiristas. Muitas coisas que foram escritas nas pesquisas do inventário da Capoeira passaram, automaticamente, a serem consideradas como verdades, influenciando escolhas e caminhos dessa manifestação. Daí as críticas dos capoeiristas aos documentos veiculados na patrimonialização da Capoeira e a reivindicação de muitos, pelos seus lugares nessas histórias contadas.

2.3 Políticas de Salvaguarda

O processo de salvaguarda da Capoeira em Pernambuco está em curso. Inicialmente suas discussões foram regidas por um sentimento de decepção e crítica dos capoeiristas pelo que foi escrito, que não representa o todo da Capoeira no estado. O que demonstra as lacunas das pesquisas e a pouca profundidade das mesmas, mas principalmente, a ausência do Estado no cuidado com essa manifestação popular e seus detentores.

Nas várias reuniões que aconteceram pós-registro da Roda de Capoeira e do Ofício dos Mestres se demonstrou claramente no Brasil e especialmente em Pernambuco, as dificuldades do Estado em lidar com uma comunidade diversa, capilarizada em vários fazeres e cheia de singularidades. Decorrem daí situações que precisarão ser superadas para construção das políticas de salvaguarda da Capoeira. A primeira e a maior delas é o Estado oficializar o reconhecimento da Capoeira como patrimônio, prevendo em seu orçamento, verbas para as políticas que virão a ser construídas pelos Comitês de Salvaguarda.

A grande queixa dos capoeiristas é saber que a Capoeira é utilizada como símbolo de brasilidade, frente às culturas dos outros países e isso nunca ser revertido em incentivo financeiro para seus mestres e mestras e suas práticas dentro do país. As várias ações de educação e inclusão social em todo o Brasil tem a Capoeira em seu rol de atividades. Ela aglutina as pessoas, formando comunidades, que se reconhecem e afirmam saberes e fazeres. Contudo, em suas formas de atuação, a Capoeira está sempre aquém do que poderia. Sendo sempre limitadas pela falta de incentivo público.

Em Pernambuco está sendo formado um Comitê Gestor para construir e acompanhar as políticas de salvaguarda da Capoeira. Nas reuniões, que ora acontecem na primeira segunda feira de cada mês, no Museu da Abolição, mestres, mestras e capoeiristas em geral, de várias localidades do estado e de diversos trabalhos com a Capoeira, junto com representante do IPHAN-PE, elaboram o regimento para o funcionamento e alcance do comitê.



Fig 9 Caxixi
Foto: Gianni Melo

Nas reuniões já ocorridas aparecem como primeira questão: a Capoeira está presente nas escolas públicas, como temática a ser trabalhada nas várias disciplinas e na sua forma de prática cultural. Nas disciplinas desenvolvidas pelos seus professores, a temática da Capoeira deverá ser tratada no diálogo com a comunidade capoeirística e como prática cultural, desenvolvida pelos seus detentores, mestres, mestras e capoeiristas em geral.

Outra questão que se faz presente nas reuniões é a urgente necessidade da reorganização dos escritos no Dossiê Nacional e no Relatório do Inventário de Pernambuco, reatualizando, redefinindo e corrigindo as informações veiculadas. Muitos capoeiristas apontam, através de documentação, a fragilidade de algumas informações desses documentos.

Quanto à discussão da presença e dos enfrentamentos das mulheres na Capoeira, percebo que estas são muitas vezes colocadas somente em função da divulgação, ou



“Esse Gunga é meu, Esse Gunga é meu, foi meu Mestre Quem me Deu...”

realização dos eventos protagonizados por elas, que tomam como temática central as questões de gênero. Entretanto, recentemente, com as titulações de várias mestras na Capoeira em Pernambuco, novas situações de interlocução de poder e saber na roda estão colocadas e aparecem, ainda que de forma incipiente, nas discussões sobre patrimônio e políticas de salvaguarda.

Além desses assuntos tratados pelo Comitê Gestor há a solicitação da criação de um lugar, na cidade do Recife, para abrigar as histórias e memórias da Capoeira. Um lugar que funcione como espaço de convivência e intercâmbio dos capoeiristas, para realizar rodas de capoeira, vivências e rituais próprios dessa manifestação, e que ao mesmo tempo, sirva para pesquisas e conhecimento do público sobre a Capoeira, em geral, e a Capoeira de Pernambuco, especialmente.

No momento as questões colocadas acima tem se tornado prioridades para definir as políticas de salvaguarda da Capoeira em Pernambuco. Cada uma delas, entretanto, desdobram-se e abrem outras problemáticas, que os capoeiristas em geral lidam em seus grupos e os integrantes do Comitê se debruçam para discutir.



Fig 8 Batizado de Capoeira
Foto: Christina Schug

Considerações Finais

Quando falamos da Capoeira é importante resaltar que estamos tratando de uma prática plural, multifacetada, elaborada a partir de uma história de resistência e luta pela sobrevivência de seus detentores e sua cultura. Foi nessa luta que seus partícipes construíram formas de se fazer presente no mundo, que remontam ligações com suas raízes africanas. A atitude gingada, negociada, malemolente e maliciosa do capoeirista frente o mundo é resultante de seus aprendizados ancestrais, encarnados nos seus corpos.

Com a pesquisa do inventário, o seu reconhecimento e as políticas de salvaguarda colocadas na patrimonialização da capoeira, novas formas de luta se apresentaram para os capoeiristas, que precisaram se posicionar nesse novo jogo. A questão central que acompanha a comunidade capoeirística é qual seria o verdadeiro interesse do Estado em reconhecer e salvaguardar a Capoeira?

Seria a retórica da perda, presente nas políticas de patrimonialização dos bens culturais? Seria a tentativa de se apoderar das tradições culturais para enfraquecer sua autonomia e seu poderio? Seria a tentativa de folclorizar ou esportivizar sua prática?

Atentos aos desdobramentos dessas e muitas outras questões, os capoeiristas seguem em suas investidas, levando a Capoeira para os quatro cantos do mundo, utilizando de seus saberes e fazeres das mais diferentes formas. Contudo, ainda esperam e lutam para o cumprimento do previsto na *Constituição Federal do Brasil* de 1988, em seus vários artigos que dispõe sobre o dever do Estado no fomento das práticas de criação nacional e na preservação dos bens patrimonializados de natureza material e imaterial.

Por isso, muitas rodas ainda serão necessárias, para os jogos que se apresentam com a patrimonialização da Capoeira e seus desdobramentos nas políticas de sua salvaguarda. Há muito o que saber, o que fazer, o que reorganizar. Dentre eles, principalmente, uma necessidade de se voltar ao seu começo, para se conhecer em profundidade a Capoeira, seus conteúdos, seus modos.

Atentos ao ritmo imposto, presentes em nossos gestos e no respeito aos rituais, nós capoeiristas trilhamos nossa estrada, acompanhados pela força dos que vieram antes de nós, assim vamos celebrando, lutando, cultivando e cultuando nossas tradições, enaltecendo nossos mestres e mestras.

Por isso como capoeirista eu canto, ***“Esse gunga é meu, esse gunga é meu, foi meu mestre que me deu...”***



Referências Bibliográficas

- BRASIL. 2007. ***Dossiê Inventário Para o Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil***. IPHAN. Brasília.
- CAPOEIRA, Nestor. 1988. ***O Pequeno Manual do Jogador de Capoeira***. Rio de Janeiro: Ground.
- CORDEIRO, Izabel. 2008. Capoeira Resistência Corporal dos Africanos no Brasil. In: SILVA, Claudilene (Org). ***Recife Nação Africana***. Recife, Prefeitura Recife.
- _____. 2016. ***“Roda de Capoeira é campo de mandinga...” : experiências dos capoeiristas do Recife para afirmação do jogo da capoeira na cidade, nos anos de 1980***. Tese de Doutorado, UFPE- CFCH. Recife.
- DECANIO, Angelo Augusto. 1996. ***A Herança de Pastinha, A Metafísica da Capoeira***. Salvador: Coleção São Salomão.
- DERRIDA, Jacques. 1997. ***A Farmácia de Platão***. São Paulo: Iluminuras Ltda.
- GAGNEBIN, Jeanne M. 2005. ***Sete aulas sobre linguagem, memória e história***. Rio de Janeiro: Imago.
- LÉLIS, Carmem. 2011. ***Frevo Patrimônio Imaterial do Brasil: síntese do dossiê de candidatura***. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife.
- MEDEIROS, Bartolomeu Tito F. 2011. ***Relatório Final de Pesquisa do Projeto- Levantamento Preliminar do Inventário Nacional de Referências Culturais da Capoeira na Região Metropolitana do Recife***. IPHAN-PE. Recife.
- PELEGRINI, Sandra. 2008. A gestão do patrimônio imaterial brasileiro na contemporaneidade. In: ***Revista de História***, São Paulo, 27 (2): 145.
- OLIVEIRA e LEAL, Josivaldo Pires e Luiz A. Pinheiro. 2009. ***Capoeira, Identidade e Gênero. Ensaio sobre a história social da capoeira no Brasil***. Salvador: EDUFBA.

SODRÉ, Muniz. 2002. *Mestre Bimba: Corpo de Mandinga*. Rio de Janeiro: Manati.

VELHO, Gilberto. 2006. Patrimônio, Negociação e Conflito. In: *Revista Mana*, Rio de Janeiro 12(1): 237-248.







Maracatus-Nação em Pernambuco: Desafios e Possibilidades em Torno do Reconhecimento da Forma de Expressão como Patrimônio Cultural do Brasil

Anna Beatriz Zanine Koslinski¹

Isabel Cristina Martins Guillen²

Maracatu-nação,
Cultural negra,
Patrimônio imaterial

1 Doutoranda em Ciências Antropológicas pela Universidad Autónoma Metropolitana (Cidade do México), mestra em Antropologia pela UFPE. Foi supervisora do Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu-Nação. Em suas pesquisas tem explorado temas como religiosidade, tradição, simbolismo, mercado cultural e patrimônio a partir dos maracatus-nação e agora ampliou seu universo de pesquisa para os grupos percussivos de maracatu existentes no Brasil e Europa.

2 Doutora em História pela UNICAMP, professora do Departamento de História da UFPE, foi coordenadora do Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu-Nação. Tem trabalhado com a cultura negra de Pernambuco, desenvolvendo diversos projetos de pesquisa e coordenando o Laboratório de história Oral e da Imagem da UFPE.

Ao longo das últimas décadas foi possível observar mundialmente a emergência de políticas públicas voltadas aos patrimônios imateriais ou intangíveis. Dentre os resultados dessas políticas pode-se apontar a visibilidade obtida por vertentes das culturas negras, a exemplo dos maracatus-nação pernambucanos. Após anos de marginalidade os maracatus tornaram-se símbolos identitários de Pernambuco obtendo destaque no carnaval do Recife. Por outro lado, observa-se que os maracatus adentraram em um disputado mercado cultural, além de terem despertado o interesse de jovens de outras classes sociais, ansiosos por aprender sua percussão e dança. O sucesso dos maracatus não refletiu em melhores condições de vida para os maracatuzeiros, fato que aponta para a necessidade que esse bem cultural tem de receber políticas de salvaguarda. Deste modo, a pedido do governo do estado de Pernambuco, os maracatus-nação foram inventariados, e posteriormente receberam o título de Patrimônio Cultural do Brasil. O processo de inventário foi marcado por uma série de desafios, seja no diálogo estabelecido com os maracatuzeiros, ou mesmo na adequação da metodologia do IPHAN à realidade do campo dos maracatus. Contudo, não há dúvida de que o desafio maior foi fomentar a reflexão acerca de como poderiam se configurar as políticas de salvaguarda para se evitar que o bem seguisse valorizado unicamente em suas formas de expressão sem empoderar os maracatuzeiros. Para isso foi preciso estar atentos aos sentidos que os detentores do bem atribuíam à recepção do título de patrimônio e também aos riscos de se essencializar o viés comunitário das culturas populares ou, de maneira oposta, sujeitar tal cultura às demandas do mercado.

Introdução

Desde que tiveram início as políticas culturais voltadas ao patrimônio imaterial, com o decreto 3551 de 2000, as manifestações, principalmente formas de expressão da cultura negra, obtiveram o reconhecimento de que constituem patrimônio cultural do Brasil. Tal fato não



foi obra do acaso já que essas políticas surgem na esteira de debates ocorridos mundialmente desde meados dos anos 1990, em que a UNESCO apresentava preocupação com o risco que as culturas tradicionais poderiam ter de desaparecer, homogeneizar-se ou mesmo de serem expropriadas devido à globalização. Em tempos onde as políticas patrimoniais tinham como alvo principal os patrimônios materiais, ou seja, lugares e edificações de valor inestimável para uma comunidade, nação ou mesmo toda a humanidade, as culturas negras não obtinham muito espaço dentre os bens tombados mundialmente já que o legado de grande parte delas está nas artes performáticas de natureza intangível (CARVALHO, 2005).



Fig 1 Estandarte
Foto: Guilherme Labônia

Dessa forma, a emergência das políticas para os patrimônios imateriais constituem ações fundamentais para a valorização das culturas negras no Brasil. Os bens culturais registrados até então, como o Samba de Roda do Recôncavo Baiano, o Jongo do Sudeste, a

Roda de Capoeira, o Ofício de Mestre de Capoeira, o Ofício das Baianas do Acarajé, o Tambor de Crioula do Maranhão dentre outros, são manifestações importantes na definição de identidades, além de serem consideradas estratégicas em termos de resistência cultural, no seio da qual as identidades culturais negras foram gestadas e consideradas fundamentais para sua reprodução.

É interessante observar como algumas dessas culturas funcionam também como marcos identitários atrelados a estados específicos como Bahia e Maranhão. No caso de Pernambuco, onde a diversidade de culturas populares é expressiva, o maracatu-nação sem dúvida é uma das manifestações mais representativas ao se pensar a identidade cultural, principalmente a que define a negritude no estado. Não é à toa que a iniciativa para transformar o maracatu-nação em patrimônio imaterial partiu do próprio governo estadual (GUILLEN, 2012). O trajeto que o maracatu-nação percorreu até obter o título de Patrimônio Cultural do Brasil será o tema norteador deste trabalho, e deste modo a primeira parte será dedicada a situar o leitor no contexto dos maracatus-nação discorrendo sobre seu passado e maneira como se organizam atualmente, e a segunda parte se concentrará na discussão sobre seu processo de patrimonialização.

Maracatu-Nação, Expressão Performática da Cultura Negra em Pernambuco

Atualmente, no estado de Pernambuco, existem dois tipos de maracatus considerados tradicionais: o maracatu-nação ou “maracatu de baque virado” e o maracatu rural ou de baque solto, ou ainda conhecido por maracatu de orquestra. São formas de expressão bastante diferentes entre si, com musicalidade e performance distintas, e mantém em comum apenas o nome, maracatu. Definir ou encontrar uma descrição exata do que é o maracatu-nação é uma tarefa difícil, tamanha a complexidade que envolve a forma de expressão. Em linhas bem gerais pode-se descrevê-lo como uma manifestação cultural performática, inserida nos festejos carnavalescos, na qual um cortejo real, composto por rei, rainha, príncipes, princesas, figuras da nobreza, vassallos, baianas, dentre outras personagens, de forma processual desfilam pelas ruas da cidade de Recife e região metropolitana. Este grupo executa uma dança específica e é acompanhado por uma orquestra percussiva, composta por instrumentos como alfaias (tambores), caixas e taróis, gonguê, mineiro ou ganzá e por



vezes, agbês e atabaques. O maestro e compositor Guerra-Peixe foi quem em primeiro lugar estabeleceu a existência de tipos diversos de maracatu, observando as músicas que eram executadas, e definiu esta modalidade como maracatu de baque virado, uma vez que os percussionistas dobravam (ou viravam) as batidas nos tambores em alguns momentos de sua performance. São também conhecidos como maracatu-nação por representarem uma cultura negra ancestral, presente na região metropolitana do Recife desde o século XIX, representando as antigas nações de escravos africanos.

As nações de maracatu estão organizadas como agremiações carnavalescas, localizadas em sua grande maioria em comunidades de periferia (favelas) da cidade do Recife e região metropolitana, e é desta inserção comunitária que conseguem agregar seus membros, bem como das relações que possuem com as religiões consideradas de matriz africana. De acordo com os maracatuzeiros, só são “autênticos” os maracatus-nação que possuem vínculo de caráter religioso com os terreiros de xangô (nome da religião de culto aos orixás em Pernambuco) ou jurema (religião que cultua mestres, caboclos, exus e pomba-giras). Esta relação é pautada pelas obrigações aos orixás ou mestres/mestras da jurema para conferirem proteção ao grupo durante o carnaval, bem como através das calungas, entidades religiosas que são representadas pelas bonecas de madeira, geralmente negras, ricamente vestidas, carregadas pelas damas do paço, que abrem juntamente com o porta-estandarte o desfile da nação. (MOTTA, 1997; KOSLINSKI, 2012).

O Maracatu-Nação e a História da Cultura Negra em Pernambuco

Na atualidade os maracatus-nação são um dos destaques do carnaval do Recife, além de atraírem um expressivo número de jovens que desejam aprender seu batuque e dança, seja por meio de grupos percussivos que tocam a música do maracatu-nação, ou mesmo diretamente com os maracatus tradicionais. Entretanto, ao longo de sua história, os maracatus-nação passaram por uma série de adversidades. A desvalorização que os maracatus-nação enfrentaram no passado é uma das razões que explica a pouca documentação acerca de como eles se organizavam, principalmente em se tratando do século XIX. O que se sabe, principalmente devido a registros em jornais, é que a visão que a sociedade recifense tinha dos maracatus³ era bastante negativa, e que devido às denúncias acerca do incômodo que eles causavam, os maracatus eram alvo de perseguições

³ Refiro-me aqui à manifestação de modo mais genérico, ou seja, simplesmente como maracatu pois até meados do século XX, os registros documentais não apontavam para distinções específicas entre os maracatus nação e os maracatus de orquestra. Para maiores informações ver Lima (2008).

policiais (LIMA, 2008). Isso condiz com a mentalidade da elite da época no Brasil como um todo, que via a cultura negra como um empecilho ao processo civilizatório almejado pelo país, amparado nas teorias raciais tão em voga no período⁴. Até os princípios do século XX, o carnaval era o espaço permitido aos maracatus e outras manifestações populares organizadas em agremiações para desfilar pelas ruas sem maiores represálias. A permissão era dada por meio de licenças concedidas pela polícia.



Fig 2 Corte
Foto: Tiago Guillen

É importante ressaltar também, que no período do governo de Agamenon Magalhães, em meados da década de 1930, houve uma forte perseguição aos terreiros de xangô e principalmente jurema, fazendo com que muitos devotos realizassem seus toques e rituais junto às sedes e atividades dos maracatus, para despistar as autoridades. Ainda assim, algumas vezes as atividades dos grupos eram interrompidas, havendo registros de maracatuzeiros presos (GUILLEN, 2005). Esse fato demonstra o quanto a relação dos maracatus-nação com religião é algo socialmente construído, sendo assim deve-se evitar

⁴ Para maiores informações acerca do pensamento social brasileiro e do racismo científico ver: Schwarcz (2003) e Ortiz (1985).



adotar um discurso que naturalize tal relação, como se ela existisse desde sempre. A documentação encontrada sobre os maracatus ainda não conseguiu provar quando de fato se iniciou essa relação.

A questão das supostas origens dos maracatus foi abordada pelos primeiros intelectuais a se debruçarem sobre o tema. Esses intelectuais, seguindo o viés dos folcloristas da época, possuíam em comum a crença de que os maracatus estariam fadados ao desaparecimento (COSTA, 1974; GUERRA-PEIXE, 1980; REAL, 1990). Eles associavam o surgimento da manifestação às festas de coroação dos Reis do Congo e, nesse sentido, os maracatus representariam uma espécie de sobrevivência cultural, uma “reminiscência africana” de um passado escravista e assim já não teriam razão de existir. Tal premissa foi por muito tempo aceita sem muita contestação. Entretanto, pesquisas do historiador e maracatuzeiro Ivaldo Marciano de França Lima (2008) mostram evidências de que os maracatus, ao longo do século XIX, tiveram uma existência contemporânea e independente das coroações⁵; mesmo porque, ao que tudo indica, o termo “maracatu” poderia apresentar múltiplos significados entre o final do século XIX e princípios do XX. Exemplo disso é o fato da classificação dos maracatus entre baque solto e baque virado ter ocorrido somente em meados dos anos 1950 por meio do trabalho de Guerra-Peixe. Antes disso as manifestações se confundiam sobre a mesma nomenclatura.

Guerra-Peixe foi o primeiro estudioso a apresentar um trabalho mais detalhado sobre os maracatus, falando de seus instrumentos, maneira como era executada sua música, toadas, formato de apresentação e percurso carnavalesco, organização interna e vínculos religiosos. Sua pesquisa foi realizada entre os anos de 1949 e 1952, e se concentrou no Maracatu Elefante, da renomada rainha Dona Santa. Neste contexto, é importante destacar que, a partir da década de 1940, alguns intelectuais e entusiastas da cultura popular passaram a ver os maracatus-nação de maneira mais positiva, e nesse movimento, elegeram a rainha do maracatu Elefante, como “símbolo de uma ancestral tradição africana ainda viva no Recife” (GUILLEN, 2013) Os xangôs que antes eram perseguidos, paulatinamente passam a ser aceitos e também associados a uma ideia de tradição. Entretanto, mais uma vez, a maneira com que era compreendido pelos intelectuais e autoridades da época era folclorizada. É preciso enfatizar que “a folclorização apaziguadora é capaz de fazer com que a cultura seja aceita e ao mesmo tempo manter os negros “no seu devido lugar” (GUILLEN, 2005: 66). Desse modo, tal mudança de perspectiva não se traduziu em condições mais igualitárias ou maior inserção social para os negros.

Após esse entusiasmo, com o fim da perseguição aos xangôs, os maracatus passariam por um período de decadência, com ápice nos anos 1960 (LIMA, 2008), período que culminou

5 Para maiores informações sobre as Coroações dos Reis do Congo ver: SOUZA, 2002.

com a existência de somente três maracatus. Ao longo dos anos 1980, os maracatus passaram a se fortalecer um pouco mais com a criação de novos grupos como Encanto do Pina (1980) e Gato Preto (1989) e a reativação de antigos grupos como o Elefante (1986), este contando com o apoio do Movimento Negro Unificado (GUILLEN & LIMA, 2007). Militantes do movimento também se inseriram nas atividades do Maracatu Leão Coroado no intuito de apoiar o grupo. Apesar desses esforços, seria somente a partir da década de 1990 que os maracatus passariam a conquistar mais espaços e visibilidade.

O Maracatu-Nação e o Mercado: da Década de 1990 até os Dias de Hoje

Os anos 1990 foram marcados pelo interesse que as formas de expressão dos maracatus-nação despertaram em pessoas de outras classes sociais e contextos. Pode-se afirmar que esse interesse surgiu em parte com a fundação do Maracatu Nação Pernambuco em fins de 1989, grupo que reuniu bailarinos do Balé Popular do Recife e que resolveram criar uma agremiação cultural carnavalesca apresentando um espetáculo de música e dança inspirados nas formas de expressão dos maracatus tradicionais, além de cortejos com corpo de percussão e dança pelas ruas. O grupo fez enorme sucesso no carnaval de 1990, sendo considerado exitoso e convidado a se apresentar em festivais e eventos pelo Brasil, Europa e Estados Unidos. A partir do surgimento do referido grupo, outros grupos similares surgiram por Olinda e Recife. Diferentemente dos maracatus-nação tradicionais, os grupos percussivos não possuíam vínculos comunitários, ou seja, a principal motivação para a participação neles estava no entretenimento (GUILLEN E LIMA, 2007). Esses grupos, que existem até os dias atuais, geralmente ensaiam no Bairro do Recife (o Recife Antigo) ou Sítio Histórico de Olinda, atraindo a atenção de transeuntes e turistas, além de contribuir para a transformação desses lugares em verdadeiros polos de animação cultural, que também movimentam o comércio local. Deste modo, muitas são as pessoas que se dirigem para lá com a finalidade de ver e escutar “maracatu”.

Ao lado do surgimento desses grupos percussivos formados em sua maioria por jovens brancos de classe média, a partir de meados dos anos 1990 é possível observar a inserção de pessoas de classe média em maracatus tradicionais como o Estrela Brilhante do Recife e, posteriormente, Porto Rico e, em menor escala, no Leão Coroado e Estrela Brilhante de

Igarassu, bem como o surgimento de grupos percussivos de maracatu em outras partes do Brasil e do mundo. Também não se pode esquecer da importância do movimento Manguebeat, e seu mais famoso representante, Chico Science e a Nação Zumbi, que ao misturarem elementos de manifestações populares como o coco, a ciranda e o maracatu ao som do rock ficaram conhecidos no Brasil inteiro, contribuindo para que pessoas de outras regiões ouvissem falar desse “tal de maracatu”⁶. Todos esses eventos refletem a efervescência cultural pela qual passavam Recife e Olinda, e também o sentimento de “pernambucanidade” que aflorava nestas cidades. Nesse sentido, o maracatu que em momentos passados era considerado coisa de “negros e favelados”, desperta o interesse também de pessoas brancas e passa a ser reconhecido como símbolo da identidade pernambucana.



Fig 3 Baiana Rica
Foto: Tiago Guillen

O então recente êxito que as formas de expressão do maracatu-nação obtiveram, também se refletiu em mudanças para os grupos tradicionais. Primeiramente, dentro das comunidades a quantidade de jovens e crianças que passaram a participar do batuque aumentou expressivamente. Segundo memórias de velhos maracatuzeiros, no passado somente homens adultos tocavam nos maracatus, e a participação de crianças e mulheres era vetada. Atualmente, adolescentes e jovens adultos compõem a maioria dos batuques,

⁶ Para mais informações acerca do movimento manguebeat ver: VARGAS, 2007.

e a participação de mulheres e crianças é permitida, salvo poucas exceções⁷. Os modos de se tocar e ensinar o ritmo também apresentaram mudanças de meados dos anos 1990 para cá; os baques estão cada vez mais sistematizados, estilizados e diferenciados de um grupo para o outro, ou seja, a maneira de tocar tem sido um marco identitário entre uma nação de maracatu e outra⁸. A organização interna dos grupos tradicionais também mudou, visto que algumas práticas antes evidentemente comunitárias, agora são por vezes terceirizadas, tais como a confecção de figurinos e instrumentos e a contratação de mestres, batuqueiros e pessoas para desfilar na corte (KOSLINSKI, 2012). Além de tudo isso, é possível observar também uma recente e crescente emergência de símbolos que remetem à religiosidade e suposta africanidade dos maracatus-nação (KOSLINSKI, 2015). Deste modo, trajes com tecidos e adereços esteticamente afro bem como toadas que fazem referência à elementos do xangô e jurema são cada vez mais presentes. De fato, com o surgimento dos grupos percussivos e diluição das fronteiras identitárias que diferenciam os dois tipos de grupo, a dimensão religiosa dos maracatus-nação se converteu num verdadeiro divisor de águas entre eles (KOSLINSKI, 2012).

Se os grupos percussivos propiciaram a criação de um mercado cultural em torno das formas de expressão dos maracatus, os grupos tradicionais também souberam se beneficiar desse movimento e conquistar seus espaços exclusivos. O espaço ocupado pelos maracatus no carnaval do Recife é sem dúvida o de maior destaque para os grupos. Além da participação no já antigo concurso carnavalesco, desde 2002 os maracatus são a atração principal da Abertura do Carnaval, na qual, ao longo de 15 anos, foram regidos sob a batuta do percussionista Naná Vasconcelos. Tal modelo de abertura foi resultado da intervenção de militantes negros que atuavam no Núcleo Afro, na reestruturação do modelo de carnaval da cidade, fomentado pela gestão do prefeito João Paulo, pertencente ao PT. Dentro dessa reestruturação, a Noite dos Tambores Silenciosos, tradicional evento que acontece sempre na segunda-feira de carnaval no Pátio do Terço, também se modificou, deixando o evento exclusivo para os maracatus-nação. Os afoxés não mais desfilariam junto aos maracatus, mas em compensação obtiveram um espaço de apresentação exclusivo para eles também no Pátio do Terço, só que na noite de domingo de carnaval. Enquanto o concurso carnavalesco é prestigiado majoritariamente pelas pessoas provenientes das comunidades maracatuzeiras, a Abertura do Carnaval e a Noite dos Tambores Silenciosos atraem um grande número de turistas e foliões alheios ao contexto dos maracatus, conferindo-lhes uma oportunidade diferenciada de visibilidade.

7 Atualmente o Maracatu-nação Estrela Brilhante de Igarassu é o único que ainda proíbe a participação de mulheres no batuque.

8 Para maiores informações sobre as mudanças nos baques dos maracatus ver: CARVALHO, 2007.

A partir do exposto, percebe-se que nas últimas décadas os maracatus-nação sofreram um processo de espetacularização, obtendo novos espaços, reestruturando-se internamente e se inserindo num disputado mercado cultural. Nesse contexto, observa-se que os grupos



que melhor dialogam com essas demandas são os que mais prosperam nesse cenário. Apesar de na atualidade o maracatu-nação ser muito mais conhecido que há cinquenta anos atrás, esse fato não se refletiu em melhoria de condições de vida para a maioria dos maracatuzeiros. Essa situação, atrelada à importância que a manifestação tem para a identidade cultural das comunidades negras pernambucanas, justificou o pedido feito ao IPHAN pelo governo do estado de Pernambuco para o registro do maracatu-nação como Patrimônio Cultural do Brasil.

Inventariando os Maracatus

O registro de um bem cultural como patrimônio imaterial é precedido de diversas etapas de pesquisa, que se denomina de inventário. O IPHAN possui uma metodologia própria para tal fim, o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). Munidos dessa ferramenta a equipe de pesquisa composta por profissionais das áreas de História, Antropologia, Etnomusicologia, Pedagogia e Dança, sendo alguns deles maracatuzeiros, iniciaria o INRC dos maracatus em dezembro de 2011, entregando o material à FUNDARPE em julho de 2013.

O processo de pesquisa necessita da anuência dos detentores do bem, no caso os maracatuzeiros participantes da AMANPE (Associação dos Maracatus Nação de Pernambuco) anuíram com o processo, bem como dele participaram. Tanto o IPHAN como a UNESCO recomendam que os detentores do bem estejam de acordo com a realização do inventário, sendo a etapa reconhecida em si como uma ação de salvaguarda. A AMANPE existe desde 2009 e foi fundada para que os maracatus-nação juntos pudessem lutar pelos seus direitos e interesses em comum, bem como para que pudessem assessorar-se mutuamente em questões de cunho burocrático, como recebimento de subvenções dentre outros assuntos e, dessa forma, firmando sua cidadania jurídica.

Apesar da anuência prévia da associação, uma das primeiras atividades da equipe de pesquisa foi a realização de uma reunião com os maracatuzeiros para explicar-lhes como funcionaria a dinâmica do inventário, e também para esclarecer qualquer tipo de dúvida relacionada ao processo. Também fizemos questão de explicar para que servia o INRC, e quais seriam os benefícios da obtenção do registro como Patrimônio Imaterial. O esforço em trabalhar num diálogo constante com os maracatuzeiros numa perspectiva de construção conjunta esteve presente em todo o processo, porém não foi livre de conflitos. A maioria



Cortejo | Grupo de percussão Quebra-Baques - Goiânia
Foto: Isabella Valle



dos maracatuzeiros, mesmo havendo assinado a anuência, pareciam indiferentes à nossa fala. Além disso, ao longo de todo o processo de pesquisa percebeu-se uma desconfiança em relação ao nosso trabalho e intenções. Acreditamos que diante da complexidade das políticas culturais no Brasil, e do histórico de dificuldades que os maracatuzeiros e outros grupos representantes das culturas populares enfrentaram em sua relação com os poderes públicos, principalmente diante do processo histórico de expropriação, e exploração a que a cultura popular vem sendo submetida desde que despertou o interesse de pesquisadores e do mercado cultural (CARVALHO, 2005), tal postura não foi de todo uma surpresa para equipe; toda essa frieza por parte deles nos fez refletir também sobre os significados de se obter um título de patrimônio imaterial. De que adiantaria impor esse título a um grupo social que até então não via sentido naquilo tudo? A que serve, efetivamente, ser conhecido como patrimônio cultural do Brasil, qual retorno eles podem obter nesse processo? Nesse contexto, como concretizar a recomendação de que os detentores do bem se apropriassem e fossem protagonistas de seu processo de patrimonialização e salvaguarda? Era preciso se tomar o cuidado para que o título não resultasse em algo meramente figurativo, sem gerar autonomia e acesso à cidadania aos grupos envolvidos. Ainda assim, não é demais reforçar a esperança de que o processo de reconhecimento do maracatu-nação como patrimônio cultural no Brasil possa redundar em benefícios reais para os detentores do bem, criando condições para sua sustentabilidade, bem como promovendo melhores condições para que os grupos tenham acesso às políticas públicas de cultura existentes no Brasil.

A presença de alguns maracatuzeiros pertencentes a grupos distintos dos pesquisados dentro da equipe de pesquisa também gerou desconfiança, devido a rivalidades existentes entre os maracatus. As rivalidades e conflitos entre as diferentes nações de maracatu são históricos e tem a ver, não só com os concursos carnavalescos, como também com diferenças existentes na identidade, maneira de gerir os grupos, na compreensão de seu universo simbólico e também em relação à inserção no mercado cultural. Nesse sentido reforça-se que a criação da AMANPE tem sido fundamental não só no processo de empoderamento dos grupos em relação aos seus direitos como agremiação carnavalesca e representantes da cultura popular, como também no sentido de fazer com que os grupos administrem melhor seus conflitos, deixando-os de lado no momento de luta por um bem comum. O trabalho coletivo é importante para que os benefícios que antes eram destinados aos maracatus com melhores condições de dialogar e se inserir nas esferas das políticas e produção cultural, possam alcançar a totalidade dos grupos.

Infelizmente não foi possível contemplar maracatuzeiros de cada grupo dentro da equipe. Incluir detentores do bem dentro do processo de inventário é uma recomendação não

só do IPHAN como também da própria UNESCO. Entretanto, a realidade com a qual a equipe se deparou dificultou o cumprimento total dessa demanda. Mesmo a UNESCO reconhece a dificuldade em cumprir tal critério (CENDEJAS, 2014). Portanto, os empecilhos que dificultam esse processo não se trata de uma particularidade do contexto dos maracatus. Primeiramente, era exigido um nível acadêmico mínimo para ser pesquisador do INRC. Devido ao contexto sócio cultural no qual se encontram, e às dificuldades que o Brasil apresenta na área da educação, a quantidade de maracatuzeiros que consegue acessar o ensino superior é mínima, e uma pós-graduação, menor ainda. Além disso o tempo de trabalho que deveriam dedicar ao projeto não permitiria que eles o conciliassem com seus trabalhos originais, e o valor da bolsa paga aos pesquisadores e auxiliares de pesquisa não era suficiente para o sustento deles e de seus familiares. Ainda assim pudemos contemplar alguns maracatuzeiros como pesquisadores, auxiliares de pesquisa ou na área de produção.



Fig 4 Dama do Paço
Foto: Isabel Guillen

Salientamos que a participação desses maracatuzeiros foi de grande contribuição para o inventário, no sentido de que contávamos com representantes do bem cultural dentro das reuniões, que nos auxiliavam na tomada de decisões e no diálogo com outros maracatuzeiros, bem como na compreensão do universo dos maracatus-nação. Reiteramos ainda que



a participação dos maracatuzeiros representou um aprendizado para ambos os lados (maracatuzeiros e demais pesquisadores) e foi um passo importante para seu empoderamento e apropriação das políticas públicas que beneficiam os patrimônios imateriais no Brasil. O contexto também traz à tona a importância de que as ações de salvaguarda também se preocupem em fornecer condições para que esse grupo social historicamente excluído possa também obter acesso pleno à educação de nível superior, tendo assim maiores possibilidades de protagonismo não só nas questões referentes ao bem registrado como também em outras esferas de suas vidas.

Outras atividades que marcaram o início do processo de inventário foi a delimitação do sítio e localidades e o levantamento de material bibliográfico e de registros audiovisuais sobre o bem, já existentes. Para isso a equipe recorreu à museus, bibliotecas e arquivos públicos. Este início também foi marcado por inúmeras reuniões da equipe de pesquisa entre si⁹, e também com a FUNDARPE, para estruturar toda a metodologia que seguiríamos. As fichas do INRC são bastante extensas, e nem sempre os campos a serem preenchidos dentro delas, faziam sentido para a realidade dos maracatus-nação. Ao mesmo tempo, haviam características presentes nos maracatus consideradas de extrema relevância para constar no inventário, mas que não possuíam espaço nas fichas onde poderiam adequar-se. Nessas reuniões também definimos os bens presentes no universo dos maracatus que seriam inventariados, as categorias onde eles se encaixariam, os roteiros de entrevistas que dessem conta de fornecer as informações suficientes para o preenchimento das fichas.

Desta maneira, identificamos os seguintes bens dentro das seguintes categorias: Recife e região metropolitana como “sítio” a ser delimitado, Recife, Olinda, Jaboatão e Igarassu como “localidades”, Pátio do Terço, Pátio São Pedro, Marco Zero, Passarela, Praça da Independência, Bairro do Recife, Sítio de Pai Adão, Mercado São José, Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Recife, Olinda e Igarassu, Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres como “lugares”, essas mesmas igrejas mais as sedes de cada maracatu-nação como “edificações”; Alfaia/Bombo, Caixa/Tarol, Atabaque, Agbê, Ganzá/Mineiro, Gonguê, Mestre de Batuque e Batuqueiro como “ofícios e modos de fazer”; Abertura do Carnaval, Carnaval do Recife, Carnaval de Olinda, Concurso das Agremiações Carnavalescas, Ensaios com Naná Vasconcelos, Festa de Aniversário, Terça Negra, Noite para os Tambores Silenciosos de Olinda, Noite dos Tambores Silenciosos do Recife, Traga a Vasilha, Acorda Povo, Baque da Alvorada, Bacalhau da Quarta-Feira de Cinzas, Coroação de Rei e Rainha de Maracatu e Obrigações Religiosas como “celebrações”; Calunga, Dança, Batuque, Cortejo, Baque, Toada/Loa, Maracatus Mirins, Grupos Percussivos, Porta-Pálio, Pajens, Dama do Paço, Rei e Rainha, Baianas de Cordão (catirinas), Arreamar, Lanceiro, Porta-Estandarte, Figurinos e Fantasias como “formas de expressão”,

⁹ As reuniões da equipe de pesquisa eram realizadas nas dependências do Laboratório de História Oral (LAHOI) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). A parceria com a universidade foi fundamental para a realização do inventário, devido ao apoio logístico e acesso à estrutura do laboratório.

além de termos classificando também cada maracatu-nação como forma de expressão assim a maior parte deles teve uma ficha de forma de expressão dedicada exclusivamente para si.

A partir de janeiro de 2012, iniciamos a realização de entrevistas, paralelamente ao registro de ensaios, apresentações e demais atividades relacionadas aos maracatus. Como se iniciava o período pré-carnavalesco, havia muito que registrar, pois, como já foi mencionado, se trata do período onde os maracatus estão envolvidos em maior atividade. A equipe registrou não só os eventos realizados no centro da cidade, mas também os ensaios realizados nas comunidades que sediavam os grupos. Esses registros foram muito importantes para constatar a difícil situação que se encontravam a maioria dos grupos, que possuíam sedes em condições precárias, com pouco espaço para alojar instrumentos, fantasias e adereços. Além disso, a maioria das sedes era também residência de famílias, ou seja, poucos eram os grupos que possuíam um espaço exclusivo para o maracatu. Os ensaios quase sempre eram realizados na rua em frente à sede.

Após o término do carnaval seguimos com as atividades de entrevistas e preenchimento de fichas. Tínhamos seis meses de trabalho pela frente, mas diante da quantidade de dados que colheríamos, o tempo era muito curto. Na verdade, se não fosse pela familiaridade que a equipe de pesquisa já possuía com o bem e com a metodologia do INRC, o cumprimento do prazo seria praticamente impossível, ou não entregaríamos um material com qualidade satisfatória (GUILLEN, 2012). As reuniões que a equipe teve com representantes do IPHAN, da FUNDARPE e entre si mesma, não seriam o suficiente para capacitar os pesquisadores e auxiliares. Entretanto, a maioria dos pesquisadores desse inventário, também já havia participado de dois projetos prévios, um deles utilizando o INRC como parte da metodologia.

Entre os anos de 2010 e 2011, foram realizados com o apoio do FUNCULTURA e coordenação dos historiadores Isabel Guillen e Ivaldo Marciano de França Lima os projetos “História e Memória dos Maracatus Nação de Pernambuco” e “Inventário Sonoro dos Maracatus Nação de Pernambuco”. O primeiro projeto tinha como objetivo colher depoimentos de maracatuzeiros e maracatuzeiras que fazem e fizeram tão importante manifestação cultural pernambucana¹⁰ e o segundo buscava realizar um inventário da música dos maracatus, através da gravação de toadas de cada grupo em seus locais de ensaio por meio de um estúdio móvel e do preenchimento das fichas do INRC que tivessem relação com o seu universo sonoro, além de se ter colocado como uma ação de salvaguarda e preservação da diversidade musical existente entre os grupos de maracatu-nação¹¹. As dificuldades para preencher as fichas nesse primeiro contato foram muito grandes, mas serviram de exercício e aprendizado para o que viria a ser o futuro inventário completo dos maracatus.

¹⁰ <http://www.historiamaracatusnacao.com/p/apresentacao.html>

¹¹ <http://inventariomaracatus.blogspot.mx/p/apresentacao.html>



Fig 5 Rei e Rainha
Foto: Tiago Guillen

Ainda em relação ao preenchimento das fichas, foi necessário decidir os critérios para realiza-lo, como padronizar a linguagem, já que distintos pesquisadores preencheriam um mesmo tipo de ficha, além do roteiro que guiaria as entrevistas. Cada ficha presente no manual do INRC é precedida de um questionário que tem por finalidade orientar o roteiro de entrevista que auxiliará na obtenção de informações para o preenchimento da mesma. Entretanto, no caso dos INRC do maracatus-nação, o tempo disponível não era suficiente para aplicar os questionários tal qual estavam no manual. O que fizemos foi criar um questionário geral para ser aplicado aos representantes dos maracatus, questionário este que serviria para o preenchimento das fichas de forma de expressão de cada grupo além de outras fichas que unissem material de distintos informantes, acrescentando outras perguntas dependendo da área em que o representante pudesse auxiliar no conhecimento (costura, música, confecção de instrumentos, administração etc.).

Havia ainda o problema de como abranger dentro do inventário, dimensões e questões relevantes dentro do universo dos maracatus que não tinham espaço nas fichas. Para isso, decidimos abrir espaço para a discussão de tais questões dentro do dossiê a ser entregue. Nele, pudemos expor com mais autonomia e liberdade questões acerca da relação dos maracatus

com o mercado, religião, gênero, tradição, salvaguarda, dentre outras dimensões que não poderiam ser ignoradas dentro do projeto.

O próximo passo seria pensar a salvaguarda, apesar da consciência da polissemia e permanente construção do conceito de salvaguarda, havia uma preocupação por parte dos pesquisadores do INRC de que ele pudesse ser debatido entre os maracatuzeiros. Numa tentativa de ampliar as possibilidades desse campo, concretizando um diálogo horizontal e construção coletiva, realizamos em agosto de 2012 um seminário sobre salvaguarda nas dependências da Universidade Federal de Pernambuco. Nele estiveram presentes os maracatuzeiros, representantes da equipe do inventário, do IPHAN, FUNDARPE, além de representantes de outros bens já registrados e salvaguardados como o Jongo do Sudeste e o Samba de Roda do Recôncavo Baiano. O seminário foi composto de uma série de mesas redondas e também de grupos de trabalho onde os maracatuzeiros, após haverem assistido às discussões acerca do significado e possibilidades de salvaguarda, poderiam trocar experiências e colocar suas propostas para o maracatu-nação. Após o fim dos GTs, as propostas foram reunidas e discutidas entre todos os maracatuzeiros.

Durante as entrevistas que foram realizadas entre janeiro e julho de 2012, percebemos que a ideia de salvaguarda apresentada pela maioria dos maracatuzeiros estava muito relacionada ao mercado cultural. Dentre as propostas mais aclamadas, estava o pedido de aumento de contratos para apresentações e melhores cachês. O tema do mercado cultural é um tanto delicado, devendo-se tomar o cuidado com possíveis juízos de valor relacionados à sua influência sobre as culturas populares. Os maracatuzeiros, bem como os representantes de outras manifestações da cultura popular, não compõem grupos isolados, portanto compartilham com os demais cidadãos anseios não só por uma vida digna como também por bens de consumo, dentre outras ambições. Desse modo, seu desejo de se inserir no mercado cultural é legítimo, não devendo ser ignorado ou reprimido. Assim como existe a preocupação com as possíveis imposições do mercado, é preciso refletir também sobre os riscos de uma possível imposição do comunitário. Tal atitude configuraria uma discriminação em relação ao protagonismo dos maracatuzeiros em suas decisões, além de uma postura ingênua em relação à realidade mais ampla nas quais se inserem as culturas populares, suas dinâmicas e ressignificações. É fundamental que os gestores de políticas públicas de patrimônio e estudiosos do tema estejam cientes que mudanças na produção, circulação e consumo da cultura requerem também mudanças na percepção de como se configura um patrimônio; não perceber as relações sociais que condicionam o bem a ser patrimonializado interferem negativamente na construção de políticas públicas eficazes (GARCÍA CANCLINI, 1993).



Entretanto, apesar das preocupações relativas a qualquer tipo de imposição, é preciso estar atento para as diferentes percepções e interpretações existentes na recepção de um título de Patrimônio Cultural do Brasil, como patrimônio imaterial, principalmente para não fazer com que os usos comerciais e turísticos do patrimônio distorçam seu caráter comunitário (que sim, existe) e beneficiem produtores e empresários ao invés dos detentores do bem. Diante da visão muitas vezes essencializada e engessada que o poder público ou produtores culturais têm sobre as culturas tradicionais e da visão por vezes mercadológica, que não só esses produtores e empresas mas o mesmo poder público manifesta, é preciso estar atento que as mudanças nas formas de expressão e organização das culturas tradicionais não são o problema. Considere-se que o “x” da questão é pensar de onde vêm essas mudanças e quem são os protagonistas delas, ou seja, se elas surgem por decisão dos detentores do bem ou por imposições do mercado ou gestores de políticas públicas (GARCÍA CANCLINI, 1993).

Diante do exposto, ressalta-se que nos âmbitos de ações de salvaguarda existe o risco de que se salogue o bem no sentido de sua forma de expressão, e que se esqueça do mais importante, que é a criação de sustentabilidade para as pessoas que fazem o bem. É preciso estar atento para que a salvaguarda não ignore as disputas e dimensões de poder e da desigualdade que envolve o fazer dos bens considerados patrimônio intangível (GARCÍA CANCLINI, 2012). Nesse sentido, e por meio dessas políticas, é preciso garantir direitos sociais e culturais que diminuam as desigualdades nas quais os detentores do bem se inserem e condições para que eles possam dar continuidade à sua cultura de forma digna.



Fig 6 Abê
Foto: Tiago Guillen



Fig 7 Batuque
Foto: Tiago Guillen

Após o seminário sobre a salvaguarda realizado entre os maracatuzeiros as propostas se expandiram; sendo assim, foram propostas a construção de um museu para os maracatus que abrigasse além de exposições e documentos referentes à memória dos maracatus, atividades culturais; cursos de capacitação em produção cultural e audiovisual, condições para compra e reformas de sedes e um calendário fixo de apresentações garantido pelo poder público. Com o seminário foi possível retomar, sem imposições ou juízos de valor, a preocupação não só com o mercado cultural, como também com práticas mais comunitárias entre os maracatus.

Por fim é importante mencionar os conflitos existentes entre os maracatus-nação e os grupos percussivos pernambucanos. Dentro do estado é impossível não perceber a disputa existente entre as duas categorias de grupo dentro do mercado cultural, já que os grupos percussivos também são contratados para realizar apresentações, bem como movimentam um mercado de oficinas, mercado este que poderia beneficiar os maracatus-nação.

No processo do INRC, surgiu uma polêmica a partir do momento que notamos que alguns grupos percussivos, mesmo que não reconhecidos pelos maracatus-nação como sendo maracatus “autênticos”, reivindicavam tal identidade para si. Se tais grupos fossem



contemplados dentro do inventário, eles também teriam direito às políticas de salvaguarda, mesmo apresentando melhores condições estruturais para a realização de suas atividades? O surgimento de tais grupos é, dentre outras razões, consequência desse mercado cultural que nos últimos anos tem valorizado as formas de expressão do maracatu-nação; lembremos que a UNESCO desde a década de 1990 mostrou-se preocupada com as consequências do mercado que rodeia os bens de natureza imaterial, e em sua convenção salienta a importância de políticas patrimoniais que possam proteger esses bens da influência mercantil de caráter negativo. A equipe que inventariou os maracatus-nação optou por não inventariar tais grupos, porém entrevistamos alguns representantes para fundamentar nossa escolha, apresentando os resultados dessas entrevistas numa ficha anexa e nos conteúdos do dossiê. Intelectuais como Regina Abreu (2005) já salientaram sobre o poder dos cientistas sociais e historiadores em selecionar e definir os bens que serão registrados e o risco de hierarquiza-los; como pesquisadores que tentam auxiliar na construção de autonomia para os grupos tradicionais não poderíamos permitir que as desigualdades e exclusão à que estão submetidos esses grupos na sociedade se reproduzissem no interior do inventário.

A preocupação com a desigualdade foi a razão pela qual também decidimos registrar, entrevistar e preencher fichas de forma de expressão para cada uma das nações de maracatus existentes. Entre os maracatus-nação existe uma disparidade evidente entre os grandes grupos, que possuem melhores condições estruturais, divulgação e inserção em projetos culturais e no mercado, e grupos menores que sobrevivem apesar das enormes dificuldades que enfrentam. Durante o inventário buscamos romper tais hierarquias sendo que os grupos que não foram contemplados com fichas próprias tiveram tal destino devido à falta de conteúdo bem como ao encerramento parcial ou total de suas atividades, como os maracatus Elefante, Sol Nascente e Linda Flor. Também constatamos dificuldades na relação com as lideranças de alguns grupos, ou mesmo pelo caráter muito recente do grupo, que também impossibilita o preenchimento de uma ficha completa, tais como os maracatus Estrela de Olinda e Lira do Morro da Conceição. Ainda assim as lideranças desses grupos foram entrevistadas, tiveram suas atividades (quando existentes) registradas e ficha preenchida nos campos anexos do INRC.

No dia 03 de dezembro de 2014, o maracatu-nação teve seu registro aprovado pelo IPHAN em Brasília, contando com a presença do presidente da AMANPE, o articulador do maracatu Aurora Africana, Fábio Sotero. Já a cerimônia que entregou o título de Patrimônio Cultural Imaterial foi realizada no Recife, no dia 18 de agosto de 2015, sendo também Fábio Sotero o escolhido para representar os maracatus-nação. Em entrevista ao Portal Cultura PE o maracatuzeiro expressa a satisfação pela recepção do título por parte dos maracatus,

e também se mostra orgulhoso por haver participado do projeto que inventariou o bem. Por fim, ele diz acreditar que, com a concretização do registro, os maracatus conquistam mais respeito e oportunidades, principalmente os grupos menores.

Não existem garantias de que as condições obtidas pelas diferentes nações de maracatu daqui por diante serão mais igualitárias. Na verdade, para que tal premissa seja real será necessária muita colaboração e diálogo entre os grupos tradicionais. Entretanto, acreditamos que após todo o processo do INRC, os maracatus-nação se fortaleceram politicamente, e já possuem muitas ferramentas que facilitam sua articulação entre si, o mercado e os poderes públicos. Fica então o desejo de que sua salvaguarda possa trazer melhoria para esses grupos, e que possa ser gerida de maneira autônoma pelos detentores do bem, assim como servir de exemplo para outros patrimônios imateriais que ainda terão seus registros e salvaguardas solicitados.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Regina. 2005. *Quando o campo é o patrimônio: notas sobre a participação dos antropólogos nas questões do patrimônio*. In: Revista Sociedade e Cultura 2 (8), Departamento de Ciências Sociais, FCHF/UFG. Goiânia, p. 37-52.
- CARVALHO, Ernesto Ignacio. 2007. *Diálogo de Negros, Monólogo de Brancos: Transformações e Apropriações Musicais do Maracatu de Baque Virado*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia da UFPE.
- CARVALHO, José Jorge de. *Las Culturas Afroamericanas en Iberoamérica: lo negociable y lo innegociable*. In: GARCÍA CANCLINI, Néstor (coordinador académico). 2005. *Culturas de Iberoamérica: diagnósticos y propuestas para su desarrollo*. Madrid: OEI, Santillana, p. 97- 130.
- CENDEJAS, Alfonso Barquín. 2014. *Los dilemas de la salvaguardia: una introducción*. In: Diario de Campo año 1 núm. 2 abril-junio de 2014, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México: Tercera época, p. 4-6.
- COSTA, F. A. Pereira da. 1974. *Folk-lore pernambucano: Subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*. Recife: Arquivo Público Estadual.



GARCÍA CANCLINI, Néstor. 2012. ***A Sociedade Sem Relato***. São Paulo: EDUSP, p. 264.

_____. *Los Usos Sociales del Patrimonio Cultural*. In: ***El Patrimonio Cultural de México***. 1993. México: Fondo de Cultura Económica.

GUERRA-PEIXE, César. 1980. ***Maracatus do Recife***. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife/Irmãos Vitalle, 2ª edição.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. 2013. ***História e Tradição entre os Maracatus Nação***. Relatório de Pesquisa do Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu-nação. Recife, IPHAN/FUNDARPE, MIMÉO.

_____. 2012. ***Inventariando experiências entre os maracatus nação em Pernambuco***. In: Anais Eletrônico da 28ª Reunião Brasileira de Antropologia (RBA). São Paulo, p. 1-12.

_____. 2005. ***Xangôs e Maracatus: Uma Relação Historicamente Construída***. In: Ciências Humanas em Revista, São Luís: v. 3, n. 2, dez.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins & LIMA, Ivaldo Marciano de França. 2007. ***Os Maracatus-Nação do Recife e a Espetacularização da Cultura Popular (1960-1990)***. In: Cultura Afro-Descendente no Recife: Maracatus Valentes e Catimbós. Recife: Edições Bagaço.

KOSLINSKI, Anna Beatriz Zanine. 2012. ***Estratégias e Ressignificações na Espetacularização dos Maracatus Nação Pernambucanos***. In: Anais Eletrônico da 28ª Reunião Brasileira de Antropologia (RBA). São Paulo, p. 1-21.

_____. 2015. ***Maracatus-nação pernambucanos e representações de África e negritude***. In: Anais Eletrônico do XXVIII Simpósio Nacional de História (SNH), Florianópolis.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. 2008. ***Maracatus e Maracatuzeiros: Desconstruindo Certezas, Batendo Afayas e Fazendo Histórias***. Recife, 1930-1945. Recife: Edições Bagaço.

MOTTA, Roberto. 1997. ***Religiões Afro-Recifenses, Ensaio de Classificação***. In: Revista Antropológicas, ano II, v.2, série religiões populares. Recife: Ed. UFPE, p.11-34.

ORTIZ, Renato. 2006. ***Cultura Brasileira e Identidade Nacional***. São Paulo: Brasiliense.

REAL, Katarina. 1990. ***O Folclore no Carnaval do Recife***. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Ed. Massangana, 2ª Edição.

SCHWARCZ, Lilia Mortiz. 1993. ***O Espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil 1870-1930***. São Paulo: Companhia das Letras.

SOUZA, Marina de Mello e. 2002. ***Reis Negros no Brasil Escravista***. Belo Horizonte: Editora UFMG.

VARGAS, Herom. 2007. ***Hibridismos Musicais de Chico Science e Nação Zumbi***. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial.





Encontro de Maracatus de Baixo Solto de Pernambuco
Maracatu Cambindinha, sediado em Aragoiaba
Foto: Renata Pires/Secult-PE



Baque Solto: Invento Folgazão

Maria Alice Amorim¹

Maracatu de Baque Solto,
Patrimônio Imaterial
Brasileiro,
Cultura Popular,
Etnografia, História

Enigmáticos, vistosos, vibrantemente coloridos, os Caboclos de Lança provocavam estranhamento e curiosidade no Recife dos anos 1950 e 60. Quem são, de onde surgiram, desde quando existem? Instigados por estas e outras perguntas, pesquisadores aguçam os sentidos e saem à cata de respostas. Comovem-se ainda mais com a exuberância do folguedo, mesmo quando as possíveis respostas se perdem no caminho. Movidos pela sensibilidade artística, poetas, dramaturgos, escritores, artistas plásticos lançam mais perguntas, mobilizam-se em volta do tema, produzem textos inspirados, registros singulares, descrições delicadas, minuciosas. As hipóteses de Guerra-Peixe, Katarina Real, Roberto Benjamin, Olímpio Bonald Neto apontam o hibridismo de culturas africanas e indígenas na composição dos maracatus de baque solto, apreendem o espírito guerreiro, agressivo dos Caboclos de Lança, ao mesmo tempo em que captam a magia dos ritos sagrados de religiões de Orixás e Caboclos da mata. O mestre do apito desfia versos de tradicional poética procedente da Península Ibérica. A diversidade de personagens corrobora a complexidade do brinquedo, cujas permanências, que se expandem em novas temporalidades e espacialidades, são cultivadas pelos próprios folgazões, zelosos dos papéis que lhes cabem na legitimação da brincadeira, na manutenção e adaptações, conforme pede a dinâmica dos fluidos processos culturais. Um dos grandes símbolos culturais da Zona da Mata Norte de Pernambuco, o maracatu de baque solto está inscrito desde 2014 no Livro de Registro das Formas de Expressão do Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil.

¹ Poeta, escritora, editora, é estudiosa da literatura de cordel e mantém acervo de cordel, cujo catálogo de 7.300 itens se encontra disponível para consulta em <www.cibertecadecordel.com.br>. Mestra e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, atua nas confluências entre literatura e comunicação. Os textos que assina são um misto de ensaio literário e jornalismo cultural, entre eles Teia de Cordéis, Patrimônios Vivos de Pernambuco, No visgo do improviso ou A peleja virtual entre cibercultura e tradição. Coordenou o INRC dos maracatus de baque solto, é autora do dossiê, do roteiro e direção do documentário de curta-metragem sobre esse patrimônio cultural do Brasil. Ministra cursos, oficinas, palestras. Criadora da Zanzar, editora e coletivo artístico, coordena as ações e publicações do selo editorial.

Abrindo a Seara

Para os folgazões, maracatu de baque solto é brinquedo, brincadeira, é folguedo, folgança. E, antes de qualquer coisa, de qualquer sistematização etnográfica, quando perguntados são eles próprios que, visceralmente, definem o que é essa diversão-devoção: maracatu é paixão, maracatu é a minha vida, maracatu é o brinquedo do feitiço e da bruxaria, é uma coisa boa, é uma coisa gostosa. Das entranhas da festa, emergem declarações apaixonadas, apaixonantes. Dos livros, afloram definições que contribuem para desvelar fragmentos desse pulsar envolvente. César Guerra-Peixe, em *Maracatus do Recife*, comenta que “o vocábulo

‘maracatu’ não nos parece derivar de expressões ameríndias, mas nomeava uma forma particular de batuque sob o seu aspecto precisamente rítmico” (GUERRA-PEIXE, 1980, p. 31). Francisco Pereira da Costa, no livro *Folk-lore Pernambucano*, escreve que “o maracatu é propriamente dito um cortejo régio, que desfila com toda a solenidade inerente à realeza, e revestido, portanto, de galas e opulências” (PEREIRA DA COSTA, 2004, p. 226).



Fig 1 O Caboclo de Lança é personagem marcante na dança guerreira com chocalhos e lança, chapéu e gola vistosos
Foto: Elysangela Freitas

Assim, se antes a palavra era designativa de certo batuque, utilizar hoje o termo maracatu requer, no mínimo, uma distinção entre o baque solto e o virado, entre os grupos conhecidos por maracatu rural e os maracatu nação, conforme fez Guerra-Peixe: “‘toque’ vem a ser a execução individual, coletiva e a festa musical do Maracatu. ‘Toque virado’, ‘baque

virado’, ‘toque dobrado’ e ‘baque dobrado’ são expressões que indicam a música de percussão dos conjuntos em que participam mais de um zabumba” (GUERRA-PEIXE, 1980, p. 79). A exclusividade da percussão no baque virado distingue-se do “toque solto”, este executado com um só zabumba, instrumentos de sopro e mais outros quatro de percussão.

O indecifrável enigma lançado por Valdemar de Oliveira (1948), mesmo depois de parcialmente desvendado, mantém o encantamento pelo mistério, pela exuberância de personagens emblemáticos da paisagem carnavalesca pernambucana. Seguindo veredas da memória afetiva, da memória de infância, Ascenso Ferreira (1988) nos oferece dionisíaco relato de poeta-folião dos maracatus palmaresenses de baque singelo. Acrescentando contribuição aos estudos, a antropóloga norte-americana Katarina Real (1967) descreve os principais aspectos e personagens que compõem o folguedo, sem negligenciar a questão religiosa, mote para a pesquisa de Olímpio Bonald Neto (1991), que se ocupa, sobretudo, dos rituais sagrados, das relações entre Catimbó, Umbanda, Candomblé e maracatu rural.

É do maracatu de baque solto – ou maracatu rural, maracatu de orquestra, maracatu de trombone, maracatu de baque singelo – que este artigo cuida em descrever, apresentar. Organizado em dois blocos, o primeiro oferece a descrição de diversos aspectos desse bem cultural, enquanto o segundo descreve como se deu a construção do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) dos maracatus de baque solto, conforme diretrizes da metodologia de pesquisa do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), inventário que resultou no registro do bem cultural no Livro de Registro das Formas de Expressão do Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil.

O Baque Solto

O maracatu de baque solto é visualmente reconhecido no país pelo Caboclo de Lança, personagem que, empunhando lança pontiaguda, se movimenta com ruidosos chocalhos às costas, flutuante cabeleira e vistoso figurino multicolorido. O emblemático Caboclo de Lança é, seguramente, a figura que mais se destaca. De outro personagem, o Caboclo de Pena, ressalta semelhante aura de magnetismo. O cortejo real e os demais elementos que integram o folguedo formam, com ambos – Caboclo de Lança e Caboclo de Pena –, um conjunto vistoso, de apreciável plasticidade, cuja beleza não requer, a priori, explicação, exige fruição. Nesse



espírito festivo do exhibir-se por diversão e devoção, a brincadeira revela peculiaridades, detalhes da vestimenta, um olhar, uma cor, a expressividade dos rostos, o visual deslumbrante, o espetáculo minuciosamente preparado, a dança vigorosa, o frenesi dos instrumentos de sopro e percussão, os versos improvisados do mestre do apito. Fragmentos de complexa festa, da qual uma viagem antropológica capta flagrantes, sem a pretensão de dar conta de todo o reino do maracatu.

Nos lugares por onde passa, o maracatu atrai todos os olhares. Basta um chocalho ao longe para todos correrem à porta. No cenário desses habitantes, ou da Zona da Mata Norte, ou oriundos dela, jamais podem faltar os treinos dos Caboclos de Lança que saem pelas ruas, de setembro até a Páscoa, chocalhos às costas, sozinhos, em dupla, a três ou a quatro; os ensaios dos maracatus em largos, engenhos ou ruas próximas à sede do folguedo; as sambadas que se traduzem em verdadeiros campeonatos de mestres, disputando anfitrião e convidado a partir das nove da noite até o dia amanhecer, sob a torcida de folgazões e diversificada plateia. Com deslumbrante visual, o desenho formado predominantemente por Caboclos de Lança, Caboclos de Pena e Baianal oferece espetáculo carnavalesco minuciosamente preparado durante todo o ano, espetáculo de grande plasticidade que inclui figurino exuberante, dança vigorosa, batida forte da percussão, repente poético do mestre tirador de loas, cujos versos têm parentesco com os repentes de viola e com a poesia de cordel, na rima e métrica. Nas trincheiras do baque solto do maracatu, explode o colorido sonoro dos chocalhos. A beleza do bordado das golas, as tiras policromáticas dos chapéus, as fitas generosamente dispostas na pontiaguda lança vermelha iluminam o verde canavial e paisagens outras, urbanas ou rurais, aglutinando, em torno de si, referências culturais, formas de expressão constitutivas de um patrimônio imaterial brasileiro.

Geografias Culturais

A Zona da Mata Norte, também conhecida por Mata Setentrional Pernambucana, Zona da Mata Seca, Litoral-Mata, é onde a maior parte dos maracatus está localizada: são 115 grupos espalhados em 25 cidades. É aí onde fica o coração do brinquedo, sobretudo em Aliança, Buenos Aires, Carpina, Condado, Chã de Alegria, Ferreiros, Glória do Goitá, Goiana, Itambé, Itaquitanga, Lagoa do Carro, Lagoa de Itaenga, Nazaré da Mata, Paudalho, Tracunhaém, Vicência. Com as correntes migratórias em direção à capital do Estado, a partir da primeira

metade do século XX, os folgazões passam a buscar trabalho, melhores condições de vida no Recife e arredores, o que explica o fato de os maracatus também se fixarem nas cidades de Araçoiaba, Igarassu, Camaragibe e Olinda. Considerando, ainda, a capilaridade das culturas em territórios circunvizinhos, há a presença do folguedo em Vitória de Santo Antão, localizada na Zona da Mata Sul, fronteira com localidades da Mata Norte em que há forte presença de maracatus: Glória do Goitá e Chã de Alegria. No Agreste pernambucano, há maracatu de baque solto na cidade de Feira Nova, cuja vizinhança à Mata Norte se dá com Lagoa de Itaenga e Glória do Goitá. Fundado por migrantes do Estado de Pernambuco, há um maracatu em Caaporã, Paraíba, município também localizado na fronteira da Mata Norte.



Fig 2 Em destaque a Zona da Mata de Pernambuco
Fonte: INRC Baque Solto

Parte mais úmida de Pernambuco, caracterizada por especificidades culturais engendradas a partir da implantação da economia açucareira nos primórdios do domínio português (século XVI), a Zona da Mata, subdividida em Mata Norte e Mata Sul, ocupa uma área de 8.465km² dos 98.146,315 km² do território estadual, o equivalente a um total de 8,5%, e conta com uma população pouco maior que 1,2 milhões de pessoas, ou seja, 15,2% da população do Estado (Condepe/Fidem, 2009). A Zona da Mata Norte abrange uma área de 3.219,266 km², menos de 50% do total dessa microrregião geopolítica e conta com uma população de 577.191 mil habitantes (IBGE, 2010). Os limites geográficos da Mata Norte correspondem ao Estado da Paraíba, ao norte; à Mata Sul e Região Metropolitana do Recife, ao sul; à região do Agreste Setentrional, a oeste, e, a leste, limita-se com o Oceano Atlântico e mesorregião da Região Metropolitana do Recife. Na Mata Norte, mantém-se o plantio de cana-de-açúcar como uma das principais atividades econômicas, a monocultura açucareira não mais funcionando como exclusiva fonte de renda das cidades da região. Conforme dados do IBGE, Censo 2010, na Zona da Mata Norte o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) é de



0,650, inferior ao do Estado de Pernambuco como um todo (0,705), e o mais baixo IDH estadual encontra-se exatamente na Mata Norte, em Itambé (0,357), um dos redutos dos maracatus. O latifúndio e a exploração da mão-de-obra, as condições sub-humanas de emprego e de vida, os altos índices de analfabetismo, a sazonalidade das ofertas de trabalho no corte da cana caracterizam a região onde se originou e desenvolveu a complexidade cultural do baque solto, onde ainda hoje estão mergulhados muitos dos protagonistas desse folguedo, em sua maioria trabalhadores da cana. Em tal contexto socioeconômico, esses canavieiros construíram um vigoroso legado cultural, em que os maracatus de baque solto sobressaem.

Personagens e Indumentária

Na hierarquia da brincadeira é o mestre do apito quem comanda a festa. Porta-voz do grupo, o poeta ordena as manobras e evoluções do cortejo, conduz o espetáculo, executa as marchas de abertura, as marchas de saída e de chegada, durante o Carnaval. E, não apenas isto, durante todo o ano comanda as festas de terreiro: é quem dá o tom vibrante à alegria dos ensaios e à disputa poética de sambadas. Acompanhado dos instrumentos musicais – percussão e sopro – o mestre de maracatu modula a expansão dos folgazões com o fascínio dos versos improvisados, palavras aladas que alcançam todo o corpo cênico do folguedo e atingem a todos os que rodeiam a cena e nela se envolvem. Se o mestre do apito profere o comando verbal, o chefe dos Caboclos de Lança oferece o comando corporal, na liderança das coreografias e da organização espacial dos lanceiros e demais folgazões. Atento à coordenação da chefia feminina, as Baianas executam as danças na composição interna, ou miolo, do cortejo. Os Caboclos de Pena e a corte real integram a parte mais interior do conjunto do folguedo, enquanto a parte mais externa é preenchida pelas figuras meladas de graxa – Mateus, Catirina, Burrinha, Babau, Caçador –, aquelas que se espalham na frente da brincadeira e conferem picardia à exibição, atraindo o público pelo jocoso e repelindo-o pela possibilidade de serem tocados e melados.

Quando os maracatus eram compostos apenas de homens, e percorriam os engenhos a pé, era a Catirina ou Catita quem ia à frente do folguedo “roubando” alimentos para o grupo, ao mesmo tempo em que dava notícia da existência de algum outro maracatu por perto. Significando pessoa bonita, atraente, bem vestida, a palavra catita é também sinônima de rato miúdo, ou seja, o apelido combina, etimologicamente, com a figura feminina caricatural e

cheia de espertezas exercida pela personagem, “a ladrona do maracatu”, cujo papel é sempre desempenhado por um homem fantasiado de mulher que simula estar grávida e, imitando a Dama do Paço, anda abraçada com uma calunga, também melada de graxa preta. A Catita usa vestido, peruca, óculos escuros, colares, acessórios extravagantes, e ainda carrega um instrumento de pescaria, o jereré, com o qual “pescava” as comidas para o grupo durante as antigas andanças na zona rural.



Fig 3 Ao lado do Rei, a Rainha é figura central do cortejo e reminiscência de antiga festa de coroação de reis negros
Foto: Elysangela Freitas

A Catirina forma par com o Mateus, espécie de palhaço do maracatu, e ambos são dois dos principais personagens que integram o folguedo natalino do cavalo-marinho. O Mateus tem um chapéu de formato cônico, feito com tiras coloridas de papel brilhoso, à imitação do chapéu do Caboclo de Lança. Aliás, todo o figurino – a gola, a lança, o surrão – é uma caricatura, em menores dimensões, das vestes do lanceiro. Na mão, leva uma bexiga de animal, cheia de ar, que bate ruidosamente numa perna enquanto dança e se exhibe, do mesmo jeito que faz o Mateus do cavalo-marinho. É personagem cômico que, acompanhado da Catita, se encarrega



de fazer palhaçadas, inclusive gesticulações provocativas que simulam o ato sexual com a parceira. A Burrinha, o Babau e o Caçador também integram o elenco de personagens de cavalo-marinho, bumba-meu-boi e reisado, autos populares do ciclo natalino que guardam semelhanças entre si, na temática e composição estrutural.

O Caboclo de Lança é o mais atraente integrante do maracatu de baque solto. Com figurino vistoso, a presença do lanceiro é marcante, sobretudo pelo chapéu recoberto de tiras coloridas de papel brilhoso; pela manta ou gola rebordada que se assemelha, no formato, a um poncho; pelo surrão ou maquinada, onde grandes chocalhos ficam pendurados; pela lança pontiaguda, recoberta de tiras multicoloridas; pelos óculos escuros e pelo cravo branco que leva à boca. O Caboclo de Pena, também vistoso, chama a atenção mais pelo imenso cocar de penas de ema e de pavão, do que pela gola similar à do lanceiro, embora menor. As Baianas, com vestido de saia longa e rodada, às vezes levam buquê de flores às mãos e/ou miniatura do símbolo do brinquedo – um leão ou peixe, por exemplo. A Dama do Paço, uma das Baianas, é aquela que conduz a boneca ou calunga, objeto ritual do folguedo. O Rei e a Rainha se fazem acompanhar de Príncipe, Princesa e Pajem. Há, ainda, o Carregador do lampião, o Carregador do símbolo e o Porta-estandarte. Os diretores da agremiação, quando não são folgazões, acompanham o grupo durante o Carnaval portando elementos identificadores nas vestes.

O conjunto da indumentária dos diversos personagens mantém elementos que proporcionam um reconhecimento visual do brinquedo e permitem estabelecer um *continuum* cultural, mesmo considerando as transformações, as variações por que têm passado, seja na escolha de materiais mais acessíveis economicamente, seja na escolha deliberada da amplificação dos efeitos plásticos do conjunto. Um exemplo diz respeito à gola dos Caboclos de Lança e à gola do Caboclo de Pena ou Arreiamá, que não mais são bordadas com aljôfar, vidrilho e canutilho, em decorrência de custos monetários e do peso desses materiais, por comparação às lantejoulas usadas atualmente. Entretanto, maiores dimensões vêm sendo adotadas, certamente por conta do efeito visual nas exibições. Os desenhos de arabescos, florais e motivos figurativos instigam a invenção plástica, pedem mãos habilidosas no manejo de agulha, linha, miçangas, lantejoulas.

Outra importante observação no figurino do maracatu se refere ao mestre do apito, que antes se vestia de modo especial, com roupas de lamê e outros tecidos brilhosos, chapéu rebordado de miçanga e lantejoula, sapato e meião coloridos. Hoje o que o poeta mantém no figurino são os instrumentos de trabalho, e que são também objetos rituais – a bengala e o apito – passando a adotar na vestimenta tênis, calça jeans, camisa de tecido estampado ou colorido. A inserção de músicos e mestres de maracatu no mercado fonográfico certamente

constitui experiência renovadora sob o ponto de vista da criação artística e do diálogo das tradições populares com o universo pop, proporcionando adaptações, transformações próprias à dinâmica da cultura.

Música e Poesia

Música estridente, canto agudo, batuque frenético associam-se à presença do mestre, contramestre e orquestra. A música é feita com instrumentos de sopro e percussão. O mestre entoa versos improvisados e/ou decorados, mas não acompanhado do instrumental. A orquestra para e o mestre entra, a cada vez, com uma estrofe. A construção poética obedece, na rima e na métrica, a esquemas de formas fixas, em consonância com a poesia tradicional que se pratica em terras nordestinas e aponta semelhanças à do romanceiro ibérico trazido na bagagem dos colonizadores portugueses. A contextualização do maracatu na palha da cana comparece, de forma recorrente, na temática do improviso dos mestres.

Os instrumentos musicais percussivos e de sopro, descritos por Guerra-Peixe na década de 1950, continuam presentes – gonguê, mineiro ou ganzá, tarol ou caixa, porca ou cuíca, bombo ou surdo –, associados a trombone, trompete, saxofone, clarinete. Quanto à buzina, instrumento de sopro, cônico, produzido artesanalmente em folha de flandres, que à época da pesquisa de Guerra-Peixe era executado pelo mestre tirador de loas, atualmente é visto apenas em maracatus de Vitória de Santo Antão e Glória do Goitá, sendo tocado por um dos músicos. Os chocalhos, ou idiofones de percussão, presos às costas dos Caboclos de Lança – média de cinco para cada folgazão – acrescentam musicalidade aos instrumentistas, produzindo sons variados, conforme os tamanhos. Sabe-se que é frequente a presença de chocalhos nas mais variadas festas de rua mundo afora e, mais, há toda uma simbologia relativa ao uso deles em ritos agrários, em cerimônias propiciatórias. São usados próximo ao corpo para afugentar maus espíritos.

Também conhecido como maracatu de baque solto pela batida solta da percussão, ou maracatu de orquestra por causa dos instrumentos de sopro, a execução da música nesta modalidade de maracatu é subdividida, pelos próprios maracatuzeiros, em dois grupos: o *terno*, que corresponde à percussão, e *musgos* ou *músicos*, quando se trata do sopro. Os versos, cantados pelo poeta, no intervalo musical dos instrumentos, são acompanhados pelo coro que sempre repete uma ou duas linhas de cada estrofe. Empunhando a batuta (*bengala*),



mais um apito para marcar a entrada e saída da voz em contrapartida aos instrumentos musicais, mão em concha sobre o ouvido, o mestre mastiga os versos em lábios semicerrados até expulsá-los e transformá-los em palavra coletiva, sob as formas fixas das poéticas de tradição oral, expressas em estrofes de quatro, seis, dez linhas – a marcha ou quadra, o galope, o samba curto ou samba de seis, o samba comprido ou samba de dez.

No ensaio, ensaio de sede ou ensaio de barraca, há apenas um poeta em exibição, o mestre do apito. O ajudante, ou contramestre, faz revezamento, canta durante algum tempo para descanso do titular e, claro, para poder oferecer um pouco do próprio exercício de poesia. Geralmente o contramestre é um aprendiz, alguém que ainda não goza da mesma reputação do mestre. Além dos dois poetas, sempre há no meio da plateia mestres de outros maracatus, que são chamados a cantar, um de cada vez. É de praxe que sempre prestigiem a apresentação dos companheiros. Isso enriquece ainda mais a sessão de poesia.



Fig 4 A música dos maracatus de baque solto é executada por instrumentos de sopro e percussão - Maracatu Cambinda Brasileira, na sede rural do Engenho Cumbe, Nazaré da Mata
Foto: Stela Maris

Diferente do ensaio, a sambada é uma peleja, um embate. É uma sessão de poesia improvisada em que dois mestres de dois maracatus diferentes pelem entre si, e cada um se esforça para suplantando os dotes poéticos do adversário. O termo *sambada pé-de-parede*,

também utilizado para a mesma celebração, alude a terminologia (*pé-de-parede*) usada entre os cantadores de viola com idêntico significado de disputa acirrada. Na sambada, a ambiência oferece mais vivacidade, exatamente por este espírito de competição.

Dança

A dança do maracatu de baque solto é vigorosa, saltitante, ágil. O ritmo da percussão e do sopro associa-se ao apito do mestre e conduz a dança, formação coreográfica a sugerir guerreiros em estado de alerta, entrincheirados, buscando proteger-se e proteger a nação taticamente guardada no coração das filas ou trincheiras. Sob o comando do Mestre de Cabocaria e dos Caboclos líderes dos cordões ou “bocas de trincheira”, os lanceiros se espalham em evoluções circulares ao redor dos demais folgazões, que dançam, no interior, protegidos pela fortaleza circular. Durante a evolução das danças, as “figuras de frente” puxam o cortejo: o Mateus, a Catirina, a Burra, mais o Caçador e o Babau, exibindo movimentos despojados, livres, caricatos, na encenação teatral de apelo cômico. A imponente realeza – Rei, Rainha, Príncipe, Princesa, Vassalo, Dama da Boneca – dança resguardada pelos Caboclos de Pena, Baianas, pelos condutores dos lampiões e do pátio, pelos músicos, mestre, bandeirista, e mais alguns Caboclos que garantem proteção também à retaguarda do cortejo.

Na coreografia dos Caboclos fica evidente o vínculo com a terra, pelos movimentos de abaixar e levantar rapidamente, ligação estabelecida para além da brincadeira como, por exemplo, no trabalho braçal de folgazões cortadores de cana. O vigor da brincadeira, a construção e a memória corporal dessas pessoas vêm, portanto, associados à atividade cotidiana do trabalho no roçado e no canavial, que possibilita ao folgazão simultaneamente suportar o peso da fantasia e exibir coreografias aeróbicas durante todo o Carnaval. Fica, assim, evidente que os movimentos realizados na dança do maracatu estão visceralmente entrelaçados a uma memória corporal vivenciada fora da brincadeira. A dança dos Caboclos de Lança, tanto quanto a dos Caboclos de Pena, se concentra particularmente na parte inferior do corpo, nas pernas e no quadril, com passos de cruzamento de perna e quedas, executados ao término de cada toada, sob o comando do apito do mestre.

O peso e o volume do surrão, gola e demais componentes da fantasia, usados durante a folia, entretanto impedem movimentos de ampla expansão. Nas apresentações carnavalescas é utilizada a guiada ou pesada lança de madeira, com cerca de dois metros de comprimento e



totalmente recoberta de fitas coloridas. Com ela, fazem-se movimentos de giro, apontando-a para cima, para baixo, para os lados, delimitando o território e, por fim, jogando-a para o alto o Caboclo encerra cada apoteótico manejo da guia. Um Caboclo de Lança é considerado um bom Caboclo se souber usar a guiada sem machucar ninguém enquanto dança. E, além de exibir as habilidades com a lança, necessita de fôlego e manejo corporal para movimentar o surrão, grade recoberta de pelúcia sintética com quatro a cinco chocalhos de ferro sobre os quadris que, para percutir, exigem movimentos específicos de pés, costas e de inclinação do corpo. Idiofones de percussão, os chocalhos têm tonalidades diferentes, variáveis entre agudo e grave, marcam o ritmo e funcionam como arautos que se fazem ouvir a grandes distâncias.

Com cruzamento de pernas, muitos giros, passos baixos e pequenos, dança o Arreiamá. Garante exuberância visual ao maracatu com o imenso penacho de plumas de ema e pavão, e as flutuações do corpo não se inibem com o peso e o volume do adereço. O Caboclo de Pena também traz consigo uma machadinha, que agrega à performance corporal. É este personagem quem protege espiritualmente a brincadeira com uma dança ritual: figura ligada a cultos indígenas, recebe entidades e dança incorporado ou atuado, com movimentos propiciatórios que se destinam a “arriar”, derrubar o mal, as ameaças à paz e segurança do maracatu. O repertório de gestos do Caboclo de Pena, constituído de passos cruzados e agachamentos, assemelha-se ao bailado guerreiro dos Cabocolinhos.

Figuras de Índia às vezes aparecem entre os personagens que compõem o miolo da brincadeira, também executando movimentos que se assemelham aos de Cabocolinhos e Arreiamá. Dois dos Caboclos de Pena lideram o cordão das Baianas e dão andamento às evoluções coreográficas do grupo. A dança do Baianal relaciona-se à praticada pelas mulheres, nos terreiros de Candomblé. A Dama do Paço, que carrega a calunga, também se movimenta, sob o ritmo ditado pelo terno, reproduzindo os movimentos executados em cerimônia religiosa, girando e mostrando a boneca, portadora dos segredos do maracatu, cuja dança, não importa de qual personagem, é para ser dançada sob o sol, sob o céu de estrelas, na rua, nas praças, nos palanques, nos engenhos, em espaços públicos do mundo rural e urbano.

Nesse conjunto de coreografias individuais, de manobras e evoluções coletivas, é interessante perceber como a dança dos folgazões do baque solto oferece elementos de permanência, claramente perceptíveis na descrição que Roberto Benjamin (1982, p. 207 e 209) publicou há 35 anos, por comparação ao que se verifica na atualidade. A coreografia dos Caboclos de Lança ainda hoje é exuberante e cheia de violência simbólica. A simulação de cerimônia guerreira, com um gestual belicoso que transita entre ataque e defesa, às vezes surpreende e assusta o espectador. Singulares na criação coreográfica de cada folião, os

repertórios de passos executados não possuem nome, são livremente improvisados pelos folgazões. Estes movimentos, cuja “gramática” está por ser sistematizada, constitui-se no principal meio de expressão dos brincantes, quando se expandem, inteiros, na poética folia de ensaios e sambadas, comunicando, exprimindo, significando, simbolizando a alegria de ser e estar em comunhão com as entranhas da terra, com a dança da vida.



Fig 5 O Caboclo de Pena ou Arreiamá representa a cultura ameríndia, com a energia e o mistério da jurema sagrada no baque solto | Maracatu Água Misteriosa, Nazaré da Mata
Foto: Maria Alice Amorim



Religião

Conforme depoimento de folgazões, as relações entre o folguedo e as religiões de origem afro-brasileira ficaram bastante evidentes, embora tais relações não sejam frequentemente reveladas, são o que eles chamam de “segredo de maracatu”. É o preparo religioso que antecede e sucede as apresentações, inclusive sambadas e período carnavalesco. Geralmente realizado por pessoas específicas, o padrinho ou madrinha espiritual da brincadeira, esse preparo impede o “desmantelo” da mesma, ou seja, funciona como uma proteção para que não ocorram incidentes, brigas ou outros imprevistos durante as festividades. O dono/presidente do maracatu é o responsável por intermediar a relação entre os folgazões e os padrinhos espirituais. O preparo inclui resguardo sexual, banhos à base de ervas, orações, aguações, fumaçadas de cachimbo e charuto, matança de animais, velas etc. Além disso, alguns elementos do figurino dos personagens do maracatu necessitam de atenção especial. São eles: o cravo na boca do Caboclo de Lança, a boneca, a bengala e o apito do mestre. Por se tratar de um segredo, nem sempre é possível conhecer detalhes dos rituais. Apenas o resguardo sexual, ou “evitamento”, é falado abertamente: em geral, os folgazões são orientados pelos donos e padrinhos para não manterem relações sexuais durante certo período antes e depois do Carnaval.

Não existe um local específico para a realização dos rituais. Geralmente ocorrem ou na casa do padrinho/madrinha espiritual ou na casa do dono/presidente do maracatu ou, ainda, na sede do brinquedo. Igualmente pode ocorrer fora desses ambientes, a exemplo de encruzilhadas ou cemitérios, como é o caso do local conhecido por Cruzeiro da Bringa, onde há um cruzeiro, um cemitério e uma encruzilhada, cenário fúnebre de onde se diz que, antigamente, Caboclos de Lança lutavam entre si e se digladiavam. Os padrinhos e madrinhas são, em sua maioria, pais ou mães de santo, autoridade maior de religiões ameríndias e africanas.

É difícil designar com precisão que tipo de religião africana é professado, já que a fala dos interlocutores é carregada de mistérios. Sabe-se que, no Brasil, essas religiões sofreram um processo de sincretismo muito grande. Uns falam em Candomblé, outros falam em Umbanda e outros ainda em um catolicismo popular repleto de simbolismo afro-indígena. Elemento determinante nessa mistura é a chamada Jurema, planta arbustiva de ocorrência no Nordeste do Brasil e investida de profundo simbolismo. É chamada “planta de poder”, e se acredita que o uso da Jurema em rituais religiosos começou com os povos indígenas sendo

logo depois assimilado pelos rituais africanos. Assim, a Jurema ganhou vários significados: a Jurema é planta, é o mundo sagrado dos espíritos (Juremá) e é também uma entidade feminina nos cultos a mestres e caboclos. Apesar de tamanha importância, a Jurema não foi muito citada nos depoimentos sobre os rituais sagrados. Esse fato vem confirmar que, dentro do maracatu, nem tudo pode ser revelado.



Fig 6 Madrinha do Maracatu Leão de Ouro de Nazaré da Mata realiza limpeza espiritual
Foto: Maria Alice Amorim



INRC Maracatu Baque Solto

Realização da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), com apoio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o inventário teve todas as etapas da pesquisa executadas no período de janeiro de 2012 a maio de 2013. A equipe atuou em parceria com a Associação dos Maracatus de Baque Solto de Pernambuco (AMBS-PE), a qual assessorou, sempre que acionada, as escolhas e diretrizes seguidas pela pesquisa. O intuito dessa conexão foi abrir um canal de diálogo com os brincantes para que o referido INRC expressasse o universo e as demandas do baque solto, além de mantê-los informados sobre o processo de pesquisa, destacando a importância do possível registro para os grupos. As reuniões da Associação foram momentos de produção de dados para a salvaguarda, estabelecimento de contatos e repasse de informações sobre a pesquisa. O respaldo da entidade facilitou a inserção no campo de pesquisa, trouxe dados importantes para a formulação das questões de salvaguarda, e, sobretudo, legitimou o processo de elaboração do inventário e registro do bem como ação diretamente conectada à comunidade constitutiva do maracatu de baque solto.



Fig 7 O mestre Dedinha, poeta do apito e do improviso, e o Arreiamá Biu Velho, representaram no grupo mais antigo em atividade, o Cambindinha de Araçoiaba
Foto: Maria Alice Amorim

Os pesquisadores selecionados apresentaram experiência de trabalho de campo, alguns com inserção na área de cultura popular. O processo de trabalho incluiu capacitação acerca da metodologia do IPHAN e do universo do maracatu de baque solto, com o fim de facilitar a compreensão sobre o bem e a entrada da equipe no campo de pesquisa. As primeiras incursões etnográficas aconteceram no Carnaval de 2012, então supervisionadas e coordenadas, respectivamente, por Sévia Sumaia Vieira e Maria Aparecida Lopes Nogueira, as quais selecionaram a equipe. A partir do segundo semestre de 2012, desde então e até o final da pesquisa supervisionado por Hugo Menezes Neto e sob a coordenação de Maria Alice Amorim, o grupo deu andamento à segunda fase do campo, com o preenchimento das fichas de identificação, mais a confecção do vídeo e do dossiê de candidatura ao registro do maracatu de baque solto como patrimônio cultural imaterial do Brasil. Na equipe de pesquisa, Bárbara Luna de Araújo, Karina Rodrigues Leão, Lêda Cristina Correia da Silva, Leonardo Leal Esteves, Thiago de Oliveira Sales, Bruno Mesquita Soares de Araújo, Raíssa Batista Fonseca, Solange Maria da Silva. A equipe contou com as fotógrafas Elysangela Vieira Santana de Freitas e Lídia Marques de Oliveira. O final do projeto aconteceu em maio de 2013.

Da Complexidade do Bem e Extensão do Campo à Identificação

A delimitação do Sítio se deu em decorrência de critério geográfico da possível origem e fixação do folguedo. A Zona da Mata Norte, Recife e Região Metropolitana do Recife são o habitat dos maracatus de baque solto. As fichas foram preenchidas conforme delimitações e justificativas estruturadas segundo a metodologia adotada pelo IPHAN. Ficou estabelecida a subdivisão da ficha de Sítio em Localidade 1, para a Zona da Mata Norte, e em Localidade 2, para Recife e Região Metropolitana.

No levantamento preliminar, todos os grupos foram contatados a fim de que pudessem integrar o Anexo 3, referente aos bens culturais inventariados, e respectivamente a lista de contatos do Anexo 4. Igualmente integram o Anexo 3 celebrações, lugares, ofícios e modos de fazer, eleitos para integrarem as fichas de identificação. O Anexo 2, referente a registros sonoros e audiovisuais, oferece mais de setecentas fotografias, produzidas durante as entrevistas na pesquisa de campo, durante os carnavais de 2012 e 2013, oferecendo, ainda, fotografias históricas de acervos institucionais. Os arquivos sonoros dão conta, sobretudo, dos



discos gravados por mestres de maracatu e do áudio das entrevistas concedidas, à equipe do inventário, por folgazões e dirigentes das agremiações.

A bibliografia, constante do Anexo 1, cataloga publicações sobre os maracatus de baque solto, inclusive os textos de seis autores que se debruçam pioneiramente sobre o tema, inaugurando hipóteses, descrições, complexidades acerca do assunto. Ao longo de várias décadas, os estudiosos Valdemar de Oliveira (1948), Ascenso Ferreira (1951), César Guerra-Peixe (1949 a 1952), Katarina Real (1961 a 1965), Olímpio Bonald Neto (1972) e Roberto Benjamin (1976, 1979 a 1981) dão conta de personagens, indumentárias, rituais, celebrações que caracterizam os grupos nomeados de maracatu rural, de trombone, de orquestra, de baque singelo. A bibliografia pesquisada inclui, ainda, textos resultantes de pesquisas acadêmicas de mestrado e doutorado, livros de fotografia, ensaios de especialistas no assunto, reportagens, catálogos e folders de exposições.

Para aprofundamento da pesquisa sobre o bem, as Formas de Expressão estudadas foram as seguintes: Danças, Evoluções e Manobras; Cortejo e Personagens; Música do Baque Solto. Quanto à ficha de Ofícios e Modos de Fazer, esta descreveu o Modo de Fazer Indumentária do Caboclo de Lança e Arreiamá; o Ofício do Mestre Sambador; o Ofício do Mestre da Cabocaria e Mestra das Baianas. Celebrações e Lugares também foram identificados, porém ficou decidido não haver preenchimento de fichas de Edificações devido ao consenso da equipe quanto ao fato de que os espaços de apresentação e encontro se encaixam melhor na definição de Lugar. Com exceção das agremiações, inseridas em uma das localidades conforme a cidade em que se encontram sediadas, os bens identificados correspondem a ambas as localidades, não havendo diferenças contundentes entre Zona da Mata Norte e Recife e Região Metropolitana no que concerne aos saberes e práticas do maracatu de baque solto. Na ficha de Celebrações, fez-se a descrição de Carnaval de Páscoa; Cerimônia da Trincheira; Concurso das Agremiações Carnavalescas do Recife; Encontros de Maracatu: Aliança, Ilumiara Zumbi, Nazaré da Mata; Ensaios e Esquentes de Terno; Rituais Sagrados; Sambadas. Na ficha de Lugares, foram apresentados a Associação dos Maracatus de Baque Solto (AMBS-PE); o Cruzeiro das Bringas; o Espaço Ilumiara Zumbi; o Parque dos Lanceiros.

O trabalho de campo gerou 34 entrevistas com grupos da Mata Norte e do Recife e Região Metropolitana, para fins de registro da brincadeira, além de servirem de subsídio à redação do dossiê de candidatura. Com o fito de auxiliar na sistematização da pesquisa, foi criado um roteiro de perguntas contemplando questões relacionadas aos itens escolhidos para aprofundamento. Resultante destas entrevistas, uma amostragem representativa do universo do baque solto foi construída, com a escolha da identificação de onze maracatus que apontam para aspectos diferenciados da formação e manutenção dos grupos:

Maracatu Cambindinha (Araçoiaba): o mais antigo em atividade, a fundação é datada em 1914, conforme registros orais.

Maracatu Cambinda Brasileira (Nazaré da Mata): fundado em 1918, é o segundo mais antigo em atividade e muito importante para a história da brincadeira. A sede fica na área rural de Nazaré da Mata, no Engenho Cumbe.

Maracatu Cruzeiro do Forte (Recife): fundado em 1929, é o maracatu de baque solto mais antigo, em atividade, no Recife, cuja importância está registrada em CDs e livros.

Maracatu Cambinda Estrela (Aliança): entre os mais antigos, foi fundado no Recife como baque virado, e atualmente a sede própria fica na área rural de Aliança.

Maracatu Piaba de Ouro (Olinda): fundado em 1977 por Manoel Salustiano Soares, o Mestre Salu, é atualmente coordenado pelos filhos. De grande visibilidade midiática, possui sede própria onde há décadas ocorre encontro de maracatus de baque solto, durante o Carnaval. A família Salustiano mantém liderança no movimento associativo dos maracatus de baque solto.

Maracatu Beija Flor (Ferreiros): de fundação recente, 2011, mostra a vitalidade do baque solto e atende ao critério de amostra de renovação no quadro de grupos. O dono e presidente é o aclamado poeta Mestre Zé Galdino.

Maracatu Leão de Ouro (Condado): liderado pelo famoso brincante de cavalo-marinho, Mestre Biu Alexandre, o grupo é bicampeão do concurso de agremiações carnavalescas do Recife.

Maracatu Estrela de Ouro (Aliança): sediado na zona rural de Aliança, no sítio Chã de Camará, onde viveu o líder do grupo, o Mestre Batista. A agremiação, que mantém um Ponto de Cultura, é atuante no campo das políticas culturais referentes ao baque solto.

Maracatu Leão de Ouro (Nazaré da Mata): fundado em 1995, há quase vinte anos, é um dos seis mais antigos em atividade em Nazaré, a “Terra do Maracatu”.

Maracatu Cambinda Dourada (Camaragibe): situado na Região Metropolitana do Recife, o dono é de Glória do Goitá, Zona da Mata Norte, foi Caboclo de Lança durante décadas e, por isso, é detentor de muitos conhecimentos acerca da brincadeira.

Maracatu Leão Misterioso (Nazaré da Mata): o presidente, Mestre João Paulo, aclamado poeta de maracatu, tem gravado diversos CDs e organiza, com regularidade, no terreiro do grupo, ensaios e sambadas bastantes prestigiados.

O centenário Maracatu Cambinda Brasileira realiza a Cerimônia da Trincheira, no Engenho Cumbe, todo domingo de Carnaval
Foto Stela Maris







Verso Lança Flor: Vídeo e Dossiê

Nas duas principais peças de candidatura dos maracatus de baque solto ao título de patrimônio cultural do Brasil – o documentário de curta-metragem e o dossiê – o maracatu de baque solto é identificado em suas múltiplas complexidades e significações. Etnografias e análises dão conta da música, dança e poesia, exibindo, entre outras, informações indispensáveis à contextualização socioeconômica e antropológica do folguedo; o que existe de memória e paixão; os diversos personagens e respectiva hierarquização no brinquedo; as maneiras com que celebram o Carnaval e vivenciam os rituais sagrados; como se organizam os grupos e o que mantém a coesão social. Estas e outras questões, ali abordadas, se oferecem incontornáveis para a apreensão e fruição do bem. Resultante de levantamento bibliográfico, etnográfico e sistematização da pesquisa de campo, o dossiê e o vídeo de candidatura revelam importantes aspectos do maracatu de baque solto, sem os quais não seria possível compreender a relevância do bem cultural e o status de patrimônio imaterial do Brasil.

O vídeo contou com depoimentos de dirigentes e folgazões de maracatus, bem como de entrevistas concedidas por renomados estudiosos, além de registros audiovisuais de apresentações carnavalescas, sambadas e outras festividades.

O dossiê foi organizado em blocos temáticos. O primeiro, *Invento Folgazão*, exhibe conteúdos indispensáveis à compreensão do bem cultural. Como e por que se organizam os grupos; o que mantém a coesão social; o que existe de memória e paixão; quais são as maneiras com que celebram o Carnaval, os encontros carnavalescos e o Carnaval de Páscoa; de que modo os rituais sagrados são vivenciados, sob o ponto de vista individual e coletivamente.

O segundo bloco – *Verso lança flor* – oferece etnografias e análises acerca de três aspectos de grande relevância, e indissociáveis, no brinquedo: a música, a dança e a poesia; que sentidos e significações são oferecidos pelos mestres do apito; que construções poéticas são praticadas pelos mestres do apito, no universo das tradições de oralidade seculares recorrentes no Nordeste brasileiro; que dança praticam os folgazões, como se organizam os desenhos coreográficos, no desenrolar das apresentações carnavalescas e na liberdade das festas de terreiro; como se caracteriza a música de sopro e percussão, que ritmos e tipos de instrumentos são executados no baque solto; em que contextos etnográficos se desenvolve a musicalidade do baque solto; que nuances e transformações são passíveis de apreensão.

No terceiro bloco, intitulado de *Ensaio Primeiro*, são apresentados e comentados os textos de seis autores que se debruçaram pioneiramente sobre o tema, inaugurando

hipóteses, descrições, complexidades acerca do assunto: Valdemar de Oliveira, Ascenso Ferreira, César Guerra-Peixe, Katarina Real, Olímpio Bonald Neto e Roberto Benjamin. Esta parte do dossiê apresenta um diálogo com os ensaios que primeiro esboçaram a fisionomia dos maracatus, articulando as descrições históricas neles contidas às permanências e transformações apreendidas durante a pesquisa de campo.



Fig 8 Caboclos de Lança e Estandarte do Maracatu Estrela de Ouro de Aliança
Foto: Ricardo Moura

Concluídos os capítulos referentes à identificação do bem cultural, o quarto bloco do dossiê é dedicado ao *Registro e Salvaguarda* do maracatu de baque solto. Ao mesmo tempo em que defende o registro, no Livro das Formas de Expressão, deste patrimônio cultural imaterial do Brasil, apresenta as diretrizes de salvaguarda produzidas na AMBS, durante reunião de folgazões e pesquisadores do inventário. Com as argumentações produzidas, o pedido de registro foi lastreado na pesquisa de campo, em alguns casos com observação



participante, na mnemotécnica multimídia, sobretudo na memória viva e sensibilidade de folgazões apaixonados. Sob a condução da equipe de pesquisa, foram produzidas as diretrizes de salvaguarda para o fomento, promoção, difusão e preservação do maracatu de baque solto, durante reunião da AMBS, em setembro de 2012, no município de Aliança, e com a participação de representantes de 75 dos 115 grupos filiados à associação.

O intuito do encontro consistiu em explanar sobre a ideia de salvaguarda de um bem patrimonial, em transmitir as informações acerca das diretrizes para o documento a ser elaborado, e, sobretudo, em produzir coletivamente um plano preservacionista. Registros sonoros e fotografias foram produzidos durante a ação, documento comprobatório que seguiu como importante peça do inventário. Houve recorrência de dados de mesma natureza em falas espontâneas dos representantes, tais como a questão da falta de estrutura das sedes; a burocracia na documentação e editais de fomento; relação com o poder e as políticas públicas e, principalmente, a escassez de recursos financeiros para a manutenção dos grupos. Algumas iniciativas foram apontadas como emergenciais. As diretrizes sistematizadas foram organizadas em cinco eixos: estrutura física e burocrática; produção e reprodução cultural; mobilização social e alcance da política; gestão participativa e sustentabilidade; difusão e valorização.

Fechando a Seara

O maracatu de baque solto, à maneira de palimpsesto, guarda como tesouro confluências e redesenhos, camadas de cultura, tintas de memória longa na memória recente de folgazões. As práticas sociais, a observação participante, a produção intelectual nos deixam vislumbrar a surpresa holográfica: de religiões híbridas, de poéticas de tradição oral, de indissociável dança-música-poesia, de enredadas teias “afro-indo-brasileiras”, aflorando em complexos desenhos, em sedutores bordados. Guardam complexidades resultantes da confluência de vários folguedos e expressões culturais. É tradição viva exatamente porque é prática cultural entranhada no cotidiano das pessoas, e, sobretudo, porque dialoga com novas práticas sociais, próprias à dinâmica da cultura. Expressão artística cheia de mistérios, indecifráveis enigmas, o maracatu de baque solto traz em si mesmo, à maneira de microcosmo, representações das grandes matrizes do patrimônio cultural do país. Contribuições afro-indígenas misturam-se a herança europeia e se deixam vislumbrar em perspectivas do detalhe e do panorâmico: bordaduras que fluem em arabescos, corpo

cênico que dança em terra nua, poesia que se improvisa ao vento. São confluências que situam e afirmam a memória longa das tradições, enraizadas num território cultural específico, a Zona da Mata Norte de Pernambuco. Considerando ser inventário cultural a reunião e avaliação de bens herdados, históricos e de continuidade criativa, o registro desse patrimônio cultural se configura, pois, como reconhecimento nacional pela relevância de um conjunto de particularidades estruturadas em práticas culturais, contextualizadas num espaço-tempo; de representações simbólicas de uma comunidade cultural da qual o maracatu de baque solto é patrimônio. Nele misturam-se mitos, ritos, arte, vida. E é nesse oceano de palimpsestos que mergulham os folgazões, vivenciando, experimentando cotidianamente o brinquedo, construindo dia a dia a afirmação de identidades e o próprio sentido da existência. Bem cultural do patrimônio imaterial brasileiro, é com os fios da poesia que se tece essa trama, esse brinquedo misterioso.

Referências Bibliográficas

- AMORIM, Maria Alice; BENJAMIN, Roberto. 2002. ***Carnaval: cortejos e improvisos***. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife.
- AMORIM, Maria Alice. 2013. ***Maracatu Baque Solto: Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil***. Recife: Fundarpe.
- ANDRADE, Mário de. *A Calunga dos Maracatus*. In: CARNEIRO, Edison. 1950. ***Antologia de Negro Brasileiro***. Rio de Janeiro: Globo.
- ASSIS, Maria Elisabeth Arruda de. 1996. ***Cruzeiro do Forte: A brincadeira e o jogo de identidade em um maracatu rural***. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- ASSUNÇÃO, Luiz. *Os Mestres da Jurema: culto da Jurema em terreiros de umbanda no interior do nordeste*. In: PRANDI, Reginaldo (Org.). 2001. ***Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados***. Rio de Janeiro: Pallas.
- BENJAMIN, Roberto. *Maracatus Rurais de Pernambuco*. In: PELLEGRINI FILHO, Américo (Org.). 1982. ***Antologia do Folclore Brasileiro***. São Paulo: Edart; Belém: UFPA; João Pessoa: UFPB.



- BENJAMIN, Roberto. 1989. **Folgedos e Danças de Pernambuco**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife.
- BONALD NETO, Olímpio. *Os Caboclos de Lança: Azougados guerreiros de Ogum*. In: SOUTO MAIOR, Mário; SILVA, Leonardo Dantas (Org.). 1991. **Antologia do Carnaval do Recife**. Recife: Massangana.
- BRUSANTIN, Beatriz M. 2011. **Capitães e Mateus: relações sociais e as culturas festivas e de luta dos trabalhadores dos engenhos da mata norte de Pernambuco (comarca de Nazareth – 1870 – 1888)**. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.
- CÂMARA CASCU DO, Luís da. 1978. **Meleagro: pesquisa do Catimbó e notas da magia branca no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir.
- CHAVES, Suiá Omin Arruda de Castro. 2008. **Carnaval em Terras de Caboclo: uma Etnografia sobre Maracatus de Baque Solto**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro/Museu Nacional, Rio de Janeiro.
- FERREIRA, Ascenso. O Maracatu. In: SOUTO MAIOR, Mário. 1988. **Antologia Pernambucana de Folclore**. Recife: Massangana.
- GUERRA-PEIXE, César. 1980. **Maracatus do Recife**. 2. ed. Recife: Irmãos Vitali/ FCCR.
- MAGALHÃES, Aloísio. 1985. **E Triunfo?: A questão dos Bens Culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; [Brasília]: Fundação Nacional Pró-Memória.
- NASCIMENTO, Mariana Cunha Mesquita do. 2005. **João, Manoel, Maciel Salustiano: Três gerações de artistas populares recriando os folgedos de Pernambuco**. Recife: Associação Reviva. (Coleção Maracatus e Maracatuzeiros)
- OLIVEIRA, Valdemar de. 1948. *Os indecifráveis Tucha'us*. In: **Contraponto, II**, nº 7, Recife.
- PEREIRA DA COSTA, Francisco. 2004. **Folk-lore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco**. Artigo introdutório Luís da Câmara Cascudo. 2. ed. autônoma. Recife: CEPE.

REAL, Katarina. 1967. **O folclore no carnaval do Recife**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

SANTOS, Climério de Oliveira; RESENDE, Tarcísio Soares. 2005. **Maracatu: Baque Virado e Baque Solto**. Tradução: Peter Malcolm Keays. Recife: ed. do Autor, V. 1. (Coleção Batuque Book - PE).

SILVA, Severino Vicente da. 2005. **Festa de Caboclo**. Recife: Associação Reviva.

SOUTO MAIOR, Mário; SILVA, Leonardo Dantas (Org.). 1991. **Antologia do Carnaval do Recife**. Recife: Massangana.

VICENTE, Ana Valéria. 2005. **Maracatu Rural - O espetáculo como espaço social: Um estudo sobre a valorização do popular através da imprensa e da mídia**. Recife: Associação Reviva.

VIEIRA, Sévia Sumaia. 2006. **A Cambinda do Cumbe. Fotografias Aline Feitosa, Beto Figueirôa, Elenilson Soares, Luca Barreto, Mateus Sá**. Recife: Canal 03.







A Liberdade de Brincar: Cavalo-Marinho, Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil

*Beatriz de Miranda Brusantin*¹

Cavalo-Marinho,
Pernambuco e sul
da Paraíba,
Trabalhadores Rurais,
Cana-de-Açúcar,
Escravidão
e Arte Popular

Nesse artigo encontraremos informações sobre o bem cultural denominado Cavalo-Marinho que recebeu o título de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil em 2014. Objetivamos compartilhar detalhes desse bem cultural com raízes há mais de um século e que carrega, em forma de arte, cultura e rituais, a história dos trabalhadores rurais pernambucanos e do sul da Paraíba. Um bem cultural inestimável para gerações e gerações de homens, mulheres e crianças que em coletivo criaram uma herança cultural comum. Um longo caminho de salvaguardar a cultura popular que ganhou apoio institucional da Fundarpe (Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco), do Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e da Associação Respeita Januário (ARJ) para que se iniciasse e finalizasse seu registro patrimonial. Assim, torna-se essencial narrar a trajetória do processo de identificar e inventariar o Cavalo-Marinho e a imprescindível articulação dos detentores do bem na conquista do título patrimonial. Trata-se de uma conquista com ação coletiva e de união entre sociedade civil e instituições públicas para que a cultura popular seja salvaguardada e reconhecida oficialmente pelo Estado brasileiro como patrimônio da nossa memória, cultura e história.

¹ Graduada em História pela USP, Mestre e Doutora em História Social pela Unicamp, foi coordenadora do INRC do Cavalo-Marinho e do Reisado junto da Associação Respeita Januário (ARJ), FUNDARPE e IPHAN. Atuou como docente e coordenadora do curso de História da UNICAP; docente da pós-graduação do curso de História da Universidade Estácio de Belo Horizonte (MG). Pesquisa e coordena projetos na área da cultura popular, patrimônio cultural imaterial, gênero e mundo do trabalho.

1 Reconhecer o Passado é Seguir para um Futuro com Cidadania

“Viva a liberdade!” esse foi o grito de cerca de 30 escravizados em uma brincadeira do Cavalo-Marinho realizada em março de 1871 em terras dos engenhos na região de Nazaré da Mata (PE). Sim, a brincadeira do Cavalo-Marinho é mais antiga do que pensávamos e escravizados, escravizadas, libertos, libertas e pessoas livres eram protagonistas e participantes utilizando-se do espaço de lazer e cultura para também criar sociabilidades e reivindicações por condições mais justas. Por esse motivo, muitas vezes, a brincadeira era reprimida pelas autoridades



policiais que justificavam tratar-se de reuniões perigosas. (BRUSANTIN, 2011: 452) Desde os tempos imperiais temos registros de que a brincadeira do Cavalo-Marinho existe e seus sujeitos, escravizados e escravizadas, misturavam culturas numa linguagem comum a todos. Uma linguagem cultural afro-brasileira de reinterpretação do cotidiano rural da zona canaveira.

Podemos definir o Cavalo-Marinho de muitas maneiras. A principal é aquela que seus próprios detentores utilizam: trata-se de uma brincadeira. O que significa brincadeira ou festa na linguagem popular? A reflexão de Norberto Guarenello com sugere uma abordagem das festas como estrutura do cotidiano, ou, antes, como parte da estrutura do cotidiano. Propõe, portanto, vê-las não como realidade oposta ao cotidiano, mas integrada nele. (GUARENELLO, 2000: 971) E Cavalo-Marinho é exatamente esse universo dramático, uma espécie de teatro-memória, de um teatro popular, uma brincadeira que se realiza por meio de uma narrativa cênica com a temática nas vivências cotidianas, do passado ou do presente, vividas ou imaginadas por gerações de trabalhadores e pessoas que viviam na Zona da Mata canaveira da região norte de Pernambuco e da região sul da Paraíba. Essa narrativa é contada através dos personagens com máscaras (figura) ou sem máscaras e trazem músicas (toadas) e poesias (lôas), danças (trupés, galopes, magui, etc). Na parte ritualística/religiosa se desenvolve a louvação ao Divino Santo Rei do Oriente, momentos de culto à Jurema Sagrada e a presença de animais ou *bichos*, como o Cavalo e o Boi. A brincadeira, que é comandada pelo Capitão, se realiza num terreiro em formato de semicírculo, em lugares planos e, normalmente, ao ar livre. Tradicionalmente essa festa acontece no ciclo natalino – do dia de Natal até véspera do dia de Reis (6 de janeiro).

Atualmente a manifestação do Cavalo-Marinho passou por muitas transformações: a duração da brincadeira ficou mais curta; das figuras apresentadas, muitas não existem mais, portanto, diversas cenas não são mais encenadas; para alguns mestres o passo dançado também mudou de ritmo, anteriormente era mais lento; nos instrumentos musicais, alguns mestres indicam a substituição da viola pela rabeça; os motivos para a realização do brinquedo não são mais os mesmos; a fonte de seu financiamento; os locais de realização, entre outras. Devemos nos preocupar com essas modificações? Há algum risco em perdemos esse patrimônio cultural? Acreditamos que a ênfase da valorização do Cavalo-Marinho não deve vir elegendo conceitos estanques de tradição. Assim, a importante diretriz que o Inventário Nacional de Referências Culturais do Cavalo-Marinho trouxe foi não estabelecer um modelo de aplicação conceitual, mas um diálogo teórico-metodológico com os processos históricos e com as vivências dos próprios sujeitos da brincadeira. Há também muitas continuidades nessa dinâmica orgânica da cultura. Há, sobretudo, a permanência do “fundamento”, da essência estrutural do Cavalo-Marinho como podemos comprovar ao comparar o brinquedo realizado

hoje e as narrativas dos folcloristas do início do século XX, como a de Pereira da Costa em 1902. São gerações e gerações de pessoas ligadas à região da Zona da Mata pernambucana e paraibana que criam e recriam o brinquedo.

Observar esse caminho histórico repleto de mudanças e continuidades leva-nos a compreender melhor a importância da realização do INRC (Inventário Nacional de Referências Culturais), portanto, a identificação pormenorizada do bem no formato de fichas padronizadas e detalhadas, registro de audiovisual, registro fotográfico e escrita de dossiê. Sua importância se dá pelo acervo documental produzido que garante registro histórico dos bens pesquisados e também, sobretudo, pela conquista do título de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Identificação e título surgem como bases documentais e memoriais de que o Cavalo-Marinho é um bem a ser salvaguardado por cidadãos, Estado e instituições públicas e privadas. O termo salvaguardar não significa torná-lo intacto, mas sim, mantê-lo vivo. E como todo organismo vivo, em movimento, de forma dinâmica junto de seus detentores.

Mestre Biu Alexandre, Mestre Biu Roque (falecido), Mestre Antônio Telles (falecido), Mestre Bibi, Mestre Picica, Mestre Zé de Bibi, Mestre Grimário, Mestre Inácio Lucindo, Mestre Salustiano (falecido), Mestre Araújo, Mestre Borges Lucas, Mestre Aicão, Mestre Mariano Telles, esses são alguns mestres de Cavalo-Marinho que carregam toda essa herança cultural e histórica e formato de patrimônio. A participação deles e de seus filhos (as), músicos e brincadores (as) em todo o percorrer do Inventário foi essencial para a que o processo de registro do Patrimônio acontecesse de fato como uma política pública. Quando se inicia um pedido de registro, a comunidade envolvida diretamente com os bens culturais é consultada para que demonstre interesse e necessidade para que esse processo se realize. Não só antes do princípio, mas durante todo o processo, a participação ativa dos detentores aconteceu atribuindo à prática política o seu sentido democrático. Muitos devem desconhecer a fundo o significado de um processo de registro patrimonial. Explicitamos que se trata de uma política pública de valorização, preservação e cidadania. Uma decisão política direcionada a abrir de forma institucional uma cultura patrimonial democrática que dará novos sentidos a identidade nacional. Sentidos que legitimem a cultura popular, dos subalternos, dos negros, das mulheres, dos trabalhadores, daqueles e daquelas que sempre foram excluídos da história oficial, da memória coletiva. Que, acima de tudo, lhes configurem representatividade legitimada pelo Estado. Nas palavras da historiadora Martha Abreu: “é uma das operações políticas mais importantes para a consolidação de uma determinada história, memória e cultura comuns. Registra e consolida o valor de certas manifestações, conferindo-lhes significados atuais e possíveis novas leituras, do passado e da própria nação.” (ABREU, 2007). Políticas públicas, portanto, que visem o registro patrimonial de culturas que recontam e



ressignificam passado e presente de comunidades e grupos de trabalhadores rurais, muitos descendentes de escravizados – como é o caso do Cavalo-Marinho e outros bens – não apenas estão ampliando o sentido da identidade nacional, estão também ampliando a história do Brasil e sua memória transformando-as em múltiplas vozes.

2 O Universo Cavalo-Marinho

O Cavalo-Marinho não é apenas um espetáculo popular. É um universo cultural e histórico que inclui narrativas, saberes, artes e sujeitos. Ele conta a história de gerações e gerações de trabalhadores de uma determinada região do Brasil. Ele expressa a arte popular das mais variadas formas, com peculiaridades em cada grupo. O Cavalo-Marinho propõe um novo olhar sobre o tempo, a dança, a dramaturgia, a sofisticação musical. Assim, precisamos olhar para esse precioso bem cultural de forma cuidadosa e em detalhes.

2.1 Histórias para Lembrar, Narrativas para Contar

O Cavalo-Marinho apresenta-se como uma forma de expressão cultural que traz elementos sofisticados da dança, o teatro de máscaras, a música, a poesia, a louvação, o ritual e o canto. Para o vocabulário no universo histórico dos brincadores e sujeitos o Cavalo-Marinho é uma totalidade: um todo chamado brincadeira que contém a dança do magui(ou mergulhão), a dança dos aico ou o baile das baianas, as figuras (personagens que usam máscara), os bichos, Mateus, ou Caroca, Bastião e Catirina, o Banco, o Caboclo de Arubá, ou o Caboclo de Pena, as baianas, o Cavalo, o Boi, as loas (poesias faladas), as toadas (músicas cantadas), os diálogos (falas dos personagens contracenando com o Capitão-Marinho) e a história que a brincadeira conta.

Realiza-se com um enredo em uma linguagem teatral que constitui a lógica da brincadeira, definindo seu desenvolvimento e sua execução. Cada grupo de Cavalo-Marinho traz sua peculiaridade e suas variações dentro de uma estrutura narrativa semelhante a todos os brinquedos. Cada grupo possui uma composição diferente das figuras – performance, loa, toada, momento da participação, roupas e indumentárias, artefatos – e/ou a presença de alguns elementos cênicos e/ou ritualísticos. A história que grande parte dos grupos de Cavalo-

Marinho conta é de uma festa que o Capitão vai dar em homenagem ao Santo Rei do Oriente. Para tanto, contrata dois negros, Mateus e Bastião (em outra versão, o Capitão contrata o Caroca), e a negra Catirina para, na sua ausência, tomarem conta da festa. Os negros não tomam conta, bagunçam o terreiro (em outra versão, o Caroca empaca o samba), apenas se comportando com a chegada do Soldado, que os reprime (em outra versão, aparece a figura do Liberá, que solta o samba). O “teatro” começa então a se desenrolar, com entradas de figuras (personagens) com máscaras, e tem seu ápice na Estrela, uma parte da dança dos Arcos ou Aico que louva ao Divino Santo Rei do Oriente (em outra versão, a Estrela ocorre no Baile das Baianas, dançado em um ritmo semelhante à Marchinha). Em todas as brincadeiras, a cena do Cavalo também é um momento importante durante as apresentações e faz parte do enredo fixo dos grupos. O brinquedo sempre termina com a aparição do Boi.

A cena da negociação é uma grande lição de história. Uma grande representação da realidade cotidiana dos trabalhadores rurais. Desde meados da década de 50 do século XX, surgiu a função do empreiteiro – indicado pelo dono da usina ou do engenho para contratar trabalhadores para cortar cana ou outros serviços. A negociação do valor do serviço denominava-se empreitada, ou na forma como o Cavalo-Marinho retrata – empeleitada. O empreiteiro servia como um intermediário entre o trabalhador morador da cidade e o proprietário. (SIGAUD, 1979) Na brincadeira, ainda que essa cena seja reinventada de forma cômica e como enredo fixo do início da narrativa teatral, os brincadores, ao recriar uma cena cotidiana do trabalho, estão rememorando e dando novos significados para a realidade de exploração e terceirização das condições do mundo trabalho rural no qual eles vivem e dos quais eles sobrevivem. Trata-se de uma representação do real repleto de muitos significados.

- *Capitão, pronto. O senhor me chamou pra quê?*
- *Não, porque aqui tem um serviço pra o senhor tomar conta desse sítio aqui, dessa população aqui e dessa festa. Pra tomar conta e dar conta.*
- *Disso tudinho, é?*
- *É, Mateus.*
- *Capitão, eu tomo conta e não dou conta.*
- *Mas tem que tomar conta e dar conta.*
- *Ô, Capitão, quanto o senhor quer pra tomar conta desse negócio aqui?*
- *Se eu tomasse conta eu não lhe chamava aqui, Mateus.*
- *Então eu vou fazer a minha empeleitada.*
- *Tá certo. Quanto você cobra?*
- *Eu cobro doze, redoze, dezesseis com quatorze, uma buxada e uma beirinha de samba. Tá valido?*

- Tá valido.
- Então, pode dizer o que é que eu tenho que fazer, Capitão.
- Ô, Mateus, mas eu to achando que esse serviço é muito pra você. Você trabalha sozinho, ou tem um outro parente, uma família, um irmão, um amigo, um pareia?
- Eu tenho meu pareia.
- Como é que ele vem?
- Do mesmo jeito que eu vim.
- Do mesmo jeito?
- Tem música aí?
- Tem.
- Mande tocar que é capaz dele vir do mesmo jeito que eu vim.

Diálogo entre Mateus e Capitão, Cavalo-Marinho Estrela de Ouro, Condado (PE), 2002, registrado por Érico Oliveira (2006).



Fig 1 Diálogo entre Mateus e Capitão – Cavalo Marinho Boi de Ouro
Foto: Glauco Machado

O conteúdo da história contada pelos Cavalos-Marinhos identificados possui em essência e “fundamento” o mesmo perfil, contudo, existem duas grandes variantes nos atores das narrativas. Uma que possui três figuras fixas: os negros Mateus, Bastião e Catirina, e a

outra que apenas o Caroca e a Catirina são fixos desde o início. O banco dos músicos também traz variações. No grupo dos Cavalos-Marinheiros com o Caroca, apresenta-se o bombo, o ganzá e a rebeca; nas outras brincadeiras, rebeca, o pandeiro, as bages (ou um reco-reco) e o ganzá. Consequentemente, ritmos e outras pequenas variações ocorrem entre um grupo ou outro. Todas as brincadeiras têm um sentido comum: a de realizar uma festa em homenagem ao(s) Santo(s) Rei(s) do Oriente. Não definem a brincadeira como religiosa nem profana, mas louvam a Estrela, representando Jesus Cristo, e também praticam rituais inspirados na Jurema (Caboclo de Arubá e Caboclo de Pena).

2.2 Os Sujeitos da História e seus Brinquedos

Quem inventou o Cavalo-Marinho foram os negros da senzala, do cativeiro. Chegou o patrão dele e disse: nego inventa uma brincadeira. Os negros viviam tudo no chão, com 30 ou 40 famílias. Daí chegou o nego e falou: bora fazer um Cavalo-Marinho. Arrumaram uma mola de arame e fizeram um reco. A rebeca era uma garrafa e o pandeiro era de couro, tinha que esquentar pra afinar. Os arcos eram cipós com folhas de coco amarrada. E quando tinha ensaio geral, os capangas apareciam para espiar. Não tinha dinheiro para comprar roupa, mas o patrão dava dinheiro. O Cavalo-Marinho era da África, e daí foi para França, para Portugal e depois veio para o Brasil. (Entrevista de Seu Martelo concedida a Beatriz Brusantin, 2007.)

Os documentos históricos vêm confirmar essa narrativa de Martelo. De fato, nos documentos policiais da cidade de Nazaré da Mata, datados de 1871, tem-se o registro de que a brincadeira era costumeiramente praticada por escravos dentro da senzala e, outras vezes, fora dos olhos de seus senhores. Muita gente participava: homens, mulheres, libertos, libertas, escravizados e escravizadas. Um dado é importante enfatizar: a brincadeira era de negro – negros e negras nascidas no Brasil e negros e negras africanos. Existia, assim, definitivamente uma ressignificação cultural ancestral – das práticas e rituais da África. Há estudos que revelam a ligação entre a cultura do Cavalo-Marinho e a cultura boeira da África centro-ocidental deixando-nos a certeza da importância da salvaguarda desse patrimônio para a valorização da cultura afrodescendente. (BRUSANTIN, 2011; BRUSANTIN, 2016). Remeter a este passado certamente constrói identidades para seus sujeitos que, apesar de se colocarem como agentes culturais dinâmicos, trazem diversas conexões com a tradição, seja ela cultural ou social.



A brincadeira do Cavalão-Marinho foi socialmente constituída pelos trabalhadores rurais e o universo da economia da cana de açúcar e seus engenhos, casas de farinha, senzalas, feiras, plantações e roçados. A partir de meados da década de 50 do século XX o cenário social e econômico na região norte da Zona da Mata pernambucana se modifica e muitos engenhos são substituídos pelas Usinas e os moradores, que antes viviam dentro dos engenhos, passam a morar nas cidades (ou na rua, na linguagem local). Mesmo diante essas transformações, a brincadeira continuou a ocorrer nas cidades como Condado (PE), Aliança (PE), Goiana (PE), Nazaré da Mata (PE), Camutanga (PE) e outras. Nos dias atuais, os grupos têm suas sedes nas cidades ou em sítios particulares e costumam brincar nas festividades locais, dias dos padroeiros, na época natalina ou sob contrato específicos junto das prefeituras ou governo do estado de Pernambuco.

Essas mudanças estruturais sócio-econômicas levaram lentamente a modificação também do perfil dos seus brincadores. Muitos dos filhos (as) e netos (as) dos antigos participantes, não são mais trabalhadores rurais ou nem mesmo atuaram na lavoura. Essas transformações não chegaram a influenciar a essência ou fundamento do Cavalão-Marinho que ainda mantém seus aspectos principais passando de geração para geração há mais de um século com um perfil social composto por escravizados, africanos ou descendentes, índios e livres. As referências culturais, portanto, de etnias variadas, trazem-nos subsídios para identificarmos historicamente as “origens” dos bens culturais do Cavalão-Marinho. Registramos, por exemplo, o Caboclo de Arubá com influência da Jurema, religião indígena; as figuras dos negros Mateus, Catirina, Bastião e Caroca com trejeitos e falas, bem como o uso da cara pintada de preto, próximas à cultura africana e/ou escrava.

As memórias são os grandes fios condutores da vivacidade dessa tradição nascida no tempo da escravidão e com conexão de além-mar. Muitas são as lembranças dos brincadores e mestres compartilhadas com filhos (as) e netos (as). A tradição é passada oralmente tanto nos momentos de encontros como na própria realização da brincadeira. Nesse sentido, o brincar, o realizar o Cavalão-Marinho é a maior ação de salvaguarda patrimonial que devemos preservar. É durante a realização da brincadeira que a história é recontada, que a dramaturgia é revivida, que a música é gravada, que a dança é ensinada. Mantêr nosso patrimônio cultural é, sobretudo, valorizarmos esses agentes da cultura condutores e responsáveis pela vida do Cavalão-Marinho dentro ou fora da brincadeira. Sem eles ou elas, a brincadeira e sua história acabariam.

Me criei na vida do canavial, na palha de cana, engenho bangüê, na minha cultura, dos trabalhadores do bananal, dos canavial, onde tinha carreiro, onde tinha pastorador de boi (...) passei a minha vida vivida, ela sendo vivida na vida de alguém. Eu fui portador de senhor de

engenho, de portador de patroa, de ama de cozinha, outro colega que trabalhava comigo, pastorava boi comigo. Eu com 8 anos de idade pastorava. Eu quando tinha 9 anos de idade, passei a semana pastorando o Boi e chegou no sábado eu perguntei: Pai, posso ir no Cavalo-Marinho? Pode. Ele gostava de Cavalo-Marinho. No engenho São Bento. Daí eu saí e cheguei lá já tava brincando o Cavalo-Marinho. Já tocando a rebeca. Era o Cavalo-Marinho de Mestre João Pedro. Daí eu cheguei perto do banco e achei muito bonito aquelas coisas. Aí eu olhando e arreparando e daí eu ficava arrepiado, dava uma frieza no coipo. Daí eu ficava arrepiado, como agonia por dentro do coipo, e com uma vontade de que se alguém dizer pra brincar, eu brincava. (Mestre Inácio Lucindo em entrevista concedida ao INRC do Cavalo Marinho publicado no Dossiê.)



Fig 2 Seu Martelo
– Mateus do Cavalo
Marinho Estrela de Ouro-
Condado (PE)

Foto: Glauco Machado

Fig 3 Mestre Inácio
Lucindo do Cavalo
Marinho Estrela do
Oriente – Camutanga (PE)

Foto: Glauco Machado

2.3 O Lado Feminino da Brincadeira: as Mulheres como Sujeitas

Aparentemente elas – as mulheres – são raras na brincadeira do Cavalo-Marinho. Tradicionalmente era proibido às mulheres brincarem. O brinquedo era “coisa de homem”. A conquista foi recente e está em ascensão, hoje são várias as mulheres e meninas que entram no terreiro e dançam, encenam, cantam e tocam. Contudo, uma afirmativa é verdadeira – as mulheres sempre atuaram no Cavalo-Marinho por de trás da cena, nos bastidores, na feitura das roupas, das indumentárias, na organização das brincadeiras, na preparação



das comidas e, às vezes, até sendo a própria proprietária do brinquedo. Elas são e sempre serão protagonistas da salvaguarda dos bens materiais do Cavalo-Marinho. O desafio é reconhecermos e valorizarmos as mulheres como protagonistas.



Fig 4 Maíca no banco do Cavalo Marinho Boi Brasileiro
Foto: Glauco Machado



Fig 5 Jaline, jovem galante do Cavalo Marinho Estrela de Ouro
Foto: Glauco Machado

Elas, jovens ou maduras, novas ou idosas, sempre estão presentes na história dos grupos. Não podemos imaginar a atuação do Mestre, do brincador ou do figureiro sem pensar em suas mães, suas filhas, irmãs, primas, cunhadas, sobrinhas, tias, esposas, vizinhas.

Sempre existirão mulheres envolvidas com a brincadeira e com seus participantes. Elas, no entanto, não recebem os holofotes, mas na produção das vestimentas e indumentárias, as mulheres aparecem como principais sujeitos da ação e são indispensáveis para produzir o brinquedo. Judite Antão é um grande exemplo desta presença feminina. Atuante no Boi Teimoso de Lagoa de Itaenga (PE), em sua residência, utilizando sua máquina de costura, ela assume a função de costurar, fazer consertos e reparos; cuidar de todo o acervo de roupas e indumentárias do grupo; após as apresentações, ela recolhe todo o material e leva para sua casa para lavar, passar a ferro e embalar. A vivência de Judite junto ao brinquedo aconteceu durante a sua infância e adolescência, quando sua avó lhe levava para assistir a brincadeira que, geralmente, durava até o amanhecer.

Maíca, Dona Biu, Dona Didi, Nice, Cláudia, Jaline, Jaclécia, Ivanice, Judite e tantas outras meninas, mulheres e senhoras cuidam do brinquedo, participam dele e fazem-no estar vivo. O Cavalo-Marinho vive há gerações porque traz sentido para a vida das pessoas envolvidas no processo de produção e ação do brinquedo. Tanto por ser um canal de comunicação com seus símbolos, memórias e rituais, como por envolver pessoas de várias gerações para a realização de uma forma de expressão com raízes históricas. As mulheres, de forma, incontestável, fazem parte dessa história.

A brincadeira do Cavalo-Marinho (apesar de atualmente estar mudando bastante) retrata um universo masculino. Há marcas e processos de exclusão da mulher bem como de estímulos para a sua desvalorização, ações consequentes da estrutura cultural brasileira de base patriarcal. As mulheres retratadas dentro da brincadeira pelas personagens da Catirina, Véia do Bambu, Nega da Garrafa e outras, sempre são interpretadas por homens o que traz o sentido cômico da representação. O divertimento é garantido quando se desfruta da “puia” (piada de duplo sentido) para arrancar risos da plateia. Muitas das “puias” conotam sentidos apelativos e divertem, principalmente, a plateia masculina. Quando há crianças e mulheres brincando outras “puias” são utilizadas para diversão de todos.

Com a participação mais ativa das mulheres fora e dentro do brinquedo, a brincadeira também está se transformando. Na presença das mulheres, o uso das “puias”, da força física e das cenas de brigas diminui. A brincadeira como uma cultura viva é dinâmica e está em sintonia com as mudanças culturais, sociais e políticas da sociedade brasileira que estimam por uma igualdade de gênero. Assim, é preciso continuar a luta pelo protagonismo da mulher na história dessa brincadeira popular. Valorizar a mulher nesse universo é preservar a salvaguarda do Cavalo-Marinho que certamente vive pela presença inquestionável da força feminina.



2.4 A Brincadeira: Saberes, Fazeres e Arte

Dentro e fora da brincadeira do Cavalo-Marinho o que não falta é o desenvolvimento de sabedorias artísticas relacionadas à dança, ao canto, à música, à dramaturgia e modos de fazer roupa, indumentária, máscaras, instrumentos musicais. Trata-se de um universo artístico riquíssimo e de longa vida.

A música dá o aquecimento, e logo que começa a tocar, os brincadores chegam para bater o trupé (dança) ao ritmo das toadas de boa noite e toadas soltas. Na maioria dos grupos, após os trupes (passo de danças com coreografias livres), inicia-se o magui (ou mergulhão, uma dança/jogo que se faz em meio-círculo). São tocadas toadas específicas e todos os brincadores e pessoas do público podem participar. Os passos de dança desta parte podem ser chamados de “tombo”. Entre as toadas tocadas ouvem-se os refrãos “Olha o tombo do magui, Nazaré Pedregui” ou “Caixa d’água, torneira. Caixa d’água, torneira.” Mestres da região afirmam que o magui começou há cerca de 40 anos, e que antes disso não era feito em formato de jogo, mas sim como uma dança circular.

Depois que o magui termina, o banco de músicos, sob determinação do Mestre, chama a primeira figura e a série de cenas se inicia e vai até o sol nascer. Na maioria dos grupos, a primeira figura que entra é o Mateus ou o Caroca, há variações em que Ambrósio é o primeiro personagem a chegar.

A partir de relatos orais dos mestres e brincadores conseguimos levantar nomes de cerca de 120 figuras existentes na brincadeira. As figuras podem usar máscara, ter o rosto pintado ou ser um bicho. Entre elas citamos: Ambrósio, Mateus, Caroca, Bastião, Catirina, Liberão, Cara Branca, Soldado da Gurita, Empata Samba, Véio de Vale, Mestre, Galantaria, Mororó e Machado, Bode, Barbaça, Valentão, Cavalheiro, Fiscal, Pisa Pilão, Babau, Mané do Baila, Inácia Campina, Véia do Bambu, Ema, Diabo, Padre, Caboclo de Pena, Caboclo do Arubá, Vila Nova, Pataqueiro, Mestre Domingos, Professor, Macaco, Morte, Cavalo, Boi entre outros.

Cada figura traz uma narrativa (o que ela vem contar e fazer na brincadeira), uma toada, um diálogo com o Capitão, as loas (poesias), o manejo (dramaturgia), a cena própria e o momento de entrar e sair da roda da brincadeira. A maioria dos brincadores e mestres costuma afirmar que não existe a figura mais importante no Cavalo-Marinho. Tudo no brinquedo é importante. O Capitão, que não é considerado uma figura, é essencial, porém, às vezes, não importa quem ocupe esta função, basta estar com o apito (que comanda o brinquedo) e realizar os diálogos, que o samba continua.



Fig 6 Magui do Cavalo
Marinho Boi Matuto
Foto: Glauco Machado

Normalmente as figuras que prestam algum tipo de serviço ao Capitão sempre fazem a empeitada antes, ou seja, uma negociação sobre o pagamento que pretendem receber pelo serviço oferecido. O Soldado que surge para prender alguém, o Verdureiro que vende verduras e legumes, o Mateus, contratado para tomar conta da festa todos negociam com o Capitão, que promete pagá-los e, no final, nunca paga.

Entre as raras figuras que não realizam negociação, temos o caboclo de Arubá e os caboclos de Pena. A presença dos caboclos é o momento ritualístico da brincadeira com fortes referências da cultura religiosa indígena e africana.

Quando vemos uma apresentação de Cavalo-Marinho, seu brilho, suas máscaras, suas roupas, artefatos, seus bichos, não imaginamos o que está por trás de tudo aquilo. São fazeres e saberes dos brincadores e dos mestres e de atores sociais da comunidade ligada ao Cavalo-Marinho que produzem tudo o que ali se presencia. Chapéu, peitoral, bexiga, rabeca, espada, máscara, os "aico", as roupas, a bage, o bombo etc. Modos de fazer, ofícios e saberes que envolvem o brinquedo e que são transmitidos de geração para geração e que envolve toda a comunidade além dos próprios participantes: vizinhos, esposas, tios, sobrinhos, costureiras e luthiers da região. Junto do brinquedo forma-se uma verdadeira rede de pessoas, com seus



fazeres e saberes gerando tradição, transmissão de conhecimento e produzindo diversos bens culturais. Produzindo uma verdadeira economia cultural. Estão identificados no INRC do Cavalo-Marinho os seguintes bens culturais e seus modos de fazer e ofícios: rabeca, bombo, bage, bexiga, artefatos, máscaras, roupas e indumentárias.



Fig 7 Caboclo de Arubá
Mestre Biu Alexandre
Cavalo Marinho Estrela de Outro
Foto: Glauco Machado

Diversos saberes envolvem a brincadeira no momento anterior à apresentação. Praticamente tudo que os brincadores e mestres vestem, desde os adereços, os peitorais, os arcos e as máscaras, é feito (bordado, costurado e elaborado) pelos próprios participantes ou pessoas próximas. Os galantes têm uma caracterização de figurino diferenciada, pois, normalmente, usam calça comprida e camisa de manga, feitas de tecido mais 'fino' e caro, como cetim, por exemplo. Usam um peitoral (peiturá) que é uma espécie de gola vestida por

cima da camisa social e bordada com lantejoulas coloridas e espelhos (e outros materiais cintilantes, ou conforme a criatividade de quem confecciona), formando variados desenhos geométricos ou de outros tipos, sendo todo contornado por franjas de tecido (ou de lã) coloridas (em alguns brinquedos, cada galante tem o seu próprio peitoral). O chapéu também é muito colorido e brilhante, feito com papel dourado, prateado, espelhos e bordados variados. A Dama e a Pastorinha usam vestidos de cetim e chapéu enfeitado com fitas coloridas. O Mateus e o Bastião usam roupas multicoloridas, chapéu em forma de cone coberto de fitas coloridas feitas de cetim ou de papel laminado e o matulão amarrado na parte de trás dos quadris confeccionado com folha de bananeira. Uma característica bem marcante das roupas do Mestre, dos galantes e de Mateus e Bastião são as fitas coloridas e/ou cintilantes, de cetim, de plástico, de papel celofane etc. presentes nas bordas de calças, vestidos e chapéus, além dos arcos que os galantes movimentam.



Fig 8 Figuras – Cavalo Marinho Estrela de Ouro
Foto: Glauco Machado



Entre as peculiaridades interessantes para se destacar são as produções das máscaras. A máscara, artefato também utilizado em grupos étnicos de várias regiões da África, nos remete a essa possível cultura ancestral dentro do Cavalo-Marinho. Além da identidade do brinquedo estar relacionada ao uso da máscara, há também mistérios no seu uso. “O cabra não entra de cara limpa, não, tem que ter a máscara” (Mestre Araújo). Todas as máscaras de Cavalo-Marinho observadas cobrem o rosto todo do figureiro, sendo sempre utilizadas com um lenço amarrado à cabeça, para esconder o cabelo (a maioria das figuras de máscaras utiliza chapéu de palha). Diversos materiais são utilizados na feitura das máscaras. Registramos a sola (câmara de pneu), couro de bode, couro de boi, couro sintético, papel machê. As máscaras de couro podem ser com pelos, sem pelos e até pintadas. Uma mesma máscara pode ter alguns detalhes pintados, porções com e sem couro. São atividades manuais realizadas a partir de técnicas como: colagem, modelagem, engessamento, secagem e pintura. As máscaras buscam-se reproduzir o tamanho e o formato de um rosto, com exceção da figura do Cabeção para o qual o formato é maior.

Todas as brincadeiras de Cavalo-Marinho começam com a formação do banco (de músicos). E com esse que o samba se inicia e se abre o brinquedo. O banco é colocado no meio do semicírculo que ainda não se formou. A rabeca, ou o bombo, dá os primeiros toques. Os outros músicos ingressam no conjunto. Primeiramente toca-se a toada de “Alevante”. A partir daí é samba a noite toda até o sol nascer quando o Boi aparece e se apresentam os “Vivas” e os cocos.



Fig 9 Mestre Aicão – Máscara de Papel Machê
Foto: Glauco Machado



Fig 10 Figura do Mané Taião, máscara de couro – Cavalo Marinho Boi Brasileiro
Foto: Glauco Machado



Fig 11 Figura Mané do Baile, máscara de couro – Cavalo Marinho Boi Matuto
Foto: Glauco Machado

Nem todos os instrumentos do banco de Cavalo-Marinho são produzidos pelos brincadores, mestre ou pessoas da região do brinquedo. Destacam-se a rabeca, a bage, o bombo e a bexiga (como elemento percussivo), que trazem processos culturais de saberes intimamente ligados com o universo da forma de expressão e seus atores sociais. O Cavalo-Marinho é um bem que também envolve duas categorias de saberes em torno da rabeca: o ofício de fazer rabeca (luthier ou artesão) e o ofício de rebequista.

As loas (versos, poesias) e as toadas (músicas) são praticadas durante todo o desenvolvimento do brinquedo. As toadas são realizadas pelo banco, especialmente, pelo toadeiro (que puxa as toadas) com o auxílio dos outros músicos que tocam e compõem o coro. As loas são reproduzidas pelos brincadores e são passadas de forma oral para os aprendizes. Algumas loas são consideradas muito difíceis, pois são compostas de muitos versos. A figura do Vaqueiro, ou do Valentão, por exemplo, é encenada por Mestres ou pessoas mais velhas do grupo. “Além de saber os versos, introduzir os improvisados, trazer versos do bolso (preparados anteriormente) e retomar antigas loas, é preciso conjugar o “dizer da loa” (recitar o verso) com a expressão corporal e sua dramaturgia.” (Dossiê do Cavalo-Marinho).



Fig 12 Banco do Cavalo
Marinho Estrela Brilhante
Foto: Glauco Machado

Além das loas cantadas, as toadas (músicas com letras) são mais fixas e possuem momentos exatos para serem realizadas. Entre elas registramos no INRC, Toada de Alevante, Toada de Boa Noite, Toadas Soltas, Toada do Soldado, Toada da Véia do Bambu, Toada do Mané Chorão, Toada do Cabeção, ou, no caso da dança dos Arcos – Mariêta, Estrela, Queima Carvão, Assubi da Ladeira, entre outros. Assim, os dois principais gêneros musicais do Cavalo-Marinho são as toadas e os baianos.

Com relação aos músicos que participam regularmente do banco de um Cavalo-Marinho, esses costumam ser “especialistas” em determinado instrumento. No entanto, são capazes de tocar os demais instrumentos, com exceção, na maioria das vezes, da rabeca, por seu grau de dificuldade.

Muitas vezes, para o público em geral, é difícil definir se a brincadeira de Cavalo-Marinho é uma dança ou um teatro. Como dissemos acima é um todo que envolve muitas expressões artísticas. Vale, contudo, destacar que a realização da brincadeira é impossível sem música. Todos os acontecimentos dentro da brincadeira de Cavalo-Marinho se relacionam com a música. Com seu ritmo “quente”, com sua “pisada” forte.

E é no campo da música que encontramos uma das grandes peculiaridades do brinquedo. Dentre os instrumentos percussivos, Mateus e Bastião “tocam” ou “batem” a bexiga de boi (ou ovo) que marca o ritmo da música. Esse curioso instrumento/artefato passa por um minucioso processo de secagem e depois é cheia com ar. As figuras do Mateus e do

Bastião ficam com a bexiga durante toda a brincadeira e utilizam-na para bater nas figuras ou em pessoas do público ou para acompanhar a música do Cavalo- Marinho, batendo-a na perna. Seu som é alto e presente na brincadeira. E seu cheiro fétido também, o que causa muitas risadas e rostos enojados.

A corporeidade e seus movimentos no brinquedo do Cavalo-Marinho destacam-no como uma forma de expressão com complexidade e sofisticação. Registramos a partir dos relatos dos mestres e brincadores alguns nomes e categorias. Podemos dividir em três categorias gerais de movimentos: “pisada”, “trupé” e “tombo”. E os passos podem ser: rasteira, tesoura, carreira, galopes e outros. Há ainda as nomenclaturas dadas pelos mestres para designar movimento e suas qualidades. Mestre Inácio Lucindo traz o verbo sambar. E costuma-se ouvir a exclamação “Eita pisada!” que demonstra o êxito de um bom samba por meio da força e da energia empregadas em direção ao solo (LARANJEIRA, 2013). Ou como coloca Aguinaldo Roberto da Silva, “o trupé, já tá dizendo que é uma palavra forte, é um negócio que já tá pisando com força no chão”.



Fig 13 Bexiga de boi durante secagem
Foto: Glauco Machado

O interessante no brinquedo é que, apesar de cada um com seu “manejo”, existe um código tradicional de movimento e postura. Consideramos que este pode estar atrelado ao trabalho cotidiano, muitos deles, junto do corte da cana – posturas e movimentos com joelhos levemente dobrados, o corpo inclinado para baixo, braços livres em movimento. A qualidade modifica e ganha características de maturidade e/ou instigação, sempre num diálogo com gestos, trejeitos e posturas tradicionais.

No espaço do terreiro, os brincadores se posicionam, dançando e encenando, de frente para o banco. Os figureiros e brincadores se movimentam por todo o semicírculo do terreiro,

mas os diálogos e as loas sempre são direcionados para o Capitão (que fica ao lado da Rabeca ou do bombo) e para o banco. A cena, portanto, se dá muitas vezes de costas para o público que circula o terreiro. Especificamente na dança dos Arcos – momento solene do brinquedo e na qual apresenta-se a Estrela, a representação de Jesus Cristo – os movimentos são circulares e em diversas direções. Trata-se de um grande espetáculo.



Fig 14 Dança dos Arcos
Cavalo Marinho Boi Pintado
Foto: Glauco Machado

2.5 Onde Encontrar o Cavalo-Marinho?

Atualmente podemos encontrar diversos grupos de Cavalos-Marinhos espalhados pelo Brasil e quiçá pelo mundo. Contudo, originalmente, suas raízes estão fincadas em um espaço territorial e cultural determinado. Na realização do INRC, o recorte geográfico escolhido teve como base aspectos históricos e culturais referentes ao bem cultural do Cavalo-Marinho de Pernambuco. Levou-se em consideração características culturais que se revelaram na determinação geográfica para além dos limites político-administrativos. Pautamos na lógica de linhagens culturais de referência dos Cavalos-Marinhos e seus atores sociais. Denominamos como sítio a Zona da Mata Norte e Paulista, e dividimo-lo em três localidades, seus municípios com as sedes dos grupos existentes no ano de 2013.

Tab.1 – Localização dos grupos de Cavalo-Marinho registrados pelo INRC

Localidade	Município/Distrito	Cavalo-Marinho	Mestre/Responsável
Localidade 1 Extremo Norte e limítrofes	Camutanga (PE)	Cavalo-Marinho Estrela do Oriente	Mestre Inácio Lucindo
	Pedra de Fogo (PB)	Cavalo-Marinho Boi de Ouro	Mestre Araújo
Localidade 2 Norte-Centro e Paulista	Condado (PE)	Cavalo-Marinho Estrela de Ouro	Mestre Biu Alexandre
	Condado (PE)	Cavalo-Marinho Estrela Brilhante	Mestre Antônio Telles
Localidade 2 Norte-Centro e Paulista	Condado (PE)	Cavalo-Marinho Boi Brasileiro	Luiz Paixão
	Aliança (PE) - Chã de Esconsio	Cavalo-Marinho Boi Pintado	Mestre Grimário
	Aliança (PE) - Chã de Camará	Cavalo-Marinho do Mestre Batista	Mestre Mariano Telles
	Paulista (PE) - Cidade Tabajara	Cavalo-Marinho Boi Matuto	Mestre Salustiano Pedro Salustiano
	Araçoiaba (PE)	Cavalo-Marinho Boi Coroado	Mestre Aicão
Localidade 3 Sul-Oeste	Glória do Goitá (PE)	Cavalo-Marinho Tira-Teima	Mestre Zé de Bibi
	Lagoa de Itaenga (PE)	Cavalo-Marinho Boi Teimoso	Mestre Borges Lucas
	Feira Nova (PE)	Cavalo-Marinho Boi Ventania	Mestre Pisica

3 Identificação e Registro do Cavalo-Marinho como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil

A identificação do Cavalo-Marinho, e seu registro como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, teve como base o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), que foi aplicado pela Associação Respeita Januário (ARJ) sediada em Recife (PE). A equipe de profissionais incluiu antropólogos, sociólogos, historiadores, músicos, etnomusicólogos, todos com experiências em pesquisas com cultura popular e com o próprio Cavalo-Marinho. Na equipe

também contamos com a presença de Fábio Soares, brincador, figureiro e pertencente à família do Mestre Biu Alexandre do Cavalo-Marinho Estrela de Ouro (PE) o qual trouxe contribuições de vivências dentro do universo do Cavalo- Marinho de grande importância para o trabalho de identificação e elaboração das diretrizes para o Plano de Salvaguarda. Vale destacar que a construção do Inventário que em si trazia a participação dos agentes do bem cultural como parte estruturante na realização de toda a pesquisa.



Fig 15 Encontro de Mestres que ocorreu dia 4 de junho de 2012 na cidade de Condado (PE) durante realização
Foto: Glauco Machado

A identificação levou a inclusão do Cavalo-Marinho no livro de registros de Formas de Expressão. Essa denominação trouxe a definição do Cavalo-Marinho como um bem que mescla dramaturgia, dança e música e possui formas não-linguísticas 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 e outros². Identificamos, portanto, os modos como as linguagens associadas ao universo do Cavalo-Marinho foram expressos por determinados sujeitos sociais.

Todo o processo de realização do INRC é longo, detalhado, técnico e se faz em intenso exercício de valorização das falas dos atores sociais, suas reivindicações e seus saberes. Faz-se, portanto, com a plena participação dos agentes culturais. De forma geral, realizamos

² Definição do Manual de Aplicação INRC 2000 – Inventário Nacional de Referências Culturais. Departamento de Identificação e Documentação. IPHAN/MINC.

em 3 (três) fases: Levantamento Preliminar, Identificação dos Bens Culturais e Dossiê. No Levantamento Preliminar, realizamos um levantamento dos Cavalos-Marinheiros em atividade e/ou memória, dos contatos dos atores sociais e o levantamento dos bens culturais presentes na forma de expressão. Também neste momento iniciamos os primeiros recortes de sítio e localidades para a Identificação. No segundo momento, iniciamos a Identificação do Bem, estabelecendo campos espaciais de pesquisa e aprofundando a identificação de todos os bens culturais que compõem o Cavalão-Marinho (bens brevemente descritos no texto acima). Realizamos entrevistas com os atores sociais, observamos a apresentação das brincadeiras e registramos as informações nas fichas (padronizadas pelo IPHAN) de celebrações, edificações, lugares, ofícios e modos de fazer e formas de expressão. Na última etapa, elaboramos o Dossiê e diretrizes para a salvaguarda. Toda pesquisa do INRC foi registrada em fotografias e audiovisual. No final, editamos o material registrado e elaboramos dois vídeos. Um dos vídeos serviu para a candidatura do bem cultural à Patrimônio Imaterial. O mesmo está disponível gratuitamente no canal do Youtube do Iphan e pode ser acessado e utilizado como um incrível material de apresentação sobre o bem. (<https://www.youtube.com/watch?v=EVOZAF4vucY>)

A riqueza documental identificada através do INRC é de suma importância para salvar documentalmente o Cavalão-Marinho. Ao mesmo tempo, é importante que políticas públicas sejam realizadas para que o brinquedo continue vivo e ativo. Assim, a participação dos agentes culturais em todo o desenvolvimento da identificação foi crucial para iniciarmos um Plano de Salvaguarda. No Dossiê, apontamos algumas recomendações elaboradas juntamente com mestres e brincadores (as). É imprescindível que se crie politicamente formas de continuidade dos aspectos históricos e tradicionais da brincadeira. Assim, é importante que: o tempo de duração da brincadeira volte a ser fluido e longo para que as narrativas, as figuras e as danças aconteçam conforme o enredo tradicional e os saberes possam ser transmitidos para gerações futuras; os cachês e recursos financeiros sejam justos e suficientes para a manutenção do brinquedo e seus brincadores e mestres sejam valorizados como artistas populares; ocorram políticas municipais na área da cultura e da educação de inclusão e valorização do Cavalão-Marinho nas comunidades que estão inseridos. Também já tarda avançarmos nas políticas públicas que trate da profissionalização dos artistas populares – os sujeitos e sujeitas da brincadeira – ampliando espaços para que esses artistas levem sua arte e possam sobreviver desse ofício. Ainda que ocorram editais de fomento direcionados à cultura popular, constatamos que muitos grupos de Cavalão-Marinho não possuem o registro jurídico exigido pelos editais ou conhecimento para elaborar projetos para fomento.

O problema, às vezes, ainda é mais complexo quando percebemos que os recursos financeiros são tão escassos que muitos grupos não possuem nem mesmo uma sede apta



Cavalo Marinho Estrela Brilhante
Fonte: Dossiê do Cavalo Marinho | Acervo Fundarpe

para encontros e reuniões, para guardar artefatos, indumentárias e equipamentos do brinquedo. Com o passar do tempo, esse cenário de desvalorização tem melhorado. Através de ações individuais dos próprios atores sociais, os grupos estão cada vez mais se estruturando, se organizando profissionalmente e conquistando espaços e recursos materiais. Contudo, o registro do Cavalo-Marinho como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil traz para o Estado e para o âmbito público (e não apenas privado ou individual) a responsabilidade de se realizar políticas públicas de valorização, fomento e reconhecimento do bem patrimonializado. Nessa jornada, é imprescindível que os detentores culturais se organizem coletivamente, elaborem de forma ampla e completa o Plano de Salvaguarda e atuem junto de instituições competentes como o IPHAN, ou mesmo em âmbito estadual, a Fundarpe.

No ano de 2017, completamos 14 anos da “Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial”, realizada em Paris, e 17 anos do Decreto 3.551, o qual estabeleceu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem Patrimônio Cultural brasileiro. O registro do Cavalo-Marinho, no Livro de Formas de Expressão, em 2014, significou um passo assertivo em direção à inclusão de práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas que as comunidades envolvidas com o Cavalo-Marinho reconhecem como patrimônio cultural e como sua própria história. Que o Estado, a sociedade civil e os agentes culturais prossigam em parceria para que essa riqueza cultural mantenha-se viva para rememorar vivências, recriar linguagens, expressar a arte popular e resistir aos tratos do tempo.

Considerações Finais: um Breve Convite

As informações transcritas nesse texto tiveram a intenção de trazer um pouco do universo do Cavalo-Marinho e o desenvolvimento do seu processo de registro como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Uma forma de divulgar uma cultura popular brasileira que há séculos transforma a realidade de muitos trabalhadores e trabalhadoras em arte e cultura; e de mostrar a importância da política pública brasileira pela salvaguarda dessa cultura secular.

A experiência de ler essas palavras ou visualizar essas imagens ou vídeos sobre o Cavalo-Marinho nunca substituirá um encontro real com essa arte e com seus atores sociais. Assim, finalizamos esse texto com um convite a todos para irem ao encontro desse universo



chamado Cavalo-Marinho. Sentir o cheiro da bexiga do Mateus, o pulso da batida do pandeiro, a poeira da força dos trupés no terreiro, os arrepios gerados pelos gestos fortes das figuras, a emoção vinda da Dança dos Arcos, a energia mística emanada do Caboclo de Arubá, a força ancestral presente em todas as pessoas ali envolvidas e as sutilezas de seu cotidiano. Ir ao encontro do outro é a ação mais importante pela qual devemos iniciar o processo de transformação de nossa sociedade em um meio mais justo, cidadão, com sua memória e história preservadas e com seu patrimônio cultural vivo. Bora pro samba!

Referências Bibliográficas

ABREU, Martha & SOIHET, R. & GONGIJO, R. 2007. ***Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história***. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BRUSANTIN, Beatriz. M. 2011. ***Capitães e Mateus: relações sociais e culturas festivas e de luta dos trabalhadores dos engenhos da mata norte de Pernambuco (Comarca de Nazareth -1870-1888)***. Campinas (SP): CECULT/IFCH- UNICAMP. (Tese de doutorado)

_____. *Ongombe yange yeyi: no terreiro do Cavalo-Marinho pernambucano (século XIX e XX)* In: RIBEIRO, Gladys S. & Chalhoub, Sidney & FREIRE, Jonis & ABREU, Martha Campos (orgs.). 2016. ***Escravidão e cultura afrobrasileira: temas e problemas em torno da obra de Robert Slenes***. 1ª ed. CAMPINAS/SP :EDITORA DA UNICAMP.

DOSSIÊ DO CAVALO MARINHO. In: ***INRC do Cavalo-Marinho***, vol. 2, IPHAN. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSI%C3%8A_CVMARINHO.pdf. Acessado em 2 de junho de 2017.

CAVALO MARINHO VÍDEO IPHAN. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EVOZAf4vucY>. Acesso em 2 de junho de 2017.

GUARENELLO. *Festa, Trabalho e Cotidiano*. In: JANCÓS, I. & KANTOR, I. (org.). 2000. ***Festa, cultura & sociabilidade na América portuguesa***. Vol. II, São Paulo: FAPESP/ Imprensa Oficial/EDUSP.

LARANJEIRA, Carolina Dias. 2013. *Uma dança de estados corporais a partir do samba do CavaloMarinho: corporalidades e dramaturgias da brincadeira em diálogo com o processo de criação de Cordões*. Salvador: Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia. (Tese de Doutorado)

PEREIRA DA COSTA, F. 1974. *Folk-lore Pernambucano*. Recife: Arquivo Público Estadual.

SIGAUD, Lygia. 1979. *Os clandestinos e os direito - Estudo sobre Trabalhadores da cana-de-açúcar de Pernambuco*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.

OLIVEIRA, Érico José Souza de. 2006. *A roda do mundo gira: um olhar sobre o Cavalo- Marinho Estrela de Ouro (Condado, PE)*. Recife: Sesc.







Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN): Mamulengo

Izabel Concessa P. de A. Arrais¹

Mamulengo,
Patrimônio Imaterial,
Teatro de Bonecos,
Nordeste

Este texto trata do Mamulengo, a forma tradicional de teatro de bonecos de Pernambuco. Caracterizaremos os traços principais dessa forma de arte, apresentando seus elementos artísticos, as estruturas básicas das histórias, suas técnicas, personagens e as estratégias de interação que se estabelecem entre o mamulengueiro e sua plateia. O texto reconstitui, em linhas gerais, o processo de pesquisa que subsidiou o registro do Mamulengo como patrimônio cultural imaterial do Brasil. A pesquisa compreendeu levantamento, sistematização e avaliação da documentação existente sobre o bem e realização de pesquisas de campo, estabelecendo-se contato direto com os brincantes, e revelou a existência, atualmente, de dezoito mestres atuando em Pernambuco, o que representa uma diminuição numérica significativa, no intervalo de meio século, do número de brincantes no estado, um fenômeno que pode ser associado às difíceis condições de trabalho que esses artistas têm enfrentado. A inscrição do Mamulengo como Patrimônio Cultural do Brasil no Livro de Registro das Formas de Expressão do Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro deverá contribuir para a promoção do bem, despertando o interesse pela prática do Mamulengo, estimulando sua sustentabilidade e sua transmissibilidade. A iniciativa expressa o reconhecimento devido a uma das formas mais significativas de expressão da cultura pernambucana, uma arte singular, representativa da memória do nosso povo, da sua capacidade criativa e de sua imaginação.

Introdução

¹ Izabel Concessa P. de A. Arrais é professora do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Tem formação em Teatro e História e atua nas áreas de História do Teatro, Teatro de Animação, Teatro Infantil e Ensino de Arte. Atualmente desenvolve pesquisa em História do Teatro de Bonecos em Pernambuco.

Pernambuco é, talvez, o estado brasileiro que exhibe o maior número de expressões artísticas populares. Dentre as várias manifestações que compõem o universo da cultura popular de Pernambuco, destaca-se o Mamulengo, forma de teatro de bonecos que remonta, provavelmente, ao período colonial.

A carência de documentação e o desinteresse pelo registro e estudo das formas populares de expressão, uma situação que prevaleceu até um passado recente, resultou, em



parte, da desvalorização da cultura produzida pelas camadas populares, relegando-se, por muito tempo, essa forma de teatro ao esquecimento dos historiadores e estudiosos em geral.

Sua prática, entretanto, manteve viva a herança do brinquedo que foi sendo transmitido de geração a geração, configurando-se como uma das mais expressivas produções dos espetáculos do povo, representativa do seu imaginário, do seu universo lúdico e do seu contexto social.

Circunscrito ao Nordeste brasileiro, fora de Pernambuco o Mamulengo recebe outros nomes: Babau, na Paraíba; João Redondo, no Rio Grande do Norte; Cassimiro Coco, no Ceará, Piauí e Maranhão.

O Mamulengo: Possíveis Origens e Descrição do Brinquedo

Os espetáculos de Mamulengo, denominados “brincadeiras”, são criações de artistas populares conhecidos em Pernambuco como “mamulengueiros”. Responsável pela criação do brinquedo, o mamulengueiro, também chamado de mestre, administra e mantém o brinquedo ativo, contratando os músicos, interpretando, manipulando e, geralmente, confeccionando ele mesmo os seus bonecos.

O “mestre” é o detentor do conhecimento da arte de “brincar”, ou seja, de representar com os bonecos. É ele quem comanda a “brincadeira” e a ele pertence o material necessário à execução do brinquedo: a tolda, os cenários, os adereços e o acervo de bonecos. A tolda, também chamada de tenda ou empanada, espécie de barraca onde ocorre o espetáculo, consiste numa estrutura de madeira coberta com tecido, por trás da qual atuam os brincantes. Na parte da frente, os cenários e os bonecos aparecem por uma abertura, ganhando vida por meio dos movimentos e das vozes dos bonequeiros. A tolda, às vezes, se resume a um tecido esticado entre duas varas, mas na maioria das situações apresenta um aspecto mais elaborado, envolvida, por todos os lados, por um tecido colorido e decorado com desenhos, exibindo, muitas vezes, o nome do grupo e do seu criador.

O mamulengueiro-mestre pode brincar sozinho dentro da tolda, ou contracenar com o contramestre. Esse contramestre é um bonequeiro secundário, que às vezes atua ao lado do mestre e, às vezes, atua sozinho em algumas cenas ou auxiliado por um ou dois ajudantes. Os ajudantes, chamados de folgazões, também auxiliam manipulando os bonecos em cenas

que contam com muitos personagens (geralmente bonecos figurantes, sem fala), como ocorre nas cenas de brigas, cantos e danças.



Fig 1 Tenda do mestre Miro
Foto: Izabel Concessa

Do lado de fora da empanada estão os músicos e o Mateus. A pequena orquestra é formada por três ou quatro músicos e sua estrutura inclui instrumentos tradicionais, como sanfona, ganzá, triângulo, pandeiro, zabumba e, às vezes, uma rabeca. A música é parte integrante indispensável, com funções específicas dentro da brincadeira. Ela serve de apoio à estruturação dramática, ajudando a criar suspense, medo, comicidade, anunciando a entrada de personagens na cena, acompanhando sua partitura de movimentos e as cenas dançadas. A música promove ligação entre cenas e convoca o público para assistir à brincadeira.



Fig 2 Tenda e orquestra
Foto: Izabel Concessa

O Mateus, personagem representado por um brincante, ator de carne e osso, é uma espécie de palhaço. Ele atua como intermediário entre o público e os bonecos. Sua atuação tem como objetivo fazer o público interagir com a cena. Ele interpela a plateia a respeito de certos acontecimentos do enredo e trava diálogo com os bonecos, dirigindo-lhes advertências e conselhos, informando-lhes sobre os espectadores e o ambiente da audiência. O Mateus é interpretado por um brincante experiente na arte da criação espontânea, do improviso e do gracejo, pois ele deve acompanhar todo o espetáculo dançando, cantando com os músicos, recitando as loas e recolhendo as contribuições financeiras dadas pelos espectadores.

Existem, entretanto, variações da composição acima descrita. Nem todos os grupos apresentam esse conjunto completo de praticantes e, às vezes, vamos encontrar o mestre-mamulengueiro atuando dentro da tolda apenas com um ajudante, acompanhado por um

ou dois tocadores na frente da empanada ou, mais raro, utilizando música gravada. Essas variações são decorrentes das dificuldades financeiras enfrentadas pelos brincantes.

No teatro de bonecos, diversas são as técnicas empregadas para dar movimento às figuras inanimadas. Especificamente no Mamulengo, a técnica de manipulação empregada é, principalmente, aquela denominada “luva”. O corpo do boneco de luva consiste num roupão de tecido aberto na parte de baixo, por onde o manipulador coloca a mão para manipular o boneco, enfiando os dedos nos orifícios da cabeça e dos braços esculpido em madeira. Há, também, embora em menor número, bonecos manipulados pela técnica de “vara”, assim denominada porque os bonecos são sustentados por uma vara que passa pelo centro do corpo, empregando-se varetas para movimentar seus braços e pernas, quando os bonecos dispõem de pernas. Os bonecos de vara podem ter o corpo constituído apenas pela vestimenta, aberta na parte de baixo, como os bonecos de luva, ou apresentar corpo inteiro, com tronco, pernas e braços esculpido na madeira ou costurados em tecido e preenchidos com algodão.



Fig 3 Bonecos de corpo inteiro de madeira
Fonte: Museu do Mamulengo

Alguns desses bonecos são dotados de movimentos de boca e de olhos, movimentos obtidos por meio de fios que passam por dentro ou por fora do boneco. Os bonecos são esculpido, geralmente, no mulungu, árvore de várzeas úmidas e beiras de rios, comum na região do Nordeste brasileiro, madeira macia que facilita o trabalho da talha, mas, eventualmente, são construídos com outras madeiras ou outros materiais. Essas figuras esculpidas, exprimindo o estilo de cada mamulengueiro-artesão, às vezes apresentam



aspecto bem rudimentar, mas outras resultam de trabalho mais elaborado, pretendendo reproduzir, com mais detalhes, a figura humana, mas sempre exibindo formas e expressões fisionômicas capazes de apresentar a essência do personagem. Os bonecos, muitas vezes, são feios e exagerados, e disso extraem sua comicidade. Daí a expressão, corrente entre os mamulengueiros: “boneco bom é boneco feio”. São pintados com poucas cores e finalizados com adereços que complementam os figurinos, como bolsas, colares, brincos, espingardas, óculos, cintos, chapéus. Com esses elementos, o público é capaz de reconhecer, desde sua primeira entrada em cena, um padre, um policial, a mocinha ingênua, um doutor, um astucioso, um vilão.



Fig 4 Boneco de Luva
Acervo do Museu do Mamulengo
Foto: Izabel Concessa

O Mamulengo é uma forma de teatro cômica, que busca no riso a comunicação com o público. A comicidade é extraída não só das situações do enredo, mas por meio da linguagem, que inclui trocadilhos, sotaques, expressões regionais e, também, do vocabulário gestual exagerado e insólito, e do visual caricaturado dos bonecos.

Outra característica do brinquedo é o improviso. As histórias, como em todo teatro popular, não provêm de uma dramaturgia escrita, mas são recolhidas do grande repertório da memória, adaptadas a partir de situações improvisadas, e de histórias e personagens que têm atravessado gerações. Assim, enredos, personagens e loas que constituem um repertório tradicional, são conservados, transmitidos oralmente aos novos aprendizes, que, por sua vez, os recriam, os reinventam, mantendo, entretanto, uma essência original. A transmissão da arte geralmente se dá assim: o aspirante vai assistindo às apresentações dos mamulengueiros; depois, vai acompanhando, de perto, o trabalho de um mamulengueiro-mestre, passando, aos poucos, a atuar como ajudante ou contramestre. Recebe, dele, os rudimentos da arte e os meios técnicos básicos que o habilitam a executar a brincadeira, incluindo a confecção e a manipulação dos bonecos, a montagem da tolda, a criação de diferentes vozes para os personagens e o conhecimento do repertório tradicional que acompanha gerações. Esse apego a uma linhagem da tradição não impede, nem inibe, as adaptações, recriações e até mesmo criação de novas histórias, cenas e personagens que se incorporam ao repertório, engendradas a partir da ambiência e do contexto social do brincante.

A estrutura dramática do brinquedo consiste, na maior parte das vezes, em pequenas cenas que os bonequeiros chamam de passagens. Essas cenas se sucedem de forma independente, sem apresentarem, obrigatoriamente, uma conexão lógica umas com as outras. Há espetáculos, entretanto, cuja estrutura dramática apresenta um enredo único, ou seja, uma única história, longa, que se desenvolve com começo, meio e fim, e que se estrutura sobre um conflito bem delineado. Em ambas as estruturas, o espetáculo começa e termina com música. Nos espetáculos constituídos por passagens, há uma grande variedade de temas e situações, e a duração de cada passagem varia: algumas são muito curtas, apresentando uma única ação (por exemplo, quando um boneco aparece, recita uma loa, faz um gracejo e se retira, ou uma cena de dança); outras, são um pouco mais longas, narrando uma pequena história.

Apresentando grande variedade tipológica, os personagens do Mamulengo se dividem em animais, seres sobrenaturais e seres humanos. Entre os animais estão, principalmente, o boi, a cobra e o cavalo, e, às vezes, burros, pássaros, porcos, cachorros, onças. Dentre os personagens sobrenaturais, oriundos do imaginário popular, encontramos principalmente a Morte, com feições de caveira, pintada de branco, segurando uma foice, e o Diabo. Este, esculpido com grandes chifres e atendendo por uma infinidade de nomes engraçados (Fute, Satanás, Belzebu, Coisa Ruim), aparece em cenas cômicas de brigas, já que, invariavelmente, deseja levar alguém para o inferno. É possível que esse diabo seja uma reminiscência dos espetáculos medievais perpetuada até hoje pelo teatro popular de bonecos, e não apenas



de Pernambuco, mas de todo o mundo. Os personagens humanos pertencem a categorias sociais distintas: são fazendeiros, coronéis, padres, policiais, representando o poder; de outro lado, estão os trabalhadores, do campo ou da cidade, o povo, a gente miúda.

A tradição manteve não apenas histórias, loas e a estrutura dos espetáculos, mas igualmente um rol de tipos e personagens, dentre os quais são esses os mais frequentes: Simão, Quitéria, Coronel Mané Pacaru, João Redondo, Capitão, Soldado, Padre, Sacristão, Doutor, Janeiro, Caroca, Nega do Cuscuz, Arlequim, Pisa Pilão, Advogado, e uma galeria de cangaceiros, policiais, vagabundos, bêbados, negros brigões, velhos, e moças bonitas, presentes nas brincadeiras de todos os mamulengueiros.



Fig 5 Quitéria e Simão. Bonecos do mestre Zé Lopes
Acervo do Museu do Mamulengo
Foto: Izabel Conessa



Fig 6 Polícia
Acervo do Museu do Mamulengo
Foto: Izabel Conessa

Os enredos, grande parte das vezes, giram em torno de um herói, representante das classes populares, que entra em conflito com forças poderosas. Como acontece em muitas formas de teatro popular de todo o mundo, sobretudo no teatro de bonecos, os protagonistas do Mamulengo representam uma espécie de anti-heróis populares que encarnam valores coletivos com os quais a plateia se identifica facilmente. Nos roteiros tradicionais, o desfecho

se dá com a vitória do herói que, embora aparentemente fraco e socialmente oprimido, vence pela bravura e pelas artes da esperteza, angariando a simpatia e a cumplicidade do público que torce por ele. As cenas de briga no Mamulengo são fartas e, ao final, os embates entre protagonistas e antagonistas terminam com golpes violentos e pancadaria, em movimentos cômicos, que fazem a diversão da plateia.

Uma vez que o Mamulengo é parte desse rico manancial das expressões populares, o espetáculo contém algumas cenas provenientes da assimilação de folguedos que sobrevivem na ambiência cultural dos mamulengueiros. Folguedos como o pastoril, o bumba-meu-boi, caboclinhos e cavalo-marinho, estão presentes na brincadeira, absorvidos na sua totalidade ou parcialmente. O antropólogo pernambucano Roberto Benjamim estudou este fenômeno, afirmando que “o povo costuma se ocupar de temas de sua própria cultura, apresentando-os, discutindo-os, e interpretando-os” e toma, como exemplo, o Mamulengo, em que é comum, diz ele, “a representação de ambientes de forró ou de folguedos como o caboclinho e entremeios de bumba-meu-boi” (BENJAMIM,1998, p.5).



Fig 7 Cangaceiros Lampião e Maria Bonita
Bonecos do mestre Zé Lopes
Acervo do Museu do Mamulengo
Foto: Izabel Concessa

Os artistas do Mamulengo são provenientes das camadas populares. São homens simples, em geral iletrados, com pouco ou nenhum estudo formal. O mamulengo é um teatro destinado a um público também popular, de modo que teatro e espectadores partilham os elementos de uma cultura comum, que inclui elementos sociais, políticos, morais, estéticos. Como afirma Camarotti, “o mamulengo expressa a dureza da vida do povo nordestino,

através de uma visão crítica e satírica de sua realidade, que é, ao mesmo tempo, permeada pelo mágico” (CAMAROTTI, 2001, p. 140). Assim, em torno da tenda, os mamulengueiros, os bonecos, a plateia e os músicos participam de um mesmo ambiente cultural, se comunicam a partir de referências partilhadas, e a interação é facilitada pela improvisação e vivacidade do mestre, sua experiência e habilidade em atuar, estimulando a plateia, que responde com entusiasmo, conferindo vigor e alma ao espetáculo.



Fig 8 Caboclinhos | Bonecos do mestre Luís da Serra
Acervo do Museu do Mamulengo
Foto: Izabel Concessa



Fig 9 Cena de um casamento forçado
Acervo do Museu do Mamulengo
Foto: Izabel Concessa

O primeiro trabalho de pesquisa de proporções significativas sobre o Mamulengo em Pernambuco, deveu-se ao escritor e homem de teatro Hermilo Borba Filho. Tomando os brinquedos populares como verdadeiros espetáculos dramáticos, e os brincantes como atores, Hermilo Borba Filho, no livro *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*, escrito na década de 60 do século passado, traçou um panorama histórico do teatro de bonecos nordestino. Depois de um período de quase duas décadas da publicação do livro de Hermilo Borba Filho, vem à

luz o resultado de uma nova pesquisa, empreendida por Fernando Augusto Santos, tomando como base o livro de Hermilo. Esse trabalho, Mamulengo: um povo em forma de bonecos, foi motivado pela ausência total de estudos na área que dessem conta da extensão da ocorrência do Mamulengo e que trouxessem informações atualizadas sobre essa manifestação. Assim, ele repertoria a situação sócio-cultural do brinquedo nas suas áreas de sobrevivência e analisa o trabalho dos principais mestres mamulengueiros de que se tinha notícia. Após a publicação deste trabalho, segue-se outro espaço de silêncio na historiografia, que só muito recentemente começa a ser preenchido com alguns poucos trabalhos acadêmicos, dissertações e teses, no domínio das Artes, Letras e Antropologia.

Borba Filho levanta hipóteses sobre o significado do vocábulo Mamulengo, recolhendo informações de mamulengueiros antigos e pessoas idosas do meio popular, que fizeram referência à expressão “brincadeira do molengo”. Ele sugere que na raiz dessa palavra Mamulengo estaria o nome molengo, vindo mamolengo da reduplicação do “mo” e da substituição da letra “o” pela letra “a” e “u”. Outra hipótese aponta para a junção de manu, diminutivo de Manuel, referência ao Mané gostoso, boneco trapezista de engonço, brinquedo popular tradicional do Nordeste, e da palavra lengo, corruptela de lenga-lenga, expressão popular que se refere a uma narração monótona que, por extensão, sugeriria a monotonia dos movimentos repetitivos do boneco, girando continuamente em cambalhotas.

Segundo a interpretação de Hermilo Borba Filho, o Mamulengo teria se originado da forma animada assumida pelos antigos presépios, introduzida no Brasil pela Igreja. Embora não se possa datar o surgimento do teatro de bonecos no Brasil, pela ausência de documentação, é bastante provável que ele tenha sido trazido pelos colonizadores europeus, entre os séculos XVI e XVIII, e aqui introduzido, segundo Borba Filho, sob a forma de presépios de fala, espetáculos que evoluíram a partir dos presépios estáticos, montagem com figuras que representam o nascimento de Cristo, que adquiriram fala e movimento, muito disseminados na Europa medieval. Esses presépios de fala, que teriam sido introduzidos em Pernambuco pelos padres franciscanos do Convento de Olinda, foram, com o passar do tempo, se ocupando de assuntos profanos e se afastando de suas origens religiosas. A esse respeito, é curioso o que Santos (1979) nos revela: que os mamulengueiros, por ele entrevistados, se referiram aos presépios como o ponto de partida para o surgimento do Mamulengo. Mas, a origem do Mamulengo também é explicada por muitos mamulengueiros dentro do contexto da escravidão, e Camarotti (2001) aponta a possibilidade de a tradição europeia ter se fundido a formas de teatro de bonecos praticadas pelos escravos africanos. Nessa linha de pensamento, Brochado (2001) também sugere que, além das representações religiosas, certamente também aportaram no Brasil formas profanas de teatro de bonecos.



Conforme Borba Filho, as informações mais antigas sobre espetáculos de mamulengos de que se tem notícia encontram-se no Dicionário de Vocábulo Brasileiro, de 1889, e no Jornal do Recife, do ano de 1896, em nota intitulada “O Natal na Várzea”: “Haverá hoje missa de Natal na Várzea. Além disto, realizam-se ali diversos brinquedos populares: presépios, mamulengos, lapinhas, quermesse, músicas...”(JORNAL DO RECIFE, apud BORBA FILHO, 1987, p.67). Quanto aos brincantes, o escritor afirma: “a memória dos velhos não guardou nomes dos mamulengueiros” (BORBA FILHO, 1987, p.76). A partir de suas pesquisas, gravando espetáculos e entrevistas, é que se inicia um registro desses artistas populares. O primeiro deles, Severino Alves Dias, conhecido como Doutor Babau, foi um mamulengueiro famoso que exerceu grande influência sobre os mamulengueiros de sua época. Seu sucessor foi Cheiroso, de quem não se sabe o nome verdadeiro, e cujo apelido provinha do fato de fabricar e vender perfumes baratos. Esse cheiroso notabilizou-se como artista de grande talento, dando espetáculos nos arrabaldes, festas e entidades, chegando a construir bonecos para uma montagem do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), dirigido por Hermilo Borba Filho na década de 1940, grupo que cultivava um teatro ligado à cultura da região. Por influência de Cheiroso, o TEP chegou a criar um Departamento de Bonecos, coordenado pelo pintor e designer Aloísio Magalhães.

O sucessor de Cheiroso foi Januário de Oliveira, conhecido como Ginu, de quem Hermilo Borba Filho transcreveu duas peças até hoje encenadas por vários grupos de teatro de bonecos que se inspiram no mamulengo em Pernambuco, “As bravatas do professor Tiridá na Usina do Coronel de Javunda” e “As Aventuras de uma Viúva Alucinada”.

Arionaldo José de Oliveira, conhecido como Capitão Jatobá, e Natanael de Oliveira, conhecido como Capitão Anastácio, ambos filhos de Ginu, encerraram a descendência artística de mamulengueiros importantes dentro da cidade do Recife.

Fora do Recife, é possível identificar um veio que, até onde os historiadores conseguem registrar, tem início nos fins do século XIX, em Carpina, com Chico Presepeiro. Em Vitória de Santo Antão, surge Luís da Serra (1906), com o Mamulengo Nova Invenção Brasileira. Outros importantes são: Solon (1920), nascido em Pombos e radicado depois em Carpina; Antônio Biló (1932), João Nazário (1935) e João Galego (1945), também nascidos em Pombos, tendo este último se radicado em Carpina; Zé da Banana (1932), Zé de Vina (1942) e Zé Lopes (1950), de Glória de Goitá; Saúba (1951) e Miro (1964), o mais novo deles, ambos de Carpina. Dessa linhagem de mamulengueiros famosos, estão vivos Zé de Vina, Zé Lopes, João Galego, Miro e Saúba. Os dois últimos, além de atuarem dentro da tolda, se apresentam, também, dançando com bonecas em tamanho natural e com bonecos ventrílocos, na frente da tenda,

na abertura dos espetáculos, performances pouco comuns no universo da brincadeira. Saúba dedica-se, ainda, à confecção e venda de bonecos de mesa mecânicos, conjunto de bonecos movimentados mecanicamente, representando cenas relacionadas ao contexto social e histórico do Nordeste, como o trabalho nas casas de farinha ou cenas de combates envolvendo cangaceiros.



Fig 10 Bonecos de mesa mecânicos
Acervo do Museu do Mamulengo
Foto: Izabel Concessa

Francisco Félix de Oliveira, mestre Chico Presepeiro, que começou a exercer a atividade de mamulengueiro em 1904, em Carpina, com o seu Mamulengo batizado Invenção Brasileira, influenciou toda a geração de mamulengueiros que se formou a partir dos anos 20 do século passado, na Zona da Mata Norte de Pernambuco. Seu trabalho continuou pelas mãos dos seus filhos, Manoel Francisco de Oliveira e Antônio Francisco de Oliveira, que preservaram o acervo de bonecos do pai.

Antes que tivesse denominado seu brinquedo de Nova Invenção Brasileira, Luiz José dos Santos, conhecido como mestre Luiz da Serra, iniciou-se no ofício de mamulengueiro a partir do que aprendeu com os mestres Bernardo e Mané Pretinho do Lameiro, em 1928. Luiz da Serra foi um dos mais fecundos artistas do Mamulengo, tanto como ator como artesão de bonecos, tendo construído, ao longo dos seus cinquenta anos de trabalho, uma



grande quantidade de bonecos, que ele vendia para outros mamulengueiros e utilizava também nas suas brincadeiras.

Sólon Alves de Mendonça, mestre Solon, como era conhecido, começou a se interessar por Mamulengo a partir da fixação de uma lembrança de infância. Aos oito anos de idade, assistiu aos espetáculos de Chico Presepeiro e, aos 17, transformou em realidade o que era uma memória de menino, iniciando-se pelas mãos do mestre Samuel, mamulengueiro do município de Feira Nova, que também iniciou vários outros mamulengueiros.

Antônio Severino dos Santos, ou Antônio Biló, como era chamado, começou a se envolver com o Mamulengo aos 17 anos, tocando triângulo no Mamulengo do mestre Zé Grande, de Vitória. Em seguida, como costuma acontecer com os aprendizes, passou a manipular uma figura feminina nas cenas de canto e dança. Continuou seu aprendizado com Zé Grande, depois com Luiz da Serra, com quem trabalhou por algum tempo e, finalmente, criou seu próprio mamulengo, denominado Nova Invenção.

João Sebastião Nazário, ou João Nazário, como era conhecido, foi herdeiro de Luis da Serra e brincou por muito tempo associado ao mestre Antônio Biló. Juntos, João Nazário e Antônio Biló percorreram várias cidades do interior de Pernambuco, levando o seu Mamulengo Nova Invenção, do qual João Nazário passou a ser sócio.



Fig 11 Bonecos de mesa mecânicos
Casa de farinha
Acervo do Museu do Mamulengo
Foto: Izabel Concessa

Muitos outros mestres mamulengueiros, sobre os quais pouco se sabe, ficaram na memória dos que herdaram sua arte e também se tornaram mamulengueiros, e na memória do povo que viu e escutou suas histórias. Seus nomes, recolhidos daqui e dali, são citados por alguns pesquisadores: Zé Grande, Sebastião Cândido, Severino da Cocada, Bernardo, Mané Pretinho do Lameira, Pedro Rosa, Samuel de Feira Nova, Otílio Cassiano Felix, dentre tantos outros nunca mencionados.

O Registro do Mamulengo como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil

Como em todos os países, o Brasil conta com artistas que se dedicam a arte de dar vida aos bonecos para diversão do público. Esses artistas, atores-manipuladores de bonecos, chamados genericamente bonequeiros, estão organizados na Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB)/Centro UNIMA, vinculada a União Internacional da Marionete (UNIMA), entidade que congrega as associações de teatro de bonecos espalhadas por todos os continentes.

Fundada em 1973, a associação tem como meta, conforme o artigo segundo de seu estatuto, “realizar, resgatar, preservar, proteger, fomentar, incentivar, identificar, registrar, pesquisar, valorizar e promover a arte do Boneco no Brasil, como patrimônio cultural, em todas as suas manifestações.” Compreendendo a importância do Mamulengo como expressão da cultura tradicional e popular, e sua prática como um bem de valor patrimonial inestimável, a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) solicitou ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2004, o registro do Mamulengo como patrimônio cultural imaterial do Brasil. Considerando que essa forma de teatro popular atualmente sobrevive concentrada principalmente nos estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará, embora com nomes diferentes, o registro foi feito sob a denominação “Teatro de bonecos popular do Nordeste: Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Côco.”

O processo do inventário visando ao registro do mamulengo teve início em 2008 e foi concluído em 2013, tendo-lhe sido outorgado o título de Patrimônio Cultural do Brasil em 2015. Orientado pelo IPHAN e conduzido por uma equipe de pesquisadores ligados ao teatro de bonecos popular, conhecedores do bem pesquisado, formada por uma coordenação geral e coordenações estaduais, o processo foi desenvolvido nos quatro estados nordestinos que representam os locais de maior ocorrência do brinquedo. A partir de reuniões realizadas



entre a coordenação geral, coordenações estaduais e técnicos das superintendências regionais do IPHAN, foram discutidas metodologias e cronogramas para realização das atividades de pesquisa sobre o Mamulengo.

O trabalho se deu por etapas, compreendendo levantamento, sistematização e avaliação da documentação existente sobre o bem, pesquisas de campo para estabelecer contato direto com os brincantes, promoção de encontros estaduais envolvendo brincantes, coordenadores, pesquisadores e público em geral, elaboração de um vídeo e de um dossiê sobre o registro.

A primeira etapa de trabalho destinado ao registro do Mamulengo como Patrimônio Cultural do Brasil em Pernambuco consistiu no levantamento preliminar de fontes bibliográficas, audiovisuais e de coleções de bonecos, tendas e objetos cênicos existentes no estado de Pernambuco, em acervos públicos e particulares. Objetivou-se, também, nessa etapa, identificar pessoas que pudessem fornecer informações sobre o bem e localizar os brincantes espalhados pelo estado.

As atividades iniciaram-se em março de 2008, com a equipe constituída por Izabel Concessa P. de A. Arrais (Coordenadora estadual) e mais dois pesquisadores conhecedores da arte do Mamulengo, Oswaldo Pereira da Silva e Jorge Costa, seguindo as diretrizes e estratégias de trabalho definidas no I Encontro de Coordenadores do Projeto de Registro, realizado no período de 14 a 16 de março de 2008. Buscou-se, nesse momento, identificar e selecionar órgãos, instituições e entidades onde poderíamos encontrar materiais e documentos que interessassem à pesquisa.

O levantamento das fontes bibliográficas e documentais foi efetuado em trinta instituições e acervos particulares, revelando um conjunto expressivo de referências relativas ao bem, entre livros, dissertações, monografias, artigos, revistas, manuscritos, pequenos impressos e documentos diversos, que fornecem informações sobre o Mamulengo, notícias e dados de cunho histórico, artístico, antropológico.

Além da pesquisa em fontes escritas, deu-se prosseguimento ao levantamento de documentos visuais e sonoros e acervos de bonecos, sob a forma de registros audiovisuais (fotografias, vídeos, gravação sonora e outros registros digitais). A exploração da pesquisa sobre os acervos de bonecos e objetos de cena concentrou-se, sobretudo, no Museu do Homem do Nordeste, que conta com 840 peças catalogadas, e no Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá, primeiro museu de bonecos populares do Brasil e da América Latina, cujo nome, Tiridá, homenageia um personagem criado pelo famoso mamulengueiro Januário de Oliveira (mestre Ginú), falecido na década de 1970. Fundado em 1994, na cidade histórica

de Olinda, o museu mantém um acervo de 1.200 peças de mamulengueiros de diferentes épocas, incluindo peças anônimas do século XIX.

Quanto ao levantamento dos brincantes, foram buscadas informações, inicialmente, nas instituições culturais, tomando-se essas entidades como ponto de partida para se localizar os focos de brincantes de Mamulengo ou identificar mamulengueiros conhecidos das entidades. Buscou-se, também, localizar particulares, estudiosos, artistas e agentes culturais que pudessem fornecer informações a esse respeito, dando notícia da existência e localização dos mamulengueiros. De modo geral, encontramos receptividade à proposta de converter o Mamulengo em patrimônio cultural. Na abordagem de sujeitos e de representantes de entidades, percebemos a disposição de colaborar, mesmo quando não havia, da parte deles, uma compreensão muito clara do que significava o registro do Mamulengo como patrimônio cultural.

Entretanto, nosso contato mais estreito com as instituições revelou uma situação estrutural deficitária, com precárias condições de guarda e registro dos bens culturais, uma situação compensada pelo esforço de poucos funcionários dedicados. A ausência de sistemas de catalogação de dados e acervos, bem como a ausência de informações sobre esses artistas populares pelas secretarias de Cultura, muitas vezes desconhecendo a existência deles, dificultou a tarefa dos estudiosos do Mamulengo em Pernambuco.

Assim, no trabalho da pesquisa, utilizando como ponto de partida informações escassas, partimos para o contato com prefeituras e secretarias de Cultura das cidades do interior e com os próprios mamulengueiros, aqueles mais conhecidos no estado, que forneceram seus dados atualizados, conversaram sobre seu ofício e foram indicando, embora sem muita precisão, a existência de mamulengueiros em outras localidades. Essas indicações nos serviram como pistas para novas investigações. Em alguns casos, ao entusiasmo pela informação da existência de um brincante em determinada área, seguia-se a sensação de termos chegado atrasados, porque o mamulengueiro havia morrido ou partido para o sertão sem deixar notícia. Foi assim com Zé Vilela do município de João Alfredo, com Camaro do mamulengo de Tracunhaém e com Seu José do mamulengo de Lagoa do Carro (Relatório, 2008).

Ao todo foram registrados dezoito mestres. A presença deles se dá principalmente na região da Zona da Mata, com concentração em Carpina e Glória de Goitá, e com ocorrências dispersas nos municípios de Lagoa de Itaenga, Vicença, Ferreiros, Tracunhaém, Pombos, Ferreiros, Nazaré da Mata. Ainda encontramos brincantes na região Agreste, nos municípios de Garanhuns, João Alfredo e Cumaru, e na microregião do Sertão do Pajeú, no



município de Itapetim. Na região Metropolitana, fomos encontrá-los na cidade de Olinda e distrito de Bonança.

Na etapa da pesquisa de campo os pesquisadores deslocaram-se para as áreas de ocorrência do mamulengo e realizaram entrevistas com os mestres, com seus familiares e com os brincantes que com ele trabalham. Durante essas visitas os mestres apresentaram espetáculos e expuseram seus acervos de bonecos, objetos de cena e suas empanadas para registro videográfico e fotográfico. Essas apresentações foram divulgadas e abertas ao público em geral como estratégia de valorização do brincante dentro da sua comunidade e de divulgação da arte do mamulengo.

Finalmente, para encerrar a fase de pesquisa junto aos mamulengueiros, e como forma de promover uma aproximação entre eles, que de outra maneira dificilmente teriam oportunidade de se encontrarem todos, foi realizado, em 2013, o Encontro de Mamulengo de Pernambuco. Espetáculos dos mamulengueiros registrados e rodas de conversas abertas ao público, nas quais os mestres fizeram a “abertura de suas malas”, apresentando seu acervo de bonecos para o público, discutindo seus processos de criação e aprendizagem, aspectos de sua trajetória como mestres e dificuldades enfrentadas, revelaram a riqueza da produção desse brinquedo.

O levantamento sobre os mestres mamulengueiros, feito durante o processo do registro, demonstrou o decréscimo alarmante da quantidade de brincantes no estado, comparado ao tempo das pesquisas de Borba Filho e Santos, e esse dado tornou mais evidente ainda a necessidade urgente de ações de salvaguarda. No contato com os mamulengueiros, durante o processo de inventário do bem, ficou claro no discurso dos mestres a insatisfação em relação à ausência de condições favoráveis para a manutenção de sua arte. O relato das dificuldades por parte dos brincantes tomou a forma de desabafo sobre a ausência de políticas públicas que favoreçam as atividades dos brincantes. Nos seus depoimentos, eles se ressentem da falta de oportunidades para se apresentar e do desinteresse das novas gerações pelo aprendizado do brinquedo. Alguns vão deixando de se apresentar por falta de oportunidades e acabam desistindo e abandonando seu material de trabalho.

Fora da área Mata Norte, onde se concentra o foco de incidência dos mamulengueiros pernambucanos, o isolamento pode dificultar ainda mais, como no caso do mestre Manoel Bezerra Cavalcanti, conhecido como Seu Til, único mamulengueiro que encontramos na área do Sertão, que quase não brinca por falta de oportunidade, diz ele, não lhe restando outra alternativa senão atuar como voluntário em oficinas de artesanato para idosos. (Relatório, 2008).



Fig 12 Mestre Miro na sua loja/ateliê
Foto: Izabel Concessa

Constatou-se um quadro de carência de informações, de pesquisas e de ações que efetivamente valorizem o bem e promovam a melhoria da qualidade de vida dos artistas. Uns mais, outros menos, de modo geral esses artistas vivem em situação de precariedade, o que interfere diretamente na manutenção do bem e na manutenção de seus elementos característicos, como, por exemplo, a substituição da música ao vivo pela música gravada, na brincadeira do brincante Beto, do município de Tracunhaém, por insuficiência de recursos para pagar os cachês dos músicos, o que alterou substancialmente a qualidade de seus espetáculos, já que a música ao vivo, como ele diz, “dá vida à brincadeira” (Dossiê interpretativo, 2014). Como forma de contornar as dificuldades, observamos dois exemplos interessantes de adoção de um incipiente, mas eficaz sistema “empresarial” que envolve toda a família, inclusive as mulheres. É o caso de Miro, que além de manter seu brinquedo com a participação dos filhos, tem toda a família envolvida na produção de bonecos vendidos em várias localidades, especialmente no Recife, em pontos comerciais importantes como Casa da Cultura e Mercado São José. Outro exemplo é Zé Lopes, cuja esposa e filhas confeccionam e aprendem a manipular os bonecos. Zé Lopes afirmou que estava preparando a esposa para trabalhar na tenda com ele. “Digo que estou rouco”, confessa ele, “só pra ela pegar nos bonecos”. (Relatório, 2008).

Em Glória de Goitá encontra-se um núcleo de disseminação do mamulengo formado pela Associação dos Artesãos Mamulengueiros de Glória de Goitá, que funciona no antigo



mercado da farinha da cidade. Aí há um ponto de confecção e venda de bonecos por artesãos que receberam cursos de confecção de bonecos e de manipulação e treinamento para se tornarem mamulengueiros, fato inédito, contrariando a forma tradicional de formação dos mamulengueiros, que descrevemos antes, aquela que se dá pela convivência e iniciação do aspirante a mamulengueiro pela mão de um mestre. Os cursos foram ministrados pelos mestres Zé de Vina e Zé Lopes. Fica claro, por essas e outras ações e pelo discurso de alguns mamulengueiros, a consciência e a preocupação com a formação de novas gerações de artistas.

As ações de salvaguarda, que poderão ser desencadeadas a partir do registro do bem como patrimônio, visando a sua preservação, devem contemplar, como recomenda o Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial do IPHAN (2006, p.129) “ações voltadas tanto para a valorização dos ‘detentores’ da tradição como para a facilitação das condições de transmissão desse conhecimento.” Deve-se promover, portanto, a difusão do bem, garantindo-lhe visibilidade e, conseqüentemente, propiciando ao público a oportunidade de apreciá-lo, como, também, a integração geracional, despertando o interesse pela prática do mamulengo pelas gerações novas e estimulando a compreensão dos jovens pelo brinqueado, fornecendo-lhe apoio a sua sustentabilidade, favorecendo, assim, a manutenção e continuidade do bem.

Durante o processo de registro colheram-se sugestões dos brincantes e dos pesquisadores envolvidos a respeito das ações de salvaguarda descritas no dossiê interpretativo do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Côco, Babau e João Redondo (2014). Algumas dessas ações se referem a aposentadorias, apoio à realização de brincadeiras, criação de cadastros de brincantes e sistemática de atualização de dados nas instituições de cultura, recursos para criação e manutenção dos bonecos, cenários e demais equipamentos de trabalho dos brincantes, criação de prêmios, promoção de oficinas, festivais e seminários, criação de editais para publicações sobre o bem, entre outros. A primeira ação de salvaguarda, proposta pelos próprios mamulengueiros, quando da formulação do Plano de Salvaguarda para o bem registrado, foi a concessão do Prêmio Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Côco, Babau, João Redondo, em 2015, aos mestres com mais de 55 anos de idade e com no mínimo 20 anos de brincadeira, em que foram contemplados sete mestres pernambucanos (Prêmio Teatro Popular do Nordeste, 2017). É importante lembrar que todas essas ações devem se somar à constituição de uma rede de informantes imbuídos da consciência de preservação do bem, de modo a se manter uma comunicação permanente com os mamulengueiros, auxiliando a sua localização e mantendo seus dados atualizados.

Considerações Finais

A inscrição do mamulengo como Patrimônio Cultural do Brasil no Livro de Registro das Formas de Expressão do Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, órgão dedicado à proteção dos bens culturais brasileiros, expressa o reconhecimento a uma das formas mais significativas de expressão da cultura pernambucana, uma arte singular, representativa da memória do nosso povo, da sua capacidade criativa e da sua imaginação.

O teatro de bonecos é uma arte muito antiga. “A marionete é velha como o mundo”, afirmou o historiador Jacques Chesnais (1947, p.22). Inúmeras são as referências feitas a ele na Antiguidade. No Oriente, onde se situam suas raízes mais antigas, é provável que esse teatro tenha mesmo se antecipado no tempo ao teatro de atores de carne e osso. Escritores gregos, como Xenofonte (426 - 355 a. C.), Sócrates (469-399 a.C.) e Plutarco (46-120), falam da sua utilização para o divertimento de crianças e adultos, suas apresentações acontecendo nas ruas, nos banquetes, para a distração dos convidados ou para o grande público do teatro de Dionisos. Na Idade Média, os bonequeiros viajavam, se apresentando em feiras e castelos, e as marionetes foram utilizadas até dentro das igrejas como um meio de educação religiosa para a população iletrada. Durante o Renascimento o teatro de bonecos se propagou, libertando-se da influência religiosa e convertendo-se num dos legados culturais mais importantes do teatro ocidental, construído dentro de uma tradição popular que se mantém viva e renovada. O florescimento do teatro na Idade Moderna encontra sua expressão máxima na *Commedia dell’Arte*, cujos tipos, criados pelos atores italianos, foram incorporados ao teatro de bonecos. Assim nasceram Pulcinella, na Itália; Punch, na Inglaterra; Don Cristóbal, na Espanha; Kasperle, na Áustria; Petruska, na Rússia; Guignol, na França; D. Roberto, em Portugal; Kaspar, na Alemanha, e tantos outros personagens representantes de uma linhagem mundial de bonecos populares (GROSHENS, 2008).

Ao mesmo tempo em que apresenta características próprias que o singularizam e o distinguem de outras formas de teatro de bonecos populares praticadas em todo o mundo, o mamulengo apresenta semelhanças com essa linhagem de anti-heróis arquetípicos do universo dos bonecos, rebeldes, inteligentes, debochados, satíricos, representantes dos oprimidos.

A permanência de práticas teatrais ancestrais com bonecos em várias culturas do mundo ocidental e oriental é um testemunho da importância histórica e cultural dessa



arte, cujo legado tem sido reconhecido pela UNESCO como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, a exemplo dos teatros de bonecos tradicionais da Indonésia (Wayang), da Sicília (Opera dei pupi), do Camboja (teatro de sombras do Camboja), da Turquia (Karagoz) e do Japão (Bunraku).

Antigo e atual, universal e local, o mamulengo exprime as grandes aflições, medos, alegrias, dramas do homem, e fala também dos contextos culturais e históricos locais. É parte da memória de Pernambuco, e uma parte da memória do fazer artístico da humanidade.

Referências Bibliográficas

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TEATRO DE BONECOS. ***Estatuto da ABTB Centro Unima Brasil.***

Disponível em: < <http://abtb-centrounimabrasil.blogspot.com.br/p/estatuto-da-abtb-centro-unima-brasil.html> > Acesso em :22 jun.2017.

BENJAMIN, Roberto Câmara. 1998. ***O urso do carnaval: narrativas meta-folclóricas.*** Comunicação/ Encontro Nacional ANPOLL. Campinas.

BORBA FILHO, Hermilo. 1987. ***Fisionomia e espírito do mamulengo.*** 2. ed. Rio de Janeiro, INACEN.

BROCHADO, Izabela Costa. 2001. ***Distrito Federal: o mamulengo que mora nas cidades 1990-2001.*** Dissertação(Mestrado em História). Universidade de Brasília. Brasília, 2001.

CAMAROTTI, Marco. 2001. ***Resistência e voz: teatro do povo do Nordeste.*** Recife: Editora Universitária UFPE.

CHESNAIS, Jacques. 1947. ***Histoire générale des marionnettes.*** Paris : Bordas, 1947.

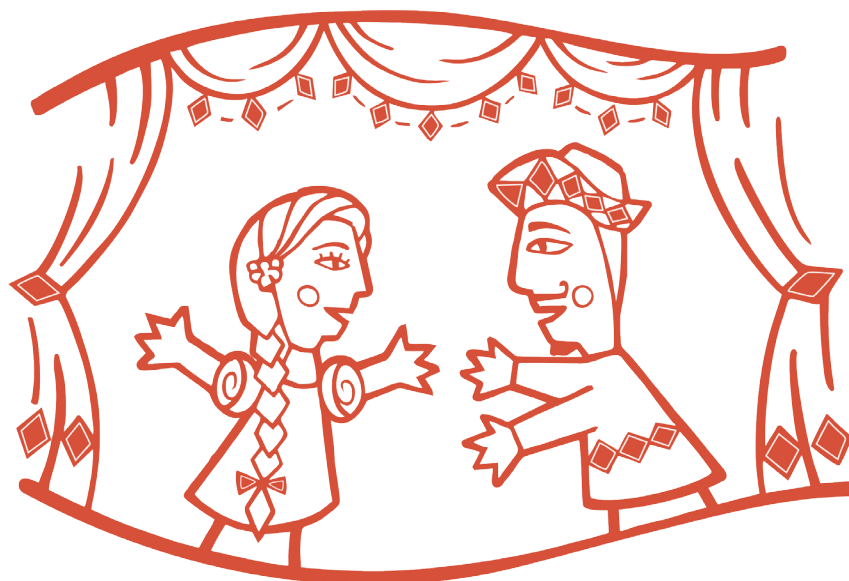
Prêmio Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Côco. 2017. Brasília: IPHAN.

GROSHENS, Marie-Claude. 2008. ***Les marionnettes du monde.*** Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.

IPHAN.MINISTÉRIO DA CULTURA. 2014. **Registro do teatro de boneco popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Côco, Babau e João Redondo.** Dossiê interpretativo. Brasília: Ministério da Cultura, IPHAN, UnB, ABTB.

_____. 2008. **Relatório final da primeira etapa do processo de registro do teatro de bonecos popular do nordeste: Mamulengo, Babau, João Redondo, Cassimiro Coco.** Relatório final das atividades no estado de Pernambuco. Recife, Dig.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. 1979. **Mamulengo: um povo em forma de bonecos.** Rio de Janeiro, FUNARTE.





Caboclinhos Kapinawá no Palco Cultura Popular Arjano Suassuna
Foto: Jan Ribeiro / Secult PE - Fundação



Caboclinho

Sandro Guimarães de Salles¹

Caboclinho, Carnaval,
Jurema, Patrimônio
Cultural.

O presente artigo pretende situar o Caboclinho de Pernambuco, procurando, ainda que de modo preliminar, apresentar diversos aspectos que consideramos importantes para sua análise. Inicialmente, procuramos descrevê-lo geográfica e historicamente, discutindo questões relacionadas às suas origens, à sua anterioridade indígena, mas reconhecendo-o como resultado de reelaborações, trocas transculturais, ressignificações, em um cenário marcado pela fluidez e transitividade. Descrevemos, em um segundo momento, aspectos relacionados à sua performance, à singularidade de sua música e dança, bem como a importância do Carnaval, enquanto evento mais elaborado e mais público, que aciona, nos grupos, um conjunto de disposições, motivações e concepções estéticas, políticas e religiosas. Como uma das dimensões centrais do Caboclinho, abordamos sua dimensão religiosa, procurando mostrar que muitas dessas agremiações funcionam como espaço singular de reafirmação de um conjunto de crenças e práticas religiosas, integradas à vida de muito dos seus brincantes. Na última parte, apresentamos uma síntese do inventário patrimonial realizado entre dezembro de 2011 e novembro de 2012, com vistas à candidatura do Caboclinho a Patrimônio Cultural do Brasil.

1 Professor da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Doutor em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da mesma instituição. Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação Contemporânea (UFPE/CAA) e do Programa de Pós-Graduação em Música (UFPE/CAC). Coordena a Pós-Graduação na temática das Culturas e Histórias dos Povos Indígenas da UFPE/CAA. Membro do Núcleo Docente Estruturante da Licenciatura Intercultural Indígena (UFPE). Coordenador do Laboratório de Antropologia (UFPE/CAA). Orienta pesquisas nas áreas de Antropologia, Educação e Etnomusicologia, com ênfase nos seguintes temas: religião e religiosidade; povos indígenas, ciganos e comunidades quilombolas; e patrimônio cultural. É autor de diversas publicações nas áreas supracitadas.

Introdução

O presente artigo versa sobre o Caboclinho (também denominado Cabocolinho), manifestação popular de representação da cultura indígena, composto por não indígenas, que se apresenta principalmente durante os dias de Carnaval. Inicialmente, procuramos situá-lo geográfica e historicamente, partindo da premissa que suas raízes se encontram nas áreas em que a memória e a identidade indígena permaneceram por mais tempo. Em um segundo momento, abordaremos sua performance – corpo e sonoridade no Caboclinho. Em um terceiro, procuramos situar a dimensão religiosa, ou seja, a relação entre Caboclinho e Jurema. Na última parte, apresentaremos uma síntese do inventário patrimonial realizado entre dezembro de 2011 e novembro de 2012, com vistas à candidatura do Caboclinho a Patrimônio Cultural do Brasil, na categoria Forma de Expressão.

Gostaríamos, no entanto, de iniciar com algumas considerações preliminares. A primeira diz respeito ao recorte da nossa pesquisa, qual seja o Caboclinho de Pernambuco.



Esse recorte compreende as agremiações situadas na Região Metropolitana do Recife e na Mata Norte de Pernambuco, levando em consideração as observações e dados coletados no contexto do Inventário de Referências Culturais do Caboclinho. Quanto aos nossos interlocutores, foram os membros/brincantes de agremiações de Caboclinho da região supramencionada, ou seja, os detentores do referido bem cultural.

Uma última consideração diz respeito a como, na reflexão aqui proposta, são pensados os grupos populares ou tradicionais, como o Caboclinho, Maracatu, Cavalo Marinho, Reisado, entre outros, os quais têm sido objeto de inventários patrimoniais há mais de uma década. No presente trabalho, esses grupos são concebidos para além de uma vinculação direta a traços culturais ou étnicos, predeterminados e fixos, legitimados pela noção de tradição (BHABHA, 1998). Antes, são aqui compreendidos a partir de outra ideia de tradição, na qual seu dinamismo é alimentado pelo movimento (BALANDIER, 1997). Essas manifestações, portanto, são pensadas como resultados de trocas transculturais, de reelaborações e resignificações, em um cenário marcado pela fluidez e transitividade. Considerando que suas origens, em sua quase totalidade, remetem a grupos historicamente invisibilizados, aos quais foram negados direitos civis e humanos fundamentais, suas continuidades expressam uma antidisciplina, no sentido de Michel de Certeau (2003), uma rede formada por astúcias, estratégias e táticas.



Fig 1 Caboclinho
Fonte: Acervo da Fundaj

Esses grupos, na contemporaneidade, “vêm se organizando em diferentes formas de associativismo, desenvolvendo identidades político-culturais, estratégias de poder e de afirmação política” (SALLES, 2014, p. 106). Do mesmo modo, já não são simples “informantes” de suas culturas e práticas, agentes passivos, alimentando a distinção assimétrica entre pesquisador e pesquisado. Assim, em uma perspectiva decolonial, compreendemos que o estudo e a pesquisa sobre culturas, povos e comunidades tradicionais exigem novos métodos e novas epistemologias, para além do monopólio epistêmico eurocentrado.

Situando o Caboclinho

O Caboclinho, portanto, é resultado do encontro entre diferentes agentes sociais, de relações interétnicas e culturais, em um movimento dinâmico de fluidez e transitividade. Partimos do princípio, no entanto – considerando os municípios onde há incidência do Caboclinho –, que ele tem suas raízes nas áreas em que a identidade e a memória indígena permaneceram por mais tempo, o que remete à Mata Norte de Pernambuco, ou seja, às comunidades surgidas em torno dos aldeamentos jesuíticos ali existentes (alguns aldeamentos foram administrados, também, pelos carmelitas, oratorianos e franciscanos). Nesta perspectiva, não seria uma mera coincidência a presença significativa de caboclinhos nesta área. Vale salientar que Katarina Real (1990), em suas pesquisas na década de 1970, já havia apontado a Mata Norte de Pernambuco como uma possível origem dessa manifestação. A autora afirma que dos onze grupos por ela pesquisados, apenas dois não tinham origem na Mata Norte, levantando a hipótese de que os grupos teriam vindo nas mesmas “ondas migratórias que trouxeram os maracatus rurais” (REAL, 1990, p. 97). Tampouco podemos aceitar como mero acaso a relação do Caboclinho com a Jurema, fenômeno religioso com origens nos povos indígenas no Nordeste, cuja prática na Mata Norte é bastante expressiva. Essa dimensão religiosa, que remete, entre outros aspectos, ao culto aos caboclos, não é exclusiva do Caboclinho. Ela está presente em outras manifestações da Mata Norte, como o Maracatu e o Cavalo Marinho (neste, por meio do Caboclo de Orubá).

A área em questão é parte da “Linha Interna” de que nos fala Serafim Leite (1945), composta pelos antigos aldeamentos jesuíticos, situados ao Norte de Olinda. Se ao sul os aldeamentos foram extintos ainda no primeiro século da colonização, com as investidas dos portugueses contra o povo Caeté, acusados de ter devorado o bispo Sardinha, os aldeamentos



ao norte foram mantidos até meados do século XIX. As dificuldades enfrentadas pelos colonizadores na entrada rumo ao norte fizeram com que esses mantivessem os índios aliados nas fronteiras, com o objetivo de proteger as áreas ocupadas pelos luso-brasileiros contra seus inimigos – sobretudo os Potiguara, os franceses e, posteriormente, os holandeses. Com efeito, marcada pelos antigos aldeamentos missionários (jesuítas, carmelitas, oratorianos e franciscanos), a Mata Norte foi palco de diversas políticas indigenistas, incluindo as investidas assimilacionistas do Diretório Pombalino. Essas ações culminaram com a assimilação do índio aos homens livres pobres, negros e mestiços, ou seja, aos pequenos trabalhadores rurais, despossuídos, explorados pela açucarcracia pernambucana (PUNTONI, 2010).

Esse argumento sobre a relação do Caboclinho com os antigos aldeamentos da Mata Norte de Pernambuco, no entanto, não pode ser confundido com o argumento, frequentemente repetido, de que a primeira referência ao Caboclinho seria um relato feito pelo Frei Fernão Cardim, ainda no século XVI. Este menciona uma “dança mui graciosa de meninos, todos empenados com seus diademas na cabeça, e outros atavios das mesmas penas” (CARDIM, apud CASCUDO, 2001, p. 297). O texto do Frei é citado sem que seja levado em consideração diversos fatores. Um deles seria a sociodiversidade dos povos indígenas. Assim, por exemplo, recorre-se à velha concepção, por demais criticada, do índio “genérico”, cuja história, práticas e crenças seriam as mesmas, independente do tronco linguístico, etnia, contexto cultural, temporal e espacial. Desse modo, mesmo que encontremos práticas e traços culturais análogos entre povos e contextos distantes, essas práticas e esses traços não significariam, necessariamente, que haveria entre ambos uma relação direta.

Outra associação entre a história indígena e os caboclinhos vem sendo feita em relação à famosa Assembleia de Tapessirica, onde os holandeses, em 30 de março de 1645, reuniram diversos líderes indígenas, em um dos aldeamentos localizados nos limites de Goiana. Para alguns, esta reunião teria sido a primeira grande assembleia indígena do Brasil. Nesse sentido, nos últimos anos, sobretudo através da Associação de Caboclinhos e Índios de Pernambuco, com sede em Goiana, essa assembleia vem sendo considerada um marco na história do Caboclinho. Assim, um encontro que acontece há anos, reunindo grupos da Mata Norte e da Região Metropolitana do Recife, hoje com o apoio do Governo do Estado, passou a ser realizado na mesma data da Assembleia. O principal assunto da reunião de 1845 foi, sem dúvida, a divisão da zona ocupada pelos holandeses em três grandes câmaras: a de Pernambuco, com sede em Goiana, dirigida por Domingos Fernandes Carapeba; a da Paraíba, com sede na aldeia Maurícia, dirigida por Pedro Poty; e a Câmara do Rio Grande, com sede na aldeia Orange, dirigida por Antônio Paraupaba.

Sobre o caráter dessa assembleia, Fernando Pio (1970) comenta que ela teria sido das mais notáveis na vida social dos índios, se seus motivos não tivessem sido unicamente políticos e militares, ou seja, motivados pelos interesses dos holandeses.

Por fim, reconhecer que há uma anterioridade indígena no Caboclinho não significa afirmar que ele possui um padrão cultural fixo, consistente, que teria sobrevivido às injunções do tempo. Antes, reconhecemos a existência de diversos padrões, interferindo uns sobre os outros (BARTH, 2000). Deste modo, o argumento que apresentamos acima não deixa de reconhecer o fato de o Caboclinho, como as diversas manifestações e práticas culturais da Mata Norte, apresentarem uma significativa influência, em seu trajeto histórico-cultural, da presença dos negros na região. Com efeito, a aproximação entre negros e índios nessa área, interagindo dentro de uma mesma estrutura econômico-social, foi registrada por Henry Koster (1978), ainda no início do século XIX.

As referências mais antigas que conhecemos sobre o Caboclinho foram feitas por Rodrigues de Carvalho, em seu Cancioneiro do Norte, publicado pela primeira vez em 1903. Embora trate da cultura popular de diversas regiões do Brasil, incluindo comparações com a cultura de países como Índia e Portugal, o autor se ocupa, principalmente, das manifestações populares da Paraíba. Deste modo, é responsável por um dos primeiros registros, ainda que breve, sobre a prática da Jurema em contextos não indígenas. Carvalho também faz uma primeira relação entre manifestações populares (que prefere denominar de folgares) e religião, ao mesmo tempo em que chama a atenção para a aproximação, nessas práticas, entre tradições negras e indígenas.

A referência ao Caboclinho aparece quando o autor trata do Carnaval, o que, para ele, seria o espaço das diversões mais originais. Assim, menciona a gaita, espécie de flauta reta (ainda utilizada pelos grupos contemporâneos), os perós-mingus (personagens representados por crianças), entre outros. Considerando os grupos de Caboclinho como restos de diversão indígena, Carvalho afirma que os mesmos eram comuns nas cidades e vilas da Paraíba (CARVALHO, 1928). Hoje, a manifestação de representação de cultura indígena na Paraíba é denominada Tribo Indígena.

Entre 1928 e 1929, os grupos de Caboclinho da Paraíba e do Rio Grande do Norte (hoje existe apenas um grupo em atividade neste estado) são registrados por Mário de Andrade. Os resultados dessas pesquisas aparecem em uma das crônicas de “O Turista Aprendiz”, no Diário de São Paulo, em 29 de março de 1929, e no 2º volume do livro Danças Dramáticas do Brasil, publicado após sua morte, por Oneyda Alvarenga. Andrade menciona a dança



como “formidável coreografia bruta” (ANDRADE, 1982, p. 180). Quanto à música, o autor faz referência à gaita, ao bombo e ao ganzá. Dentre as influências presentes no Caboclinho, destaca as africanas e ameríndias.

Em 1938, os caboclinhos são registrados pela Missão de Pesquisas Folclóricas, criada por Mário de Andrade no período em que esteve como diretor do Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura Municipal de São Paulo. Na Paraíba, que foi o Estado mais coberto pela Missão, foram registrados caboclinhos em Itabaiana e João Pessoa. A Missão também registrou o toré (dança-ritual praticada pelos povos indígenas no Nordeste) no município de Mamanguape, onde se percebe o uso de flauta semelhante à gaita dos cabocolinhos. No mesmo ano, ainda no contexto da Paraíba, Gonçalves Fernandes publicou uma pequena descrição dos índios Guaranis e Africanos, ambos na capital, João Pessoa. Estes aparecem na literatura tanto com a denominação de índios quanto com a de caboclinhos (ou cabocolinhos). Fernandes, que observa os referidos grupos no Carnaval de 1937, faz referência a traços de uma memória indígena, de um “grande passado adormecido” (FERNANDES, 1938, p.31).

A literatura produzida a partir da década de 1940 registra tanto a expansão quanto a integração desses grupos à vida cotidiana de diversas comunidades do Recife e João Pessoa, bem como aos festejos carnavalescos. Analisando o Caboclinho, Roger Bastide (BASTIDE, 1945) afirma que seria uma manifestação remanescente das danças que os jesuítas teriam inventado para ajudar na catequese dos índios. Essas danças teriam sido mantidas por antigas corporações de trabalhadores. Com o fim da escravidão, os negros que migravam para a cidade aprendiam uma profissão e modificavam sua “composição étnica”. Desse modo, eles passariam a fazer parte dessas corporações e dos folguedos por elas mantidos. Este fato justificaria, segundo Bastide, a presença dos africanos nas danças indígenas. Assim, os caboclinhos seriam antigas danças corporativas, que se mantiveram com o fim das corporações, inscritas em um novo quadro social (BASTIDE, 1945). Essa afirmação parece ser uma insistência na ideia, proposta por Bastide, de terem os africanos no Brasil criado uma estratégia para ascenderem socialmente, aproximando-se do mundo dos índios, uma vez que, segundo ele, os primeiros estariam, desde o período colonial, abaixo dos segundos na estrutura social.

Em 1947, a revista *Contraponto*, dirigida por Valdemar de Oliveira, ao dedicar seu 4º número ao Carnaval pernambucano, traz dois textos sobre o Caboclinho: “Subsídios para a Povilenda Brasileira”, de Mário Melo, e “Caboclinho”, de Renato Almeida. Este, fundador da Comissão Nacional do Folclore, transcreve em partituras músicas do Caboclinho, além de registrar os instrumentos musicais utilizados pelos grupos, a gaita, o arco (preaca) e o tarol.

Quatorze anos depois, Almeida publica o livro *Tablado Folclórico*, no qual dedica 19 páginas ao Caboclinho do Recife. Acompanham o texto partituras com fragmentos da música do Caboclinho Taperaguás e do Tabajara, além de fotos dos instrumentistas e do seu Noel de Oliveira Campos, cacique da tribo Tupinambás do Recife. Além desses grupos, Almeida estudou o Canindé. Para o folclorista, a manifestação teria sua origem nas danças de espada europeias, trazidas pelos colonizadores, incorporadas e reinterpretadas pelos nativos (ALMEIDA, 1961). Essa suposta origem na dança das espadas seria mais tarde reproduzida por Katarina Real.



Fig 2 Brincantes com a preaca
Foto: Felipe Perez

A partir da década de 1950, o cenário do Caboclinho do Recife foi descrito, sobretudo, pelo musicólogo carioca Guerra Peixe e pela antropóloga norte-americana Katarina Real. O primeiro pesquisou, principalmente, os caboclinhos Tupinambá, Canindé e Tupi, tendo utilizado, também, registro sonoro do Paranaguás. Guerra Peixe aborda a questão dos figurantes, dos adereços (ou “apetrechos”, como prefere o autor), os autos, as loas, a dança e, claro, a música, que é o aspecto por ele mais explorado. Já Katarina Real pesquisa as



manifestações populares no Carnaval do Recife, com destaque para o Caboclinho. Real elabora um acervo com objetos e iconografias (com os quais organizou algumas exposições nos Estados-Unidos). Sua contribuição reside, sobretudo, nas descrições e relatos de sua experiência junto aos grupos de Caboclinho do Recife. Seus escritos sobre seu Perré (Paraibano que passa a viver no Recife na década de 1950), presidente da agremiação Tribo Indígena Tupi Guarani, ilustram bem a relação de afetividade e amizade que Real mantinha com seus interlocutores. Considero bastante relevante a contribuição da autora, embora, em suas análises, tenha levantado questões importantes, mas não as tenha desenvolvido, preferindo repetir o que foi dito por outros pesquisadores. Real, como mencionado, foi a primeira a chamar atenção para a relação entre o Caboclinho do Recife e a Mata Norte, tendo, do mesmo modo, percebido e registrado a dimensão religiosa nesses grupos. Quanto ao contato entre missionários e indígenas, no entanto, seus argumentos dão a entender que os índios teriam absorvido de modo passivo os ensinamentos dos jesuítas e colonizadores.

Embora seja inegável que houve influência dos missionários sobre os indígenas e que ambos não podem ser pensados como blocos monolíticos, sabemos que, ao contrário da apregoada passividade desses povos no processo de colonização, os índios desempenharam um papel muito mais atuante e complexo do que se supunha (PORTO ALEGRE, 1998).

Da Performance: Corpo e Sonoridade no Caboclinho

A grande maioria dos caboclinhos passa boa parte do ano se preparando para as apresentações no período carnavalesco, estruturando, cada um ao seu modo, uma organização logística, orçamentária, artística (ensaios, confecção dos adereços, entre outras) e religiosa (oferendas, rituais de proteção etc.). São, por isso, organizados (e oficializados) como agremiações carnavalescas. O Carnaval, portanto, enquanto evento mais elaborado e mais público, aciona, no contexto do Caboclinho, um conjunto de disposições, motivações e concepções estéticas, políticas e religiosas, cuja análise torna-se fundamental para o estudo desse bem cultural.

Esta centralidade do Carnaval para o Caboclinho o aproximou das políticas públicas que regulam a festa no estado, mormente através da Federação Carnavalesca de Pernambuco. Essas políticas têm implicações diretas na organização e no funcionamento dos grupos, seja pela necessidade de receber subvenção, considerando os gastos com a manutenção

das agremiações, seja pela importância, para eles, em participar da programação oficial do Carnaval, especialmente do Concurso das Agremiações. Este, que acirra a disputa e a rivalidade entre os grupos, tornou-se um valor na escala axiológica da comunidade de caboclinhos. Nos municípios da Mata Norte de Pernambuco, o envolvimento com a organização e fomento do Carnaval é mais recente. Esse envolvimento, no entanto, sobretudo em Goiana, tem aumentado significativamente.

Os caboclinhos se apresentam geralmente nas ruas. Sua performance inclui dança, música e, em alguns grupos, um recitativo ou drama. Nos grupos do Recife, esses dramas, em forma de autos, parecem ter sido mais importantes no passado. Mário Melo (1947), Renato Almeida (1961) e Guerra-Peixe (1988), por exemplo, registraram esses autos, entre as décadas de 1940 e 1950. Os dois primeiros entre o Taperaguas e o segundo entre o Tupinambá. Em 1961, Katarina Real (1990) também transcreve um auto (dos Tabajaras), mas já assinala o declínio dessa forma de expressão nos grupos do Recife. Hoje, são mais comuns os gritos de guerra e a declamação curta de loas. As tribos de índios da Paraíba, no entanto, bem cultural associado aos caboclinhos, mantêm a parte dramática – a dança da morte – como um dos momentos mais significativos da apresentação.

Na performance do Caboclinho, dança, música e celebração se mostram integradas, possibilitando que, como diria Canclini, “algumas restrições cotidianas sejam levantadas, para que os corpos tomem consciência do seu poder lúdico e o expressem” (CANCLINI, 1983, p. 131). A dança é executada pelos participantes, que se apresentam, geralmente, em duas filas. Cada um dos dançarinos porta uma preaca, adereço/instrumento musical, em forma de arco e flecha, também denominado brecha ou flecha. Desse modo, os dançarinos desempenham um papel importante também na sonoridade do Caboclinho, tanto na execução da preaca quanto nas respostas aos gritos de guerra entoados pelo puxante (função exercida, geralmente, pelo mestre ou Presidente do grupo). Mas é, mormente, nas manobras ou passos de dança que os dançarinos expressam sua virtuosidade e beleza. Mario de Andrade (1982) chegou a afirmar que a dança do Caboclinho seria a única, de todas as danças dramáticas por ele observadas, que poderia ser considerada um “bailado verdadeiro”. Há, no Caboclinho, diversas manobras, estando entre as mais conhecidas a dança-de-coca e a tesoura.

A música apresenta uma sonoridade singular, tanto pelos instrumentos empregados – alguns exclusivos do Caboclinho – quanto pelos aspectos musicais (ritmos, melodias etc.), propriamente ditos. Essa música consiste em melodias executadas na gaita, acompanhadas por instrumentos de percussão. A gaita, flauta reta, de quatro furos, é confeccionada principalmente em alumínio, pvc ou latão. Esses materiais passaram a ser utilizados com



a escassez da taboca, que servia de matéria prima para a fabricação do instrumento. A embocadura da gaita é ajustada com cera de abelha, em um trabalho que os gaiteiros chamam de “afinação” do instrumento. O uso desta cera na confecção do instrumento também é uma prática comum entre povos indígenas no Nordeste, que também denominam de gaita uma flauta utilizada em seus rituais.

Dentre os instrumentos de percussão inclui-se um membranofone, que pode ser um tarol, um surdo ou um bombo; um idiofone de chocalhar, geralmente um caracaxá ou um ganzá (também denominado por grupos da Mata Norte de Pernambuco de “mineiro” ou simplesmente “maraca”); além da já mencionada preaca. Alguns grupos utilizam, também, um atabaque – membranofone de formato cônico ou cilíndrico, executado exclusivamente em um ritmo denominado macumba (ou macumbinha) de índio.

O Caracaxá é encontrado unicamente nos caboclinhos. Trata-se de um instrumento que apresenta entre 5 e 7 campanas. Estas funcionam como vários chocalhos de metal, fixados a uma base também de metal, o que equivale a um mesmo executante tocar vários maracás ao mesmo tempo. O instrumentista toca com dois caracaxás, um em cada mão. Sendo relativamente pesado, este idiofone exige muita resistência física do músico, que, geralmente, o executa dançando.



Fig 3 Preaca com sete flechas
Foto: Felipe Perez

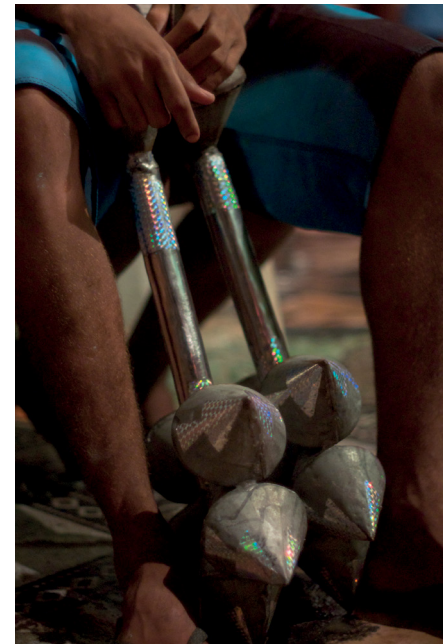


Fig 4 Caracaxá
Foto: Felipe Perez

O conjunto de músicos do Caboclinho é denominado baque, terno, orquestra ou batucada. Em geral, emprega-se o termo ritmo, toque ou batida para referir-se à música. Os ritmos mais conhecidos são perré, guerra, tesoura, baião, macumba de índio e pisada ou sambada. Este último, presente nos caboclinhos da Mata Norte, é influenciado pelo Maracatu, sendo executado, hoje, apenas por alguns grupos.

A música do Caboclinho, portanto, é basicamente instrumental, ficando a voz restrita aos “gritos de guerra” e as “loas”. Estas, por serem feitas em versos, Mário de Andrade as denominava, também, de versalhadas. Quando essa parte mais recitativa da apresentação é executada, o baque, geralmente, não toca. Como os gritos de guerra, elas são proferidas pelo puxante. No grupo Cahetés de Goiana, as loas antecedem a execução do ritmo “guerra”. Vejamos o exemplo abaixo:

*Caboclo, olhe pra essa bandeira,
Veja bem o pavilhão.
O cacique e o pajé,
Cada cá em sua ação.
Bandeira imperial que representa a nação.*

*Na Serra do Tuití,
Nós era acostumado a caçar,
Vinha onça do lombo preto, gato de maracajá,
Nada disso intimidava o do ipajé paraguá.
Meu filho, você não sabe,
Que eu tenho por obrigação,
Eu mato com minha força,
Castigo com minha ação,
Sou ipajé paraguá, que domina essa nação.*

*Meu filho, paz ou guerra?
Guerra!*

Apesar de as características acima serem encontradas na maioria dos grupos, os caboclinhos diferem significativamente de uma região para outra ou mesmo nos limites de uma mesma localidade. Assim, por exemplo, os caboclinhos de Buenos Aires e de Goiana, municípios localizados na Mata Norte de Pernambuco, apresentam danças, adereços e uma formação musical com características bastante distintas. Mesmo os dois



únicos grupos existentes em Buenos Aires diferem entre si. É preciso, portanto, estar atento às singularidades de cada grupo, bem como não reduzir sua performance apenas à dimensão do espetáculo.

Religiosidade

A religiosidade é uma das marcas do Caboclinho de Pernambuco. Desse modo, além do caráter lúdico e socializador, as agremiações se configuram como um espaço singular de reafirmação de um conjunto de crenças e práticas religiosas, integradas à vida dos seus brincantes. Estes, pelo menos uma parte significativa deles, tanto da Região Metropolitana do Recife quanto da Mata Norte, concebem o Caboclinho como uma forma de se relacionarem com uma das muitas entidades da categoria caboclo (Sete Flechas, Canindé, Orubá, entre outros), cultuadas nos toques para Jurema.

O termo caboclo, de origem tupi, seria uma corruptela de *caraiib-oça*, que significaria *oça do caraíba*, a casa do homem branco (TIBIRIÇA, 1984). Apesar de em algumas regiões do País o termo designar índio, ele é empregado, sobretudo, como sinônimo de mestiço de branco com índio, ou negro com índio. O uso do termo chegou a ser proibido no século XVIII pelo Marquês de Pombal, que o considerava depreciativo, um obstáculo no processo de assimilação e “civilização” dos indígenas. Com o tempo, o termo passou a designar, em contextos religiosos, uma entidade que representa espíritos de ancestrais índios, ou de seres que habitavam as matas, especialmente no contexto da Jurema.

Podemos definir a Jurema como um complexo religioso, com origem nos povos indígenas localizados no Nordeste, fundamentado no culto a entidades que podem ser denominadas, conforme sua categoria, de encantados, mestres, caboclos ou reis. As primeiras referências à Jurema remetem aos aldeamentos jesuíticos nordestinos. São diversos documentos que registram a relação dos indígenas com esse fenômeno religioso ainda no período colonial (SALLES, 2010). O nome Jurema advém de uma planta de igual nome, de cujas raízes ou cascas se produz uma bebida consumida durante os rituais. Sua prática, hoje, é um dos elementos centrais na afirmação da identidade étnica dos povos indígenas no Nordeste, em seus processos de etnogêneses, atuando como um liame entre os diferentes povos. A Jurema também ocupa um lugar de destaque nas religiões afro-brasileiras, especialmente na Umbanda nordestina.

Mesmo os representantes de agremiações que afirmam não se interessarem por essa dimensão religiosa admitem que a maioria dos grupos tem ligação com a Jurema. Muitas agremiações receberam seus nomes em homenagem ao caboclo do seu fundador, a exemplo do Canindé do Recife, 7 Flexas (escrevemos o nome da agremiação com “x”, como grafada pelos brincantes) de Goiana e Carijó do Recife. Seu José Alfaiate, falecido em 2016, fundador do Caboclinho 7 Flexas do Recife, uma das agremiações mais prestigiosas de Pernambuco, afirmava que seu grupo surgiu a partir de uma orientação do caboclo 7 Flexas. Já o Caboclinho Carijós teve sua reativação, após mais de 10 anos desativado, determinada pela entidade que lhe deu o nome.



Fig 5 Caçada do bode
Foto: Felipe Perez



Fig 6 Caçada do bode - bebendo jurema
Foto: Sandro Guimarães

Para alguns dirigentes de Caboclinho, cada grupo representaria uma tribo ou falange, como acontece nos terreiros, de modo que cada brincante teria o seu caboclo individual, que seria da falange do grupo. Eles seguiriam a lógica dos terreiros, onde essas entidades só “descem” em grupo, em falange. Em alguns momentos, essa dimensão religiosa torna-se mais evidente. Por exemplo, há ocasiões em que se toca na gaita o “ponto” do caboclo que dá nome à agremiação e todo o grupo canta junto. Em outras ocasiões, o caboclo incorpora em um brincante durante a apresentação. Mas os momentos mais expressivos dessa religiosidade acontecem durante a Caçada do Bode.

A Caçada do Bode consiste em um ritual realizado pelos caboclinhos de Goiana na madrugada do domingo de Carnaval, no qual é dramatizado o momento em que os índios retornam da caça. O drama acontece em um cortejo pelas ruas de Goiana, onde cada grupo



trilha seu próprio trajeto. À medida que o dia vai amanhecendo, as janelas vão se abrindo, os moradores saem às calçadas para ver os grupos passarem, em uma cena que se repete todos os anos. Aos olhos de um observador de fora, a Caçada pode parecer, ao menos inicialmente, uma apresentação profana, para o que contribui sua aparente informalidade. A dimensão religiosa se expressa na saudação aos caboclos, proferida aos gritos pelos brincantes, 'okê caboclo!', mas se torna mais evidente quando o grupo, durante o trajeto, entra no terreiro e bebe jurema. Nesta ocasião, a dança fica mais intensa, o ritmo mais acelerado e alguns brincantes entram em transe.

A origem dessa celebração, denominada até meados da década de 1980 apenas por Caçada – é desconhecida. Contudo, os brincantes mais velhos afirmam que desde a infância conhecem e acompanham o cortejo. O bode, que nos terreiros da região é um dos animais sacrificados, torna-se, no contexto dos caboclinhos, mais precisamente da Caçada do Bode, uma oferenda para os caboclos. Isso só se tornou possível devido ao uso sacrificial desse animal nos terreiros. Houve, portanto, uma convergência de tradições: de um lado, a Caçada, mais próxima de uma memória indígena; de outro, o sacrifício do bode, praticado nos terreiros de Umbanda locais. Dias após o desfile (esse tempo varia de um grupo para outro), o animal é sacrificado e sua carne distribuída entre os integrantes do grupo.

Por fim, vale destacar que a Caçada do Bode consiste na única apresentação pública das agremiações de Caboclinho de Goiana que não está sujeita a normas externas ao grupo ou aos olhares de uma comissão julgadora. Com efeito, ainda não há nesta celebração a interferência dos órgãos de cultura, o que confere mais liberdade de expressão aos grupos. Seria, portanto, uma celebração no sentido de festa-participação, que se opõe à festa-espetáculo (CANCLINI, 1983).

O INRC do Caboclinho

O Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) do Caboclinho teve início em 2011, como parte de um conjunto de ações realizadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – FUNDARPE, em parceria com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Essas ações estavam voltadas para o reconhecimento, valorização e salvaguarda de bens culturais considerados pelo Governo de Pernambuco como de valor

referencial para a cultura pernambucana. O inventário foi realizado pela Associação Respeita Januário – ARJ, que já havia estado à frente de outros inventários patrimoniais no estado, promovidos pelo IPHAN. Na ocasião, além do INRC do Caboclinho, o Governo de Pernambuco promovia, também, mais três inventários patrimoniais, quais sejam o INRC do Maracatu Nação, o INRC do Maracatu, e o INRC do Cavalo Marinho (este também realizado pela ARJ).

Desde o início, a equipe de pesquisa sabia das limitações de um inventário realizado em aproximadamente um ano, considerando, mormente, a complexidade, quantidade e extensão da área de ocorrência das agremiações de Caboclinho no estado, além das idiosincrasias e história de cada uma. Embora reconheçêssemos a existência de diversos elementos que mantinha/mantêm o liame entre esses grupos, cada agremiação é única, merecendo, portanto, a mesma atenção. Essas e outras questões – epistêmicas, metodológicas, éticas, entre outras – se fizeram presentes durante toda a pesquisa, se somando a outros desafios comuns a inventários patrimoniais.

Como mencionado na introdução deste trabalho, o INRC do Caboclinho teve como campo empírico a Mata Norte de Pernambuco e a Região Metropolitana do Recife. A definição desse recorte levou em consideração a expressiva presença de agremiações de Caboclinho nessas duas localidades, o que era apontado, sobretudo, por pesquisas como a de Climério Santos (2008), sobre o Caboclinho Canindé, e a nossa, sobre a Jurema na Mata Norte de Pernambuco (SALLES, 2010). A Mata Norte apresentava uma série de questões importantes para o trajeto histórico-cultural do Caboclinho. Os municípios nela localizados, como procurei mostrar na primeira parte deste trabalho, surgiram em torno dos antigos aldeamentos missionários. A região foi, também, marcada pela monocultura da cana (engenhos e, posteriormente, pelas usinas de açúcar) e pelo uso desordenado dos recursos naturais, sendo estruturada para suprir as necessidades da economia açucareira, fornecendo-lhe produtos, serviços e, sobretudo, mão de obra abundante e de baixo custo. A crescente urbanização e os problemas agravados na zona rural geraram uma crescente migração dos trabalhadores dessa área para as sedes dos municípios. Nestas, conseqüentemente, crescem os assentamentos informais em suas periferias, apresentando condições precárias de vida. Esta é a realidade de muitas agremiações de Caboclinho.

Quanto à Região Metropolitana do Recife, pode-se afirmar que a expressiva presença dos caboclinhos nesta localidade deve-se, mormente, ao grande fluxo migratório de trabalhadores da Mata Norte, motivados, especialmente, pela crise da economia açucareira. O inventário mostrou que as agremiações na Região Metropolitana estão localizadas, em sua maioria, em bairros pobres, onde o Caboclinho se mostra integrado ao cotidiano



dos seus moradores. Tanto na Região Metropolitana do Recife quanto na Mata Norte, a maioria das agremiações possui sede provisória, que, normalmente, funciona na própria residência do seu representante. Essas sedes/residências são usadas para a confecção e armazenamento dos adereços e da indumentária, bem como, pelo menos em boa parte delas, para a realização de rituais sagrados. Também é comum, nessas sedes/residências, funcionar um terreiro de Umbanda.

Nos últimos anos, novas agremiações de Caboclinho têm surgido no cenário da Mata Norte e Região Metropolitana do Recife. Só em Goiana, no início do inventário, foram registrados cinco novos grupos. Esse número é ainda mais expressivo quando analisamos o cenário do Recife.

Com base, sobretudo, no conjunto das narrativas dos detentores do bem, coletadas durante a realização do inventário, além das observações dos próprios pesquisadores do referido inventário, percebemos que as agremiações, em sua grande maioria, funcionam em condições precárias. A dificuldade em mantê-las foi apontada, por seus dirigentes, como um dos principais problemas enfrentados pelos grupos na atualidade. O dinheiro para essa manutenção vem, principalmente, dos cachês que recebem, esporadicamente, por apresentação, bem como da subvenção paga por algumas prefeituras durante o Carnaval, principalmente a Prefeitura do Recife. Como essa arrecadação financeira é sazonal e baixa, torna-se difícil a manutenção dos grupos. O problema se agrava à medida que se aproxima o Carnaval, pois as despesas aumentam e a subvenção chegaria sempre muito tarde. Considerando que os grupos precisam comprar material para a confecção da indumentária com certa antecedência, os grupos recorrem a empréstimos bancários e agiotas. No ano em que foram realizadas as entrevistas para o inventário, por exemplo, os membros e representantes das agremiações nos relataram que a subvenção chegava faltando, aproximadamente, dois meses para o Carnaval. Ouvimos relato de subvenções que só foram pagas faltando apenas duas semanas para o início do período carnavalesco.

O inventário também revelou a necessidade de ser repensado o modo como os grupos se apresentam no Carnaval, especialmente como se dá esta participação na programação Oficial do Carnaval do Recife. Assim, é preciso se perguntar sobre quais as reais implicações desses eventos na continuidade e salvaguarda do Caboclinho, bem como para a melhoria da qualidade de vida dos seus participantes. Nessa mesma direção, urge discutir o modo como os governos estadual e municipal se relacionam com os grupos, considerando que essa relação não pode ser assimétrica.

No que diz respeito a critérios estabelecidos para a participação das agremiações em editais, eventos etc., é preciso estar atento, entre outros, a dois aspectos: 1) para que essas ações não sejam fundamentadas em concepções essencialistas e homogeneizadoras, que não respeitam as diferenças e singularidades de cada grupo; 2) para que a burocracia não se torne um fardo na vida dos brincantes, tornando essas ações meramente funcionais, ou seja, ações de uma interculturalidade funcional (TUBINO, 2004; WALSH, 2009). Nessa perspectiva, as demandas dos grupos seriam incorporadas, mas o objetivo seria neutralizá-las e esvaziá-las, através da retórica discursiva do multiculturalismo. Assim, o diálogo é promovido, mas não se toca nas causas da assimetria cultural.

Por fim, no dossiê de candidatura do Caboclinho a Patrimônio Cultural do Brasil, foram apresentadas, como resultado das consultas aos brincantes, as seguintes propostas para a construção do Plano de Salvaguarda: 1) Criação de uma comissão técnica, formada por representantes da Prefeitura do Recife, do Governo do Estado, da Universidade Federal de Pernambuco, do IPHAN, além de representantes da sociedade civil e das agremiações de Caboclinho, para dialogar sobre o papel dos governos estadual e municipal na continuidade, manutenção e valorização dos grupos. 2) Discutir uma forma das instituições públicas subsidiarem a construção de sedes para as agremiações de caboclinhos. 3) Criação de oficinas, tomando os brincantes como os próprios oficinairos, nas comunidades onde existem grupos de Caboclinho. 4) Criação de um programa de valorização dos mestres de Caboclinho que dedicaram suas vidas a este bem cultural. 3) Criação de um portal online, a ser amplamente divulgado entre as agremiações, como um espaço interativo, para troca de experiência entre os membros dos caboclinhos; e 4) Criação de um fórum permanente do Caboclinho. Em 2016, o IPHAN aprovou, por unanimidade, o pedido de registro do Caboclinho como Patrimônio Cultural do Brasil.

Considerações Finais

No presente artigo, procuramos situar o Caboclinho de Pernambuco de modo preliminar, mas buscando, à medida do possível, contemplar alguns aspectos que consideramos importantes para sua análise. Em primeiro lugar, procuramos mostrar que as raízes do Caboclinho, considerando as localidades onde há incidência desses grupos, remetem às áreas onde a identidade e a memória indígenas permaneceram por mais tempo. Esse argumento, no



entanto, não pode ser confundido com concepções essencialistas, busca de padrões culturais fixos etc. Antes, reconhecemos o Caboclinho como resultado de encontros de diferentes grupos étnicos e culturais.

Procuramos mostrar que o Caboclinho reafirma um conjunto de crenças e práticas integradas à vida de muito dos seus brincantes. Essa dimensão religiosa tem seus fundamentos na Jurema, estando presente na grande maioria dos grupos. A importância de entidades, como os caboclos Canindé, Sete Flechas, Pena Branca, Carijós, entre outros, na história e no cotidiano das agremiações e seus brincantes, assinalam essa religiosidade. Como procuramos mostrar, em relação aos grupos de Goiana, o ritual da Caçada do Bode expressa esse vínculo com o universo da Jurema.

Ao abordar o inventário do Caboclinho, procuramos situar o contexto em que ele foi realizado, bem como as dificuldades e limitações comuns a qualquer inventário patrimonial. Contudo, o conjunto das narrativas dos nossos interlocutores e as nossas próprias observações durante a realização do inventário nos proporcionaram uma maior aproximação com a realidade das agremiações, com o cotidiano dos seus brincantes e com os problemas e desafios por eles enfrentados.

Por fim, reconhecendo o caráter preliminar das questões aqui apontadas, esperamos que elas possam contribuir para ampliação dos debates sobre a valorização e salvaguarda do Caboclinho, bem como para a melhoria da qualidade de vida dos seus participantes.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Renato. 1961. *Tablado Folclórico*. São Paulo: Ed. Ricordi Brasileira.
- ANDRADE, Mário de. 1982. *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2. ed. 3º Tomo.
- BALANDIER, Georges. 1997. *A Desordem: Elogio do movimento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BARTH, Fredrik. 2000. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- BASTIDE, Roger. 1945. *Imagens do Nordeste Místico em Branco e Preto*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro.



- BHABHA, Homi K. 1998. ***O local da Cultura***. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- CANCLINI, N. G. 1983. ***Culturas populares no capitalismo***. São Paulo: Brasiliense.
- CARVALHO, Rodrigues de. 1928. ***Cancioneiro do Norte***. 2ª Ed. Livraria São Paulo.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. 2001. ***Dicionário do Folclore Brasileiro***. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.
- CERTEAU, Michel de. 2003. ***A Invenção do Cotidiano: Artes do Fazer***. Petrópolis: Editora Vozes.
- FERNANDES, A. Gonçalves. 1938. ***O Folclore Mágico do Nordeste***. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- GUERRA-PEIXE, César. *Os caboclinhos do Recife*. In: MAIOR, Mário Souto; VALENTE, Waldemar. 1988. ***Antologia Pernambucana de Folclore***. Recife: Massangana, p. 101-130.
- KOSTER, Henry. 1978. ***Viagens ao Nordeste do Brasil***. Recife, Coleção Pernambucana, Secretaria de Educação e Cultura.
- LEITE, Serafim. 1945. ***História da Companhia de Jesus no Brasil***. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
- MELO, Mário. 1947. ***Subsídios para a povilenda brasileira***. Revista Contraponto, Recife.
- PIO, Fernando. 1970. ***O Convento do Carmo em Goiana e a Reforma Turônica no Brasil***. Recife: Comissão Organizadora e Executiva das Comemorações do IV Centenário do Povoamento de Goiana.
- PORTO ALEGRE, M. Sylvia. 1998. Rompendo o Silêncio: por uma revisão do desaparecimento dos povos indígenas. In: Ethnos. ***Revista Brasileira de Etnohistória***. Ano II. Nº. 2, p. 21-44, Recife: UFPE.
- PUNTONI, Pedro. 2010. ***O Mal do Estado Brasílico: a Bahia na crise final do século XVII***. Anais do Segundo Congresso Latinoamericano de História Econômica (CLADHE-II), México, 2010.
- REAL, Katarina. 1990. ***O folclore no Carnaval do Recife***. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, (1990).

SALLES, Sandro Guimarães de. 2014. **Patrimônio Cultural, Representação e Poder: desafios à prática antropológica**. Raízes, v.34, n.2, jul-dez.

_____. 2010. **Religião, Espaço e Transitividade: jurema na Mata Norte de PE e Litoral Sul da PB**. Tese de Doutorado em Antropologia, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco. Recife.

_____. 2003. **Caboclinho e Cabocolinho**. Galante. Fundação Hélio Galvão, Natal.

_____. 2015. **Religião, Memória e Festa**. 2º Simpósio Nordeste da ABHR.

SANTOS, Climério de Oliveira. 2008. **O Grito de Guerra dos Caboclinhos: Etnografia da Performance Musical da Tribo Canindé**. Dissertação (Mestrado em Música) – CCHLA, UFPB, João Pessoa.

TUBINO, Fidel. Del interculturalismo funcional al interculturalismo crítico. In: M. Samaniego y C. Garbarini (Orgs.). 2004. **Rostros y fronteras de la identidad**. Temuco, UCT.

WALSH, Catherine. Interculturalidad Crítica y Pedagogía De-Colonial: In-Surgir, Re-Existir y Re-Vivir. 2009. **UMSA, Revista "Entre palabras"**, Fac. Humanidades y Ciencias de la Educación, No.3 - No.4, La Paz, Bolivia, p 129-156.



