



MINISTÉRIO DA
CIÊNCIA, TECNOLOGIA
E INOVAÇÃO



MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI
COORDENAÇÃO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DIVERSIDADE SOCIOCULTURAL

VITOR GONÇALVES

A SALVAGUARDA DO CARIMBÓ:
percursos para implementação de uma política pública participativa

Belém/PA
2023

VITOR GONÇALVES

A SALVAGUARDA DO CARIMBÓ:

percursos para implementação de uma política pública participativa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Em Diversidade Sociocultural (PPDS) como requisito para obtenção do grau de Mestre em Diversidade Sociocultural junto a Coordenação de Ciências Humanas (CCH) do Museu Paraense Emílio Goeldi (MEPG).
Linha de pesquisa: Cultura e Patrimônio.

Orientação: Prof^a Dr^a Lúcia Hussak van Velthem

Coorientação: Prof^o Dr^o Márcio Augusto Freitas de Meira

Belém/PA
2023

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Serviço de Biblioteca do Museu Paraense Emílio Goeldi
Gerada mediante os dados fornecidos pelo autor

G639s Gonçalves, Vitor

A salvaguarda do carimbó: percursos para implementação de uma política pública participativa/ Vitor Gonçalves; Lúcia Hussak van Velthen, orientadora. 2023.
108 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado) – Museu Paraense Emílio Goeldi. Coordenação de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Diversidade Sociocultural, Belém, 2023.

1. Carimbó – Dança - Pará. 2. Carimbó – Patrimônio cultural. 3. Carimbó – Identidade cultural - Pará. 4. Cultura popular. I. Velthen, Lúcia Hussak van. II. Título

CDD 306.4098115

VITOR GONÇALVES

A SALVAGUARDA DO CARIMBÓ:

percursos para implementação de uma política pública participativa

Data: 11/12/2023.

Conceito: _____.

Dissertação aprovada pela Banca Avaliadora como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Diversidade Sociocultural junto ao Programa de Pós-Graduação em Diversidade Sociocultural (PPDS), da Coordenação de Ciências Humanas (CCH) do Museu Paraense Emílio Goeldi (MEPG).
Linha de pesquisa: Cultura e Patrimônio.

BANCA AVALIADORA

Profª Drª Lúcia Hussak van Velthem
Orientadora

Profº Drº Márcio Augusto Freitas de Meira
Coorientador

Profª Drª Márcia Bezerra de Almeida
(ICA – PPGA – UFPA)

Examinador Externo

Profº Drº José Sena
(PPGDS – MPEG)

Examinador Interno

Profº Drº Bruno Ribeiro Marques
(PPGDS – MPEG)

Examinador Suplente

Belém/PA
2023

Ao meu irmão KimbeleNkosi, o Nkisi que tive a honra de conhecer em vida

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Nganga Mavambo e a Pambu Njila, aqueles que primeiro saudamos, que antecedem qualquer passo e que nos mostram os melhores caminhos. A Nzumbaranda e Telekumpensu, os Jinkisi que a vida me deu e que fiz deles a minha vida. Ao meu Mutuê e a toda minha ancestralidade, em especial à meu irmão Vinícius Gonçalves, Tata Kimbelenkosi, ao qual levo a certeza que seguirá presente em todas as trajetórias desta vida, e das outras também.

À minha família, que em cada gesto de carinho, em cada palavra de encorajamento e em cada silêncio apoiaram todas as etapas deste projeto. Meu filho Miguel, minha mãe Consolane, minha vó Elza e minha esposa Lorena, sem vocês nada seria possível!

À Mametu Nangetu e a toda família do Mansu Bantu Kuenkue Neta, que tanto me impulsionam a alcançar outros horizontes com os pés sempre fincados na terra da nossa tradição. Devo a vocês toda saúde física e espiritual.

Gratidão aos meus queridos orientadores, Lúcia e Márcio. Nossas reflexões moldaram não apenas este trabalho, mas certamente a minha trajetória como pesquisador. Agradeço pela dedicação, pelo tempo dedicado, e pela inspiração que emanou de suas palavras.

Estendo os agradecimentos a todos que compõem o PPGDS, aos demais professores, ao administrativo, as equipes terceirizadas e aos colegas de mestrado, em especial os da turma de 2020. Obrigado pela troca constante de ideias, pela solidariedade nos momentos de incerteza e pela construção coletiva do saber.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – com o código de Financiamento 001, por ter apoiado a realização deste trabalho.

E, agradeço principalmente, a manifestação do Carimbó e a todos os seus brincantes, mestres e mestras, interlocutores ou não deste trabalho. Os momentos compartilhados com vocês, seja no ecoar dos curimbós ou na luta por direitos, são o solo fértil para as discussões que trago neste trabalho.

Por fim, a cada um e cada uma que, de alguma maneira, fizeram parte desta jornada, expresse meu mais profundo agradecimento. Que as reflexões apresentadas possam ser perpetuadas e inspirem tantas outras.

RESUMO

O presente trabalho foi desenvolvido no formato de Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Diversidade Sociocultural do Museu Paraense Emílio Goeldi, compondo a linha de pesquisa de Cultura e Patrimônio. Propõe-se apresentar aspectos sobre a historicidade da manifestação cultural do Carimbó do Estado do Pará, bem como compreender as transformações discursivas a partir dos usos do termo “Carimbozeiro”, através da relação explícita entre indivíduo-natureza, compreendendo esta, como fundamental para a formação de identidade desse grupo social, associada a perspectiva de caboclo na Amazônia. Analisa-se esses processos, como caminhos para uma formação identitária que se traduzem na luta e organização política desses indivíduos pela garantia de direitos, decorrente do registro do Carimbó como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. Ressalta-se a importância de se buscar compreender o processo de afirmação de populações subalternas, daqueles que historicamente foram colocados à margem do modelo colonial da sociedade, destacando as suas complexas formas de estrutura social e organização política.

Palavras-chave: Carimbó – Identidade – Patrimônio Cultural – Movimento Social;

ABSTRACT

The present work is developed as a master's dissertation for the Postgraduate Program in Sociocultural Diversity of the Museu Paraense Emílio Goeldi, composing the research line of Culture and Heritage. It proposes to present aspects about the historicity of the cultural manifestation of Carimbó in the state of Pará, as well as to understand the discursive transformations from the uses of the term "Carimbozeiro", from the explicit relationship between individual-nature, understanding this aspect as fundamental for the formation of the identity of this social group, associated with *caboclo* perspective in the Amazon. It analyzes these processes as paths for an identity formation that translates into the struggle and political organization of these individuals for the guarantee of rights in the face of registration as Brazilian Intangible Cultural Heritage. We emphasize the importance of seeking to understand the process of affirmation of subaltern populations, those who were historically placed on the margins of the colonial model of society, highlighting their complex forms of social structure and political organization.

Keywords: Carimbó – Identity – Cultural Heritage – Social Movement;

LISTA DE FIGURAS

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 - Territórios Quilombolas em Salvaterra.....	10
Mapa 2 - Municípios de Incidência do Carimbó.....	16
Mapa 3 - Regiões de Incidência do Carimbó, 2014.....	17
Mapa 4 - Regiões Turísticas.....	39

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Foto 1 - Plano de Salvaguarda do Carimbó, 2020.....	13
Foto 2 - Grupo Os Quentes da Madrugada, 2011.....	30
Foto 3 - Capa do Álbum “Na Explosão do Carimbó”, 1993.....	32
Foto 4 - Cartaz turnê BFAM, 2016.....	34
Foto 5 - Dança do Peru.....	46
Foto 6 - Card do I Congresso Estadual do Carimbó, 2005.....	78
Foto 7 - II Congresso Estadual do Carimbó, 2017.....	80
Foto 8 - Mestra Claudete e Mestra Bigica e Ana Branco, 2019.....	97

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Municípios que participaram do Dossiê de Registro, 2014.....	18
Quadro 2 - Natureza das ações por eixo do Plano de Salvaguarda do Carimbó.....	85
Quadro 3 - Linha do Tempo: Marcos da Atuação Política Pré e Pós registro, no período de 2005 a 2019.....	87

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACCUPSAL - Associação do Carimbó e Cultura Popular de Salinópolis
ACEPA - Associação do Carimbó do Estado do Pará
APIB - Arquivo Público do Império do Brasil
BFAM - Balé Folclórico da Amazônia
CECP - Conselho Estadual de Cultura do Pará
CFC - Conselho Federal de Cultura
CFCE - Conselho Federal de Comércio Exterior
CNF - Comissão Nacional de Folclore
CNC - Conselho Nacional de Cartografia
CNC - Conselho Nacional de Cultura
CNC - Conselho Nacional do Café
CNE - Conselho Nacional de Estatística
CNFCP - Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
CNG - Conselho Nacional de Geografia
CNPIC - Conselho Nacional de Política Industrial e Comercial
CNPJ - Cadastro de Pessoa Jurídica
CNRC - Centro Nacional de Referência Cultural
CTEF - Conselho Técnico de Economia e Finanças
DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda
DPI - Departamento do Patrimônio Imaterial
FAMEP - Federação das Associações de Municípios do Estado do Pará
FCP - Fundação Cultural do Pará
FCP - Fundação Cultural Palmares
FNPM - Fundação Nacional Pró-Memória
FUMBEL - Fundação Municipal de Cultura de Belém
MPPA - Ministério Público do Estado do Pará
GTPI - Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial
IAP - Instituto de Artes do Pará
IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IBPC - Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural
IHGB - Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
INL - Instituto Nacional do Livro
INRC - Inventário Nacional de Referências Culturais
Iphan - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPHAN/PA - Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no Pará
LAENA - Laboratório de Análises Espaciais Prof. Dr. Thomas Peter Hurtienne
LAEP - Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico
MES - Ministério da Educação e Saúde
MHN - Museu Histórico Nacional
MIC - Ministério da Indústria e Comércio

MinC - Ministério da Cultura
NAEA - Núcleo de Altos estudos Amazônicos
OEA - Organização dos Estados Americanos
PNPI – Programa Nacional de Patrimônio Imaterial
SAP - Sala do Artista Popular
SECULT - Secretaria de Estado de Cultura do Pará
Sesc/PA -Serviço Social do Comércio no Pará
SNT - Serviço Nacional de Teatro
SPHAN - Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1979)
SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937)
STI - Secretaria de Tecnologia Industrial
TCE - Tribunal de Contas do Estado
UEPA - Universidade do Estado do Pará
UFPA - Universidade Federal do Pará
UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

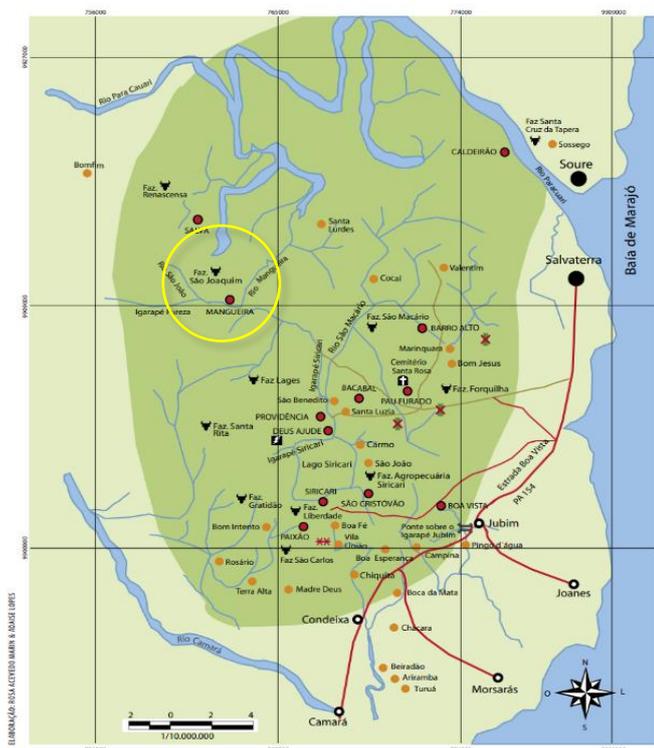
SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I - REFLEXÕES SOBRE UMA IDENTIDADE CARIMBOZEIRA.....	25
1.1 Levantamento acadêmico sobre a manifestação.....	25
1.2 Variações estéticas e contextuais na manifestação.....	29
1.3 Um conflito identitário	37
1.4 Da identidade caboka à carimbozeira.....	42
CAPÍTULO II - PERCURSOS PARA SE PENSAR O PATRIMÔNIO.....	50
2.1 A construção da noção de patrimônio.....	50
2.2 O cenário brasileiro.....	53
2.3 A fundação IPHAN.....	60
2.4 A organização coletiva para o registro do Carimbó.....	68
CAPÍTULO III – PARTICIPAÇÃO SOCIAL E INCIDÊNCIA POLÍTICA DAS ORGANIZAÇÕES CARIMBOZEIRAS.....	74
3.1 A política participativa no Brasil.....	74
3.2 A trajetória política pós registro.....	78
3.3 A identidade e movimento social.....	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS.....	101

INTRODUÇÃO

Antes mesmo de iniciar as reflexões deste estudo, considero importante trazer um pouco do meu contato com o universo da manifestação cultural em questão, o Carimbó. Faço parte da primeira geração da família que nasceu em Belém do Pará, todos os meus parentes das gerações anteriores a mim, nasceram na Fazenda São Joaquim, no município de Soure, localizado, segundo Pacheco e Sena Filho (2014), no Marajó dos Campos¹. Esse município, durante a década de 1960 do século XX, passou por um processo de divisão territorial que deu origem ao município de Salvaterra. Mais tarde, em 2016, a fazenda acompanhou os processos de regularização fundiária da Fundação Cultural Palmares (FCP), compondo a localidade pertencente à comunidade quilombola de Mangueiras, conforme localizo no mapa a seguir:

Mapa 1 - Territórios Quilombolas em Salvaterra



Fonte: LAENA/ NAEA/ UFPA

¹ A Amazônia Marajoara é constituída por duas distintas paisagens físicas e socioculturais: o Marajó dos Campos, constituído pelos municípios de Soure, Salvaterra, Cachoeira do Arari, Santa Cruz do Arari, Chaves, Ponta de Pedras e Muaná, e o Marajó das Florestas, formado pelos municípios de Afuá, Gurupá, Anajás, Breves, Melgaço, Portel, Bagre, Curalinho e São Sebastião da Boa Vista. O uso dos termos ultrapassa a ideia da paisagem predominante nestes dois lados da região. Sua caracterização é realizada em perspectiva geopolítica para marcar não apenas diferenças físicas, mas também históricas e culturais na constituição de campos e florestas. (Pacheco; Sena Filho, 2014, p. 208).

A relação familiar com o Arquipélago do Marajó aciona diversos atravessamentos e memórias relacionadas com um espaço que é considerado um dos berços da manifestação do Carimbó, como aponta Côrtes (2000). Lembro-me, por exemplo, nos meses de julho, nas férias escolares, época considerada de alta temporada na perspectiva do paraense, da presença de grupos de carimbó se apresentando em diversos eventos pela cidade, em praças, clubes, hotéis e até mesmo no Porto Camará², na recepção dos passageiros que lá desembarcavam. Esta lembrança perdura na minha memória, estabelecendo uma relação direta entre Carimbó, território e a alegria, o que me permitiu sempre ter essa manifestação cultural em boa estima.

No decorrer da adolescência, tive meu primeiro contato com alguns instrumentos musicais harmônicos, e no aprendizado dos primeiros acordes e das primeiras músicas, no ritmo do Carimbó, bem como do Brega³, que sempre se mostravam, direta ou indiretamente, presentes nessa prática.

Mais tarde, tocando com algumas bandas em Belém, fui me firmando como músico e, nos anos de 2016 e 2017, executei junto com a banda “Lauvaite Penoso⁴” um projeto intitulado “A Bença”. Contemplado pelo Prêmio Produção e Difusão Artística 2016, da Fundação Cultural do Pará (FCP), que tinha como principal objetivo incentivar um diálogo entre gerações do Carimbó. Este projeto, me deu a oportunidade de gravar um disco com a presença de Mestre Nego Ray, Mestre Nazaré do Ó e Mestre Lourival Igarapé, contendo duas composições de cada um deles.

Durante a graduação no curso de Ciências Sociais, tive contato com as disciplinas “Cultura Brasileira”, “Antropologia Cultural I e II” e “Políticas Públicas”. Essas disciplinas me impulsionaram e permitiram problematizar, enquanto objeto de estudo, o universo carimbozeiro no qual estou inserido, ou pelo qual sou diretamente “afetado”, partindo de uma ressignificação do conceito proposto por Favret-Saada (2005, p.160),

como se vê, quando um etnógrafo aceita ser afetado, isso não implica identificar-se com o ponto de vista nativo, nem aproveitar-se da experiência de campo para exercitar seu narcisismo. Aceitar ser

² Principal porto do Arquipélago do Marajó, próximo ao município de Salvaterra, onde aportam as embarcações de grande porte, onde há grande trânsito de passageiros e cargas.

³ No Pará, o ritmo do Brega ganhou grande proporção por conta de sua sonoridade peculiar, muito influenciado pela Cúmbia, Merengue, Salsa, Zouk e Bolero de países Latino-Americanos e do Caribe próximos, geograficamente, do Norte do Brasil.

⁴ Expressão popular utilizada nas brincadeiras de pipa e papagaio nas periferias de diversos municípios paraenses.

afetado supõe, todavia, que se assume o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer. Pois se o projeto de conhecimento for onipresente, não acontece nada. Mas se acontece alguma coisa e se o projeto de conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível.

Nesse sentido, para a autora, o “ser afetado” remete ao exercício do etnógrafo na busca para se tornar o “outro”, partindo da disponibilidade em construir uma narrativa e uma interpretação sensível sobre o objeto da pesquisa. Porém, o que considero aqui, perpassa por uma perspectiva baseada na centralidade de atores sociais seus significados e interpretações nativas sobre a manifestação do Carimbó.

Defendo ainda, como Carvalho Pereira (2021), que o “ser afetado” como conceito teórico só existe se combinado a uma trajetória de inserção produtiva no contexto em questão.

Durante o período universitário tive a oportunidade de estagiar na Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no Pará (IPHAN/PA), na área de Patrimônio Imaterial, tendo contato direto com as manifestações culturais registradas no estado. A Capoeira, as Festividades do Glorioso São Sebastião do Marajó, o Modo de Fazer Cuias do Baixo Amazonas e sobretudo, o Carimbó.

O cotidiano da prática profissional no IPHAN/PA se complementa com algumas etapas do que venho desenvolvendo como pesquisador, pois foi durante esse período, que comecei minha busca por compreender as complexidades no processo de registro do Carimbó como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, bem como o protagonismo do Comitê Gestor de Salvaguarda do Carimbó, frente às políticas públicas na garantia de direitos e cidadania para esse grupo social.

O Comitê Gestor da Salvaguarda do Carimbó no Pará é um colegiado de representantes de instituições públicas, entidades da Sociedade Civil e comunidades detentoras que atuam com o Carimbó no Pará. Foi oficializado pelo IPHAN/PA, em 24 de maio de 2017 através da portaria nº 04/2017, no Diário Oficial da União, contando com um total de 23 representantes titulares e 23 suplentes, sendo esses detentores, representantes dos municípios de incidência desta manifestação cultural, organizados por polos regionais, bem como um representante da Superintendência do IPHAN/PA.

Após esse período atuando no Iphan, entre os anos de 2017 e 2019, mantive uma relação próxima com a maioria dos membros do referido Comitê, que muito me

acionam para construções conjuntas na formulação e execução de projetos, em convites para acompanhar e tocar nos festivais municipais.

Nesse sentido, no ano de 2021, tive a oportunidade de trabalhar na Comissão de Organização e ainda enquanto relator do 3º Congresso Estadual do Carimbó, que teve como objetivo a construção de estratégias para implementação do Plano de Salvaguarda do Carimbó, a avaliação da primeira gestão do Comitê Gestor e a eleição de novos membros.

Foto 1 – Plano de Salvaguarda do Carimbó⁵, 2020.



Fonte: Imagem Capturada pelo autor, 2023.

O Plano de Salvaguarda é um instrumento administrativo com caráter de acordo social firmado, a partir da interlocução continuada de diferentes agentes, como detentores (as), o IPHAN e demais instituições, além de parceiros envolvidos e comprometidos com o objetivo de viabilizar, apoiar e fomentar ações de salvaguarda do Carimbó, como parte fundamental na aplicação da Política Federal de Patrimônio. Os Planos são elaborados a partir de um planejamento estratégico com ações de curto, médio e longo prazo, baseadas no diagnóstico e nas recomendações de salvaguarda levantadas no processo de registro da manifestação cultural.

⁵ Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/plano_salvaguarda_carimbo.pdf
Acessado em: dezembro de 2022.

No caso do Carimbó, as demandas apresentadas pelas comunidades carimbozeiras foram registradas inicialmente nos dois primeiros Congressos Estaduais do Carimbó, que ocorreram nos anos de 2015 e 2017 e, posteriormente, e mais precisamente no período entre 2018 e 2020, foram votadas em uma escala de prioridade de execução pelo Comitê Gestor de Salvaguarda do Carimbó. Durante essas reuniões também foram desenvolvidos os princípios e as diretrizes do que se tornou o Plano de Salvaguarda do Carimbó. Também tive a oportunidade de participar com a relatoria e revisão do documento.

Deste modo, gostaria de demarcar politicamente neste trabalho a minha posição enquanto um pesquisador carimbozeiro, reforçando as práticas, as lutas e as organizações em torno do Carimbó. Considerando-as como novas formas de movimento social na Amazônia, que, neste caso, considera os saberes tradicionais e a identidade cabocla dos detentores, como ferramentas estruturantes na atuação política do coletivo, entendendo, a partir de Ana Maria Doimo (1995, p. 67), que “há muito mais intencionalidades deliberadas nesses movimentos do que ingenuidades espontâneas”.

Busco inicialmente com essa dissertação, apresentar uma historicidade sobre os usos do termo “carimbozeiro”, entendendo aspectos dessa identidade e como os seus próprios sujeitos acionam ou não, perspectivas de “cruzo” na manifestação, compreendendo esse conceito a partir da pedagogia das encruzilhadas de Luiz Rufino (2019), que propõe um projeto político/epistemológico/ético que tem como base o contato e a comunicação entre saberes de diversos povos, tendo as características do Orixá Exu como principal fundamento teórico-metodológico.

Exu é cultuado na Cultura Yorubana⁶ como o primeiro Orixá do Xirê⁷, que se reflete principalmente em símbolos, como a comunicação e a transgressão. Seria um mensageiro de todos os outros Orixás, e por conta disso não existe nenhum culto na

⁶ Yorubá é uma tradicional cultura de origem nigeriana, na África Ocidental, que com o passar do tempo, difundiu no mundo e atualmente, de acordo com o Instituto Yorubá, é praticada por mais de 100 milhões de pessoas em países de localidades diversas como República de Benin, Togo, Costa do Marfim, Haiti, Bahamas, Porto Rico, Estados Unidos, El Salvador, Reino Unido e Brasil. Por aqui, a entrada desses aspectos culturais, se deu por intermédio dos negros escravizados, que vieram do Continente Africano. A influência se faz presente, tanto no uso cotidiano de palavras como, por exemplo, acarajé e abadá, quanto na religião, através da prática do Candomblé e do culto às divindades como Ogum, Oxóssi, Oxum, Nanã, Exu entre outros.

⁷ Palavra Yorubá, que traduzida literalmente significa “roda ou dança”, porém é usada comumente nos cultos de Candomblé para designar o ritual para a evocação dos Orixás. Cada Orixá tem sua ordem na Xirê e isso está relacionado como a história e a natureza de cada divindade.

tradição do Candomblé que não se inicie ritualizando para o princípio energético Exu. Suas moradas, são as encruzilhadas e feiras, locais sempre de muito movimento e contato. Contato esse traduzido por Rufino (2019, p. 262) como:

É chegado o momento de lançarmos em *cruxo* as sabedorias ancestrais que ao longo de séculos foram produzidas como descredibilidade, desvio e esquecimento. Porém, antes, cabe ressaltar que essas sabedorias de fresta, encarnadas e enunciadas pelos corpos transgressores e resilientes, sempre estiveram a favor daqueles que as souberam reivindicar. Assim, me inspiro nas lições passadas por aqueles que foram aprisionados nas margens da história para aqui firmar como verso de encanto a defesa de que a condição do *Ser* é primordial à manifestação do *Saber*.

Nesse sentido, considerando as narrativas dos detentores que apresento nesse trabalho, analisarei como a perspectiva do *cruxo* é acionada nos saberes relativos ao Carimbó. Como esses contatos identitários se ressignificam e emergem de forma importante para o processo de construção do ser Carimbozeiro. Assim, na emergência de destacar processos antirracistas e decoloniais, é que me detenho à utilização da Pedagogia das Encruzilhadas como principal discussão teórica/metodológica nas proposições que apresento no primeiro capítulo, intitulado “Reflexões sobre uma identidade “Carimbozeira”.

Proponho também, uma breve etnografia sobre os segmentos de Carimbó descritos a partir do Dossiê de Registro da manifestação, sendo eles identificados como “Pau e Corda”, “Estilizado” e “Parafolclórico”, destacando as práticas do primeiro segmento mencionado, a partir da análise das letras de composições, da corporeidade, das danças e ritualísticas presentes no modo artesanal de produção dos instrumentos. Escolho esse segmento, sobretudo, porque os detentores e detentoras do comitê, ao qual me detenho e acompanho, se identificam majoritariamente neste formato de Carimbó.

O Dossiê de Registo do Carimbó, é um documento de aproximadamente 200 páginas, desenvolvido por uma equipe de pesquisa com supervisão técnica da equipe do IPHAN/PA, fruto de uma ampla mobilização, entre os anos de 2006 e 2013, alcançou cerca de 156 localidades, divididas em 40 municípios, como podemos observar no mapa:

Mapa 2 – Municípios de Incidência do Carimbó



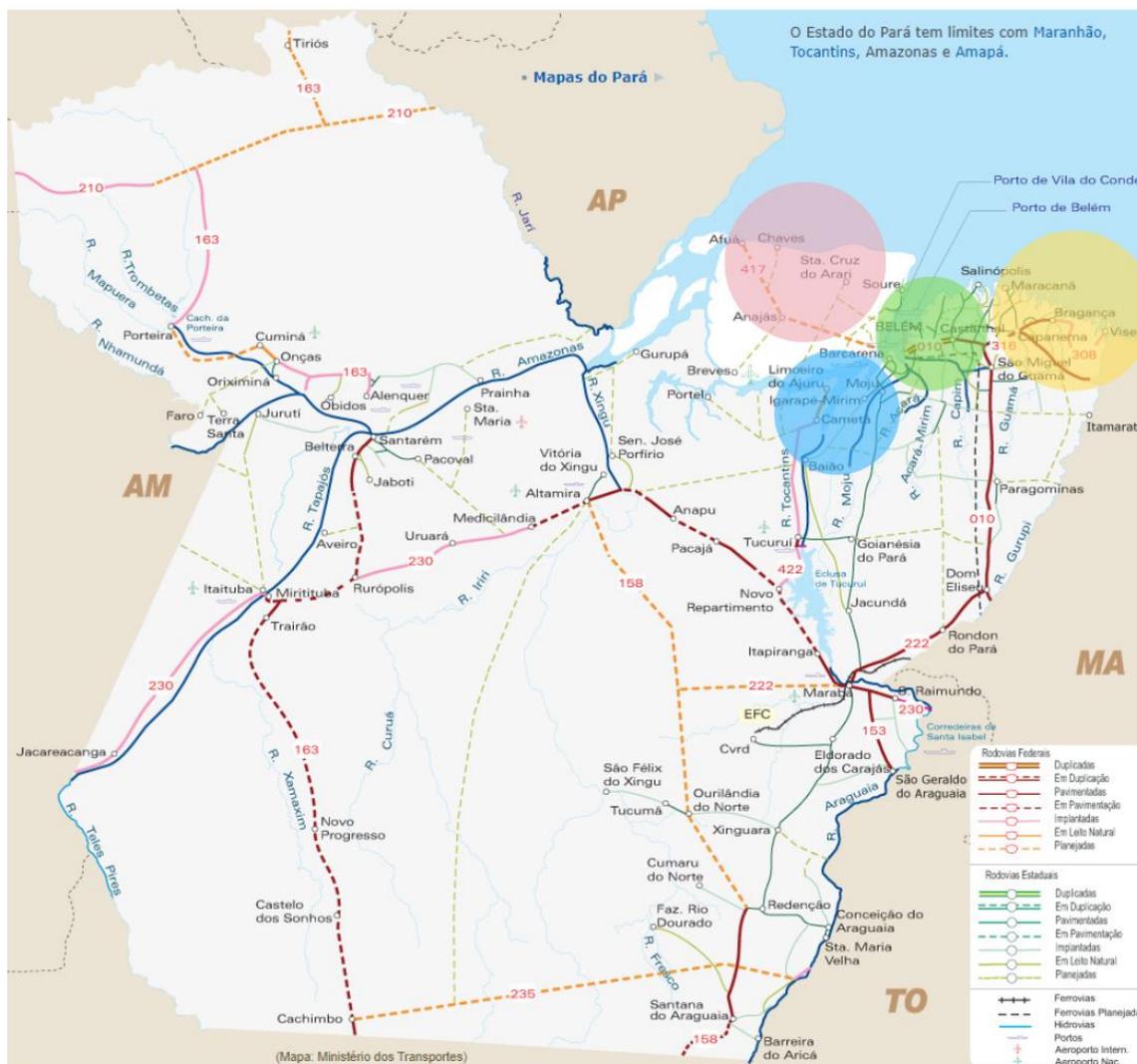
Fonte: Dossiê de Registro, 2014.

Como metodologia para elaboração do Dossiê, que subsidiou o pedido do Carimbó como Patrimônio Imaterial Brasileiro, foi desenvolvida por meio do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC)⁸.

O inventário dividiu as regiões de incidência do Carimbó em 04 macrorregiões, considerando os registros históricos sobre a presença da manifestação. Apresento-as no mapa a seguir, para percebermos no decorrer desse trabalho, as variações e inclusões de outros territórios e regiões.

⁸ Metodologia de pesquisa desenvolvida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) para produzir conhecimento sobre os domínios da vida social aos quais são atribuídos sentidos e valores e que, portanto, constituem marcos e referências de identidade para determinado grupo social. INRC do Carimbó. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20de%20Registro%20Carimb%C3%B3\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20de%20Registro%20Carimb%C3%B3(1).pdf). Acesso em: 21 de janeiro de 2022.

Mapa 3 – Regiões de Incidência do Carimbo.



Fonte: Dossiê de Registro, 2014

Inicialmente foram destacadas as seguintes regiões: 1- Região do Salgado Paraense (em amarelo); 2- Região Metropolitana de Belém (em verde); 3- Região de Cametá e entorno (em azul); 4- Região do Marajó (em rosa).

Para uma melhor visualização dos municípios alcançados durante o Dossiê, apresento a seguir um quadro demonstrando a quantidade de municípios por região de incidência e período de levantamento:

Quadro 1 – Número de Municípios por Região de Incidência e ano de levantamento

REGIÃO	PERÍODO DE LEVANTAMENTO	TOTAL DE MUNICÍPIOS	MUNICÍPIOS
Salgado Paraense	2009	11	Salinópolis, São João de Pirabas, Vigia, São Caetano de Odivelas, Colares, Marapanim, São João da Ponta, Terra Alta, Maracanã, Magalhães Barata e Curuçá
Metropolitana de Belém	2010	11	Belém, Santa Izabel do Pará, Inhangapi, Ananindeua, Marituba, Benevides, Santa Bárbara do Pará, Bujaru, Castanhal, Barcarena e Santo Antônio do Tauá
Cametá e entorno	2011	7	Cametá, Abaetetuba, Igarapé-Miri, Irituia, Moju, Santarém Novo e Quatipuru
Marajó	2004, 2007 e 2011	11	Anajás, Afuá, Breves, Cachoeira do Arari, Chaves, Curratino, Muaná, Ponta de Pedras, Salvaterra, Santa Cruz do Arari, São Sebastião da Boa Vista e Soure

Fonte: Dossiê de Registro. 2014.

Após a etapa de levantamento preliminar, baseada em pesquisas bibliográficas, documentais e trabalho de campo, a equipe técnica consolida uma proposta de redação em um dossiê, enquanto instrumento de identificação e qualificação do bem cultural, procurando evidenciar diversos contextos de transmissão do Carimbó, destacando aspectos como ritmo, instrumentos, danças, cantos etc.

Nesse processo de identificação para justificativa do registro, que se construiu o primeiro plano de salvaguarda relacionado a saberes do Carimbó. Tratou-se do Plano de Salvaguarda da Flauta Artesanal de Carimbó⁹. Este documento foi desenvolvido tendo como base, as narrativas de detentores sobre as dificuldades de perpetuação na confecção e utilização da flauta artesanal tradicional, e acarretou a construção de um primeiro documento a partir desta articulação coletiva, apresentando as demandas de salvaguarda específicas de cada região de incidência do Carimbó envolvidas.

Nesse sentido, visando valorizar e estimular novas gerações de flautistas do Carimbó, foram desenvolvidas ações em parceria com o Instituto de Artes do Pará (IAP), como na criação do projeto “Sopro de Carimbó” que foi executado com recursos do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), do Ministério da Cultura (MinC).

⁹ Ação realizada a partir do Plano Salvaguarda da Flauta Artesanal de Carimbó, está disponível em: <http://holofotevirtual.blogspot.com/2010/10/mestres-flautistas-de-carimbo-se.html> Acessado em: 02 de fevereiro de 2023.

O IAP desenvolveu um registro audiovisual, fotográfico e escrito do processo de produção e utilização da flauta artesanal do Carimbó, o encontro “Fala Memória” que possibilitou um intercâmbio de gerações entre os tradicionais mestres flautistas e seus aprendizes, além da construção do laboratório para a confecção de flautas artesanais, em Marudá¹⁰.

Após a proposta de texto do dossiê entregue ao IPHAN/PA, o documento foi disponibilizado para consulta pública no site da instituição, com um prazo de trinta dias para possíveis sugestões de complementação e/ou correção. Em seguida a essa etapa, o texto foi finalizado pela equipe técnica da pesquisa, entregue à Superintendência do IPHAN/PA e encaminhado para o Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI/IPHAN), que analisou o documento a partir das diretrizes do Decreto 3.551/2000¹¹. Após essa análise técnica, finalmente, o pedido oficial de registro foi encaminhado ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural.

O Conselho Consultivo é a instância máxima de decisão do IPHAN para as questões relativas ao patrimônio cultural brasileiro, opinando sobre a aplicação de instrumentos como o tombamento e rerratificação de bens materiais ou o registro e revalidação de bens imateriais. Cabe ao Conselho o papel de examinar, avaliar e decidir sobre a patrimonialização de um bem. Ele é formado por nove representantes de instituições públicas e privadas e treze representantes da sociedade civil, indicados pela própria presidência do Iphan. O serviço prestado é considerado como atuação pública relevante, de forma que seus membros não são remunerados.

O parecer técnico¹² de registro do Carimbó foi elaborado em julho de 2014, pela museóloga e antropóloga Lúcia Hussak van Velthem, que no momento participava do Conselho enquanto representante da sociedade civil. No parecer é apresentado inicialmente um breve histórico sobre a mobilização realizada para o pedido de registro, as etapas que antecederam a oficialização e reflexões acerca da etnografia produzida durante o dossiê, possibilitando ao leitor uma melhor compreensão sobre a construção de um campo narrativo propício ao reconhecimento do Carimbó.

¹⁰ Distrito do município de Marapanim, localizado no nordeste paraense.

¹¹ Decreto que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI). Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_n_3.551_de_04_de_agosto_de_2000.pdf Acessado em 05 fev. 2023.

¹² Para conferir na íntegra, disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Parecer_DPI_CARIMB%C3%93.pdf Acessado em 02 fev.2023.

Os dados e discussões desenvolvidas durante os anos de construção do dossiê possibilitaram a elaboração do parecer, indicando o registro do Carimbó no Livro das Formas de Expressão¹³. Essa indicação considerou que apesar da manifestação reunir características pertinentes a todos os outros livros propostos pela legislação federal do patrimônio imaterial, nessa categoria se evidencia seus aspectos socioculturais, históricos, estéticos, artísticos.

Diante disso, considerou-se que a manifestação do Carimbó constitui uma referência cultural para os sujeitos carimbozeiros a partir dos seguintes elementos, citados no Parecer:

1- Produção e reprodução do bem em questão, assim como todos os bens culturais a ele associados, são parte intrínseca dos processos de formação de identidades dos sujeitos; 2- As práticas sociais articuladas pela expressão cultural é fator imprescindível de dinamização histórica; 3- A plena existência do Carimbó no estado só é possível pelo respeito e cuidado com a continuidade da prática, enraizada no cotidiano dos grupos através da sempre renovada criatividade dos sujeitos; 4- A comunidade detentora apresenta profundo desejo em dar continuidade à expressão, transmitindo seus saberes para outras gerações e outras comunidades. (IPHAN, 2014, p. 21)

Por fim, o documento se posiciona de forma favorável ao registro do Carimbó, sustentado pela relevância do bem cultural para a memória e formação da sociedade brasileira, e pela sua contribuição para a construção de uma dimensão cultural e identitária de sujeitos na Amazônia.

Este parecer, em conjunto com um grupo de outros documentos elaborados nas etapas pré e pós registros, serão apresentados e analisados com objetivo de refletir sobre a atuação política dos detentores do Carimbó, a qual buscarei sistematizar, a partir de alguns marcos legais, em formato de linha do tempo da organização.

Destaco que a etnografia que proponho nessa dissertação perpassam pela investigação em campo, caracterizada pela observação participante e complementada com narrativas de sujeitos detentores da manifestação. Realço que, como nos ensinou Lévi-Strauss (1991), a perspectiva de campo aqui não está ligada a noção de objetivo ou finalidade da profissão do antropólogo/etnógrafo, e sim como

¹³ Os bens que recebem o Registro, têm o título de Patrimônio Cultural do Brasil e são agrupados em categorias para serem inscritos em um dos quatro Livros do Registro: o Livro de Registro dos Saberes; o Livro de Registro das Celebrações; o Livro de Registro das Formas de Expressão; e o Livro de Registro dos Lugares.

elemento fundamental para atribuição de significados e conceitos em diálogo com os arcabouços teóricos adquiridos e validados com os atores sociais entrevistados no trabalho.

Portanto, considero importante evidenciar que, a perspectiva que assumo nessa pesquisa concebe o fazer etnográfico como uma tentativa de descrever as compreensões disponibilizadas pelos atores sociais, seguindo o pressuposto que o trabalho não fala dos sujeitos da pesquisa, e sim com e junto deles (Mattos, 2011).

Busco também com este trabalho, desenvolver uma breve historicidade sobre a produção acadêmica que se dedicou a pesquisar os Carimbós, destacando trabalhos que, principalmente, se remeteram à construção de uma abordagem do Carimbó sob a luz das dinâmicas de patrimonialização dos bens culturais em nível federal.

E ainda tenho o intuito de contextualizar os marcos históricos e regulatórios da política de patrimônio, suas possibilidades e limitações, para melhor compreender as tomadas de decisão dos detentores da manifestação do Carimbó, na articulação realizada antes, durante e após o registro como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro.

Diante do contexto internacional da pandemia da COVID-19 que enfrentamos durante a realização da pesquisa, algumas adaptações ao projeto inicial foram necessárias, sobretudo devido às medidas de isolamento social e *lockdown* que ocorreram nos anos de 2020 a 2022. Nesse período, o Comitê Gestor pouco atuou nas agendas de implementação do Plano de Salvaguarda da manifestação. Então, readaptei o recorte temporal da pesquisa para o período de 2014 (registro da manifestação) a 2019 (encerramento da primeira gestão do Comitê Gestor de Salvaguarda do Carimbó).

Procurei compreender os percursos, desafios e avanços alcançados durante os cinco primeiros anos de registro do Carimbó como Patrimônio Brasileiro, e os dois primeiros anos de oficialização do Comitê Gestor de Salvaguarda do Carimbó, como uma forma de organização autogestionada, composta majoritariamente por carimbozeiros e carimbozeiras do interior do Estado do Pará. Para isso, apresento, de forma revisitada, observações e registros de campo desenvolvidos durante a minha atuação do IPHAN/PA, entrevistas *on line* com detentores da manifestação, além da análise de atas de reuniões e de documentos produzidos por essa entidade.

Por fim, procuro apresentar a partir da atuação no Comitê Gestor de uma nova forma de movimento social na Amazônia. Com esse objetivo, e referenciado por Spivak (2010) em “Pode o subalterno falar?”, trago relatos de entrevistas realizadas com Mestres, Mestras e detentores de diversos municípios de incidência da manifestação que compõem o Comitê Gestor de Salvaguarda, destacando o protagonismo desses sujeitos, na trajetória da política participativa, bem como entrevistas com gestores públicos de políticas culturais nacionais, estaduais e municipais.

CAPÍTULO 1

REFLEXÕES SOBRE A IDENTIDADE CARIMBOZEIRA

1.1 Levantamento Bibliográfico sobre a Manifestação

O Carimbó, é uma manifestação cultural secular, com origens na região norte brasileira, pode ser descrita como uma forma de expressão envolta por diversos saberes e linguagens como o canto, a dança, a corporeidade e a produção artesanal de instrumentos e indumentárias. Como todo bem cultural de natureza imaterial, promove redes de sociabilidades, a partir de práticas e domínios da vida social, que se manifestam como referências identitárias para os grupos detentores.

A literatura sobre o Carimbó vem sendo desenvolvida por autores de áreas diversas, como músicos, historiadores, cientistas sociais, educadores físicos, jornalistas, dentre outros.

Esses autores adotam variadas perspectivas, que poderiam ser sintetizadas em três grandes abordagens: 1) Musical, com análises rítmicas a partir das métricas nas composições e dos instrumentos percussivos e harmônicos utilizados; 2) Cênica, com estudos voltados à compreensão das coreografias e indumentárias típicas da manifestação; 3) Histórica, trazendo análises dos contextos de reprodução do bem cultural, ao longo do tempo. Essas três principais abordagens apresentam um aspecto em comum e, assim, são justificadas a partir de uma matriz fundadora, baseada no chamado mito das três raças, afirmando que o Carimbó teria origem negra, indígena e branca.

No dossiê de registro, por exemplo, é utilizada uma argumentação baseada em possíveis características que seriam associadas a cada matriz cultural, e, portanto, as danças em formato de roda e as maracas teriam origens indígenas, o tambor e o “molejo” das danças, origens negras e os padrões melódicos e a dança em par, influências europeias. Segundo Vicente Salles (1969), o carimbó é uma “síntese de folganças caboclas”, compreendendo essa categoria a partir da “mistura” entre as três matrizes mencionadas.

Destaco a consideração feita no parecer de registro do Carimbó a cerca dessa questão:

Os dados apresentados no INRC do Carimbó reconhecem que este pode ser considerado mais um discurso baseado na “fábula das três raças” e que, portanto, utilizava-se da retórica da integração interétnica ao negar as dinâmicas dos conflitos que estruturam as relações sociais desse período histórico. No dossiê, essa discussão não parece assumir esses entornos. A questão é desdobrada na articulação de influências culturais de modo a dar sentido aos encontros de sons, ritmos, passos de dança, tempos. (IPHAN, 2014, p. 08)

Assim, o que busco não perpassa, também, pela resolução desse conflito, tão pouco no interesse em desconstruir esse discurso, a argumentação se dá no sentido de problematizar o Carimbó a partir dessa encruzilhada de saberes (Rufino, 2019), procurando compreender como os sujeitos acionam ou não, e sobretudo ressignificam essas influências.

A partir da bibliografia histórica sobre o Carimbó, ressalto a importância de apresentar alguns dos seus principais marcos para compreender as variações historiográficas que o bem cultural atravessou e constantemente atravessa nos tempos atuais. Destaco inicialmente, a legislação paraense expressa na Lei nº 1.208 de 05 de maio de 1880, o “Código de Posturas de Belém”, que decretava, a partir do Capítulo XIX, Artigo 107, sob o título “das Bulhas e Vozerias”:

É proibido, sob pena de 30.000 réis de multa.

Parágrafo 1º Fazer bulhas, vozerias e dar altos gritos sem necessidade.

Parágrafo 2º Fazer batuques ou samba.

Parágrafo 3º Tocar tambor, carimbó ou qualquer instrumento que perturbe o sossego durante a noite [...].

Frente a esse marco legal, se estabelece por parte do imaginário coletivo no final do século XIX, um olhar exotizante e, sobretudo, criminalista, no sentido de associar os brincantes a sujeitos da contravenção. Essa perspectiva perdurou até as décadas de 1920 e 1930, quando algumas vanguardas de intelectuais começam a buscar, principalmente nas regiões norte e nordeste, como apontam as Missões de Pesquisa de Mário de Andrade (1938), expressões culturais regionais para construção da noção de identidade nacional.

Expressos na formulação do grupo “Vândalos do Apocalipse”, fundado pelo escritor paraense Bruno de Menezes no início do século XX, o grupo de intelectuais

da região Norte tinha como objetivo “destruir para criar”, referindo-se a uma crítica à escola do parnasianismo¹⁴ que estava em dia com as vanguardas de origem europeia.

Em 1923, foi fundada a revista “Belém Nova”, com publicações em defesa da nova estética e da aliança com o movimento modernista de São Paulo e do Rio de Janeiro, o que resultou em divergências com o grupo “Vândalos do Apocalipse”, como menciona Aldrin Figueiredo (2012) ao se referir ao posicionamento do escritor e político acreano Abguar Bastos, em defesa do regionalismo, contra a subserviência amazônica ao modernismo paulista. Para Abguar, o Pará era o “baluarte da liberdade nortista” e a intelectualidade do Sul “propositadamente, se esquece de nós”.

Aldrin Figueiredo (2012), reflete ainda, acerca deste contexto, permitindo-nos pensar a diversidade cultural do Brasil, a partir das peculiaridades regionais. Que o modo de ser amazônico assumiu feições próprias, recriando as possibilidades de modernismo e regionalizando a construção da identidade nacional.

Em seguida, durante as décadas de 1950 e 60, e ainda imersos no objetivo de consolidação de elementos que pudessem homogeneizar uma cultura brasileira, o movimento modernista/folclorista ganha notoriedade e contribui, a partir de interesses político-institucionais do governo brasileiro, para a “invenção” do Carimbó enquanto expressão folclórica tipicamente da região amazônica.

A década de 1970 também se mostra como um momento relevante para essa manifestação, pois nesse período se inicia uma repercussão midiática em torno do Carimbó, com a sua inserção no mercado fonográfico e conseqüente popularização entre outras classes sociais de origem urbana, difundindo-se também para outras regiões do Brasil.

Um exemplo é o da atriz e cantora de jazz, Eliana Pittman. Nascida no Rio de Janeiro, conheceu o Carimbó a partir de uma viagem realizada a São Luiz do Maranhão, onde presenciou uma apresentação do Mestre Pinduca, ator importante para o desenvolvimento deste trabalho, do qual falarei mais detalhadamente no decorrer do texto. Eliana se encantou com o ritmo dos tambores e pediu ao seu produtor musical que no próximo disco aquela célula rítmica fosse gravada. Então, no

¹⁴ É uma escola literária ou um movimento literário essencialmente poético, contemporâneo do Realismo-Naturalismo. Nasceu na França, em 1866, e teve como prioridades o culto à forma, a “arte pela arte”, a objetividade temática e o distanciamento de questões de cunho social.

ano de 1974, através da gravadora BMG¹⁵, regravou músicas já consagradas de Carimbó, como *Sinhá Pureza* e *Mistura do Carimbó*, ambas do Mestre Pinduca. Eliana teve uma extensa repercussão nos programas de rádio e televisão, além de diversos shows em estados brasileiros e em outros países. Foi considerada pela grande mídia da época como a “*Rainha do Carimbó*”, e teve uma contribuição importante para o movimento de midiaticização dessa manifestação.

Outro ponto que considero importante para essa breve linha do tempo, foi o processo de patrimonialização do Carimbó, que teve início no ano de 2006 com a mobilização de detentores e detentoras no que ficou conhecido como a *Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro Nós Queremos!*, a oficialização do registro como patrimônio imaterial no ano de 2014, e o contexto pós-registro que discutirei mais profundamente durante esse trabalho.

A “Campanha do Carimbó” é um movimento cultural e social autônomo, que mobilizou a sociedade e a comunidade do carimbozeira pelo reconhecimento da manifestação como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. Hoje a campanha é uma rede cultural e social que envolve dezenas de mestres, grupos e comunidades de Carimbó de vários municípios paraenses.

Esse caráter diverso da mobilização, resulta na possibilidade da elaboração de documentos como o Dossiê de Registro, destacando as variantes nas formas de se fazer Carimbó em estreita relação com o indivíduo e seu território, como pondera Silva et al ao mencionar que “contando sua vida, o sujeito fala de seu contexto, fala do processo por ele experimentado, intimamente ligado à conjuntura social onde ele se encontra inserido” (2007, p. 32).

Deste modo, gostaria de apontar uma descrição efetivada por Vicente e Marena Salles (1969), classificando essa manifestação cultural a partir da diversidade dos territórios paraenses. Existindo o Carimbó Praieiro na região do Salgado (Nordeste Paraense), o Pastoril nos municípios de Soure, Salvaterra, Cachoeira do Arari, Santa Cruz do Arari, Chaves, Ponta de Pedras e Muaná (Marajó dos Campos) e o Rural na mesorregião do Baixo Amazonas.

¹⁵ Gravadora pertencente ao grupo alemão "Bertelsmann Music Group" (BMG), que atuou frequentemente no Brasil nos anos entre 1970 e 2004, gravando obras de artistas como: Chico Buarque, Elba Ramalho, João Bosco, Milton Nascimento, Alceu Valença, Toquinho, Vinícius de Moraes e etc. Posteriormente os títulos lançados como selo do grupo BMG no Brasil, entre o período citado, atualmente pertencem à Sony Music.

Em outras manifestações da cultura popular brasileira, as distinções nas formas de fazer, também se dão a partir das interações com a geografia e com a história de cada lugar. Um exemplo é o Bumba Meu Boi do Maranhão, que segundo Carolina Martins (2015), tem como um dos principais aspectos a diversidade de estilos costumeiramente chamados como “sotaques” do boi. Inicialmente se apresentando a partir da oposição “boi do interior” e “boi da capital” e, mais tarde na década de 1950, a partir dos instrumentos e indumentárias que cada grupo utilizava, surgem os Bois de Pandeirão, Bois de Zabumba, Bois de Matraca, Bois Orquestrados, entre outros.

Considero importante apresentar essa lógica do “sotaque” para pensarmos a complexidade das formas que o Carimbó se manifesta. Para Martins (2015, p. 50),

“Sotaque” significa, de grosso modo, uma pronúncia típica de cada região, local, cidade, país. E, geralmente, só percebemos que os sotaques existem quando nos deparamos com uma pessoa que vem de outro local ou região e que fala e se expressa de uma maneira diferente da qual nós falamos e nos expressamos verbalmente. Talvez pudéssemos afirmar que o sotaque é um marcador de diferenças, através do qual é possível identificar a região de onde a outra pessoa vem.

Assim, da mesma forma que o “sotaque” do boi do maranhão, o Carimbó apresenta variações estéticas e contextuais na sua manifestação as quais exploro a seguir.

1.2 Variações estéticas e contextuais na manifestação

A partir da década de 1970 inicia-se um processo de acentuação das diferentes formas de se fazer Carimbó, devido à inserção dele, em programas de rádios e festivais. Este fenômeno trouxe para esta manifestação, um novo contexto e uma outra possibilidade de atuação. Segundo Tony Leão da Costa (2011, p. 149), “[...] Foi um período de ampla discussão na sociedade paraense em torno da ‘deturpação’ daquele gênero musical”, gerando, sobretudo, a consolidação dos três “sotaques” de Carimbó já mencionados anteriormente, os quais passo a descrever.

O “Pau-e-corda” se apresenta como a forma tradicional e contempla as variações: Praieiro, Pastoril e Rural. Na formação desse segmento, encontra-se mais recorrentemente o uso de instrumentos como o *curimbó*, sendo este o principal instrumento de percussão usado no Carimbó, é um tambor em formato oblongo

(roliço), normalmente confeccionado do tronco oco de determinadas árvores como a *siriúba*¹⁶, *abacateiro macho*¹⁷, *cedro*¹⁸ ou *faveira*¹⁹. Uma das suas extremidades (ponta) é coberta com couro de animais como veado ou boi. A etimologia da palavra *curimbó* vem do Tupi-Guarani e significa “pau oco que ecoa”. Geralmente utilizado em pares, um com a afinação mais grave fazendo a marcação rítmica enquanto outro mais agudo fazendo variações e repiques. É utilizado pelos grupos de Carimbó como um elemento central em relação à disposição com os outros instrumentos.

A *maraca*, um instrumento musical de agitação, possui um formato cilíndrico, constituído a partir de cuias ou cabaças, contendo sementes secas, grãos e um cabo o qual o executante segura para sacudi-la. O *milheiro* também é um instrumento de agitação, feito com lata de zinco ou de alumínio preenchida com grãos de milho.

Os instrumentos de sopro utilizados derivam inicialmente da flauta produzida de forma artesanal. Fabricada através de materiais diversos, como bambu, cano PVC e mais comumente na região do salgado paraense, com a utilização da *embaúba* ou *imbaúba*, uma árvore com o tronco e ramos ocios, aos quais são divididos em nós, tipicamente encontrada em lugares alagados.

O artesão inicia o processo de confecção da flauta pela escolha da *imbaúba*, que segundo Davi da Conceição Silva (2018, p. 46-47) recomendaria:

escolher os galhos que se assemelhem a um tubo reto, ou seja, cilíndrico, com espessura regular, por isso deve-se utilizar a parte do meio, que é parte menos irregular, mais cilíndrica. Isso se explica, porque a parte inferior, próxima do caule do galho, possui o diâmetro interno menor por conta de a espessura dele ser maior, e na parte superior é o contrário.

Em seguida, a madeira é exposta ao sol até secar completamente e dar início ao processo de serragem, escolhendo o tamanho do instrumento que definirá o seu timbre, e ao processo de furação que definirá a sua afinação. Para isso, os artesãos utilizam objetos pontiagudos como faca, prego ou até mesmo uma furadeira elétrica.

¹⁶ Nome científico: *Avicennia schaueriana*. Conhecido no Brasil como canoé ou siriúba, encontrada nas regiões de mangue.

¹⁷ Nome científico: *Persea americana*. *Macho* é a nomenclatura nativa para designar os abacateiros que não geram fruta.

¹⁸ É um gênero de plantas da família *Pinaceae*, divisão *Pinophyta*, tradicionalmente incluída no grupo das *gimnospérmica*. Como a madeira de cedro é resistente a insetos, não lasca facilmente e tem uma longa durabilidade para instrumentos musicais.

¹⁹ Nome científico: *Dimorphandra mollis*. Árvore com 8 a 14 metros de altura, com tronco de 30 a 50 cm de diâmetro.

Por fim, a flauta é lixada e está pronta para uso. Além dela, instrumentos como saxofone e clarinete também são utilizados como instrumentos de sopro no Carimbó.

O banjo de Carimbó, que é diferente do banjo utilizado no Samba, tem sua estrutura produzida a partir de madeiras leves, como a *quaruba*²⁰ ou com fundo de uma panela, fazendo um arco para exercer a função de caixa de ressonância do instrumento. O braço do banjo normalmente é uma peça separada produzida de forma escupida. Nele vão os trastes, que separam a escala e as tarraxas, responsáveis pela afinação. Suas cordas são adaptações das utilizadas em violões ou a partir das linhas de pesca em material de *nylon*.

Em algumas regiões há variações com a inclusão do pandeiro, do triângulo, do reco-reco, rufo e *onça*, sendo esse último um instrumento musical semelhante a uma cuíca, com uma haste de madeira presa no centro da membrana de couro, pelo lado interno. O som é obtido friccionando-se a haste com um pedaço de tecido molhado e pressionando a parte externa, o que produz um som característico, que se assemelha ao ronco de uma onça pintada.

O Carimbó Pau-e-Corda normalmente é executado por um arranjo familiar, e segundo Bruna Fuscaldo Huertas (2014, p. 87), trata-se de um saber aprendido de “orelhada” e gravado na memória coletiva das comunidades. Destaca-se a importante figura do Mestre(a) ou do mais velho(a) do grupo familiar, sendo esse um transmissor do saber/fazer da manifestação para as outras gerações ao longo dos anos.

Esse segmento de Carimbó é também fortemente associado ao calendário popular festivo de santos padroeiros de cada região do Estado do Pará e dos municípios, como nas irmandades negras para São Benedito, presentes em muitas localidades do nordeste paraense e do Baixo Amazonas, ou como no Círio de Nossa Senhora de Nazaré²¹ em Belém. O Carimbó segue o calendário dessas celebrações para agradecer as promessas alcançadas e para festejar as épocas do plantio e colheita que as acompanham, como destacado no parecer de registro.

Muitas narrativas estão envoltas e em referências e sociabilidades de matriz africana. Uma característica essencial da memória compartilhada por diferentes grupos de Carimbó é a relação intrínseca

²⁰ Nome científico: *Vochysia spp.*, *Vochysiaceae*. Espécie comumente encontrada em toda região amazônica. É mencionada pelo artesão como uma madeira bem leve, fácil de trabalhar.

²¹ Manifestação religiosa e cultural em devoção a Nossa Senhora de Nazaré, reconhecida pela UNESCO como patrimônio da Humanidade. Ocorre na capital Belém durante o mês de outubro, num período denominado de quadra nazarena.

entre “festa de santo” e Carimbó. Esse vínculo com o sagrado, através da devoção a São Benedito, é construído e reconstruído pela “experiência de etnicidade que vincula homens negros ao santo negro”. (IPHAN. 2014, p. 14)

Um exemplo é o município de Santarém Novo que, no século XIX, teve o Carimbó integrado às festividades em homenagem ao padroeiro da cidade, São Benedito, e conseqüentemente às irmandades ligadas à Igreja Católica. Como conta Isac Loureiro (Informação Oral, 2022), o Carimbó inicialmente fazia parte da área recreativa da festa do santo e era “tolerado” pela Igreja Católica, porém com o passar do tempo se transformou em um elemento central ligado à devoção, que acarretou, em 1980, uma proibição por parte do padre vigente da cidade a essa forma de culto através do Carimbó, seguida de uma ruptura com a programação da Igreja Católica.

Porém, isso não impediu a irmandade de seguir fazendo sua devoção peculiar, com grande adesão de pescadores e agricultores, ligados agora à irmandade e não mais à igreja. Realizada no período de 21 a 31 de dezembro a festividade em homenagem à São Benedito, tem o Carimbó como o principal instrumento dessa devoção.

Destaco como expoentes do Carimbó” Pau-e-Corda” nomes como: Mestre Verequete, Mestre Lucindo, Mestre Diquinho, Mestra Amélia, Mestra Nazaré do Ó, Mestre Come Barro, Mestre Laranjeira, Mestre Chico Braga, Mestra Mimi, Mestre Chico Malta, Mestre Pelé, Mestra Bigica, Mestre Lourival Igarapé, Mestre Elias, Mestra Tina, Mestre Lucas Bragança, Mestre Lavico, Mestre Cazuza, Mestre Marinho, Mestre Tico (segundo da esquerda pra direita na foto a baixo) e Mestre Dico Boi (quarto da direita pra esquerda, em preto tocando curimbó, na foto a baixo):

Foto 2 - Grupo “Os Quentes da Madrugada”. Município de Santarém Novo



Fonte: Realizart Produção Audiovisual, 2011.

No Carimbó conhecido como “Estilizado”, acrescentam-se aos instrumentos tradicionais do “Pau-e-Corda”, outros de uso universal como: guitarra elétrica, baixo, teclado e bateria. Esse sotaque de Carimbó consolida-se a partir da década de 1970, com o seu ingresso no mercado fonográfico e, conseqüentemente, com a gradual inserção deste bem cultural, nos centros urbanos. Essa variante surge imersa nas lógicas da indústria cultural, seguindo uma tendência universal que objetivava alterar o patamar de uma manifestação até então restrita às comunidades rurais detentoras, para um gênero pertencente às grandes massas urbanas.

O maior expoente desse segmento, o senhor Aurino Quirino Gonçalves, o Mestre Pinduca, popularmente conhecido em algumas partes do Brasil como o “Rei do Carimbó”, nasceu em Igarapé-Miri²², em 1937, e veio morar em Belém em 1953 com o objetivo de seguir carreira militar. Nascido em uma família de músicos, teve contato desde a infância com ritmos como Carimbó e Banguê²³. No ano de 1959, quando tinha 22 anos, criou seu primeiro grupo na capital, denominado “Pinduca e sua Banda”, que atuava tocando sambas, boleros e marchinhas nos bairros mais pobres de Belém. O Mestre optava por esses ritmos em função de estar num centro urbano, ao passo que o Carimbó aprendido com seus familiares constituía um ritmo dos interiores e das comunidades rurais.

Na década de 60, um forte movimento de intelectuais começa a pesquisar os Carimbós produzidos no interior, e a partir desse contato passam a compor músicas com essa inspiração rítmica. No ano de 1966, a Orquestra Orlando Pereira²⁴ lança um álbum com a presença de Pinduca, e começa a atingir outras classes sociais da capital paraense.

Diante deste contexto, Pinduca começa a acionar suas memórias do gênero carimbozeiro, aprendido outrora com sua família vivendo no interior, e passa a misturar com outros ritmos que as elites culturais da época consumiam, como Zouk,

²² É um município brasileiro que pertence a mesorregião do Nordeste Paraense, sendo conhecido como a Capital Mundial do “Açaí”, por ser o maior produtor e exportador do fruto no mundo, segundo pesquisa realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2017.

²³ Manifestação cultural brasileira com origens africanas, datada secularmente na região Norte do Brasil, em localidades como Marajó, Cametá e Mocajuba. Recorrentemente comparada ao batuque e ao samba-de-cacete.

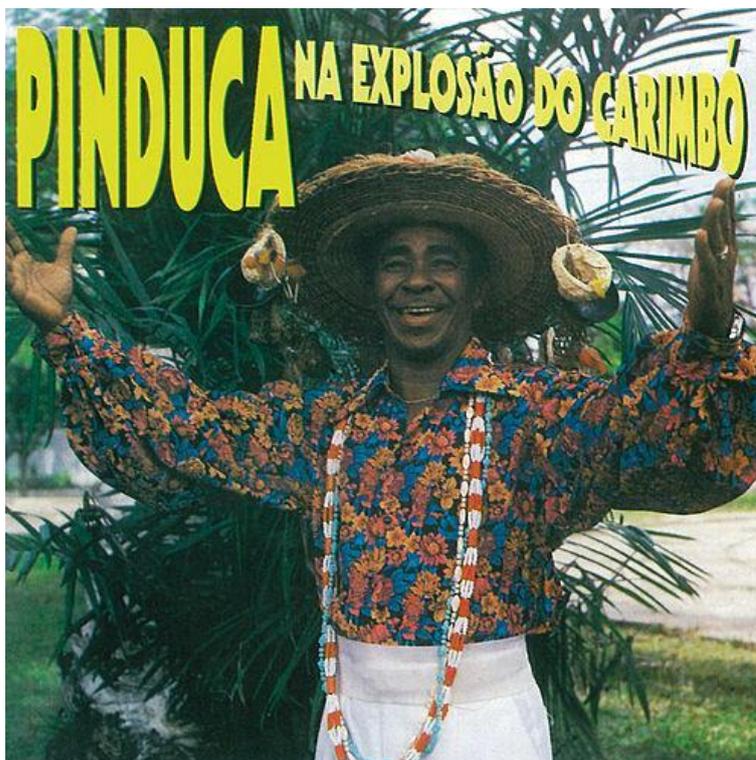
²⁴ Atualmente a Banda Orlando Pereira é considerada uma das bandas mais antigas do Brasil em atividade ininterrupta com 82 anos completados no ano de 2022.

Lambada, Merengue e outras referências típicas da América Central, das Guianas e Suriname, e de países fronteiriços e/ou próximos ao Norte do Brasil.

Essas influências se destacam nitidamente, não apenas na sonoridade do Carimbó produzido por Pinduca, mas são também percebidas nas indumentárias "caribenhas" que o Mestre passa utilizar como seu figurino característico, sempre se apresentando com um grande chapéu de palha, uma espécie de sombreiro de origem mexicana, repleto de pequenos adereços tropicanos, pendurados no entorno da aba.

É importante destacar que Pinduca, enquanto homem preto, nascido no interior e vivendo no contexto de ditadura militar brasileira, é um grande subversor da lógica vigente do êxodo rural, pois os sujeitos vinham para a capital e precisavam se adaptar estritamente à perspectiva de trabalho urbano. O Mestre conseguiu ser um elo de conexão, pois ligava os saberes produzidos no interior aos centros urbanos, bem como se consolidou como uma espécie de pioneiro na difusão do segmento de Carimbó estilizado.

Foto 3 - Capa do Álbum "Na Explosão do Carimbó", 1993.



Fonte: Imagem Capturada pelo autor.

Ainda na década de 1970 do século XX, fortemente influenciados pela atuação dos movimentos folcloristas que vigoravam no Brasil com o objetivo de preservação do folclore e formação de uma perspectiva nacional de identidade, começam a surgir

os primeiros grupos Parafolclórico. Estes, segundo a Comissão Nacional de Folclore, seriam:

[...] grupos que apresentam folguedos e danças folclóricas, cujos integrantes, em sua maioria, não são portadores das tradições representadas, se organizam formalmente, e aprendem as danças e os folguedos através do estudo regular, em alguns casos, exclusivamente bibliográfico e de modo não espontâneo (Comissão Nacional de Folclore, 1995).

Nesse segmento, diferente dos descritos anteriormente, não há necessariamente a figura do Mestre(a) ou do(a) mais velho(a) como o responsável pelo repasse da tradição. Surge, então, um outro ator central, com outros papéis, atribuições e características, conhecido como o “dono do grupo” que, recorrentemente, é um sujeito com certo acesso à conhecimentos e processos de institucionalização e formalização de organizações, pois esses grupos se configuram, majoritariamente e formalmente a partir do Cadastro de Pessoa Jurídica (CNPJ).

Outro aspecto que considero estruturante na atuação dos grupos de Carimbó Parafolclóricos, é aquele que perpassa pela lógica de espetáculo que esse segmento imprime nas apresentações. Lendas amazônicas, como a do Boto, da Iara, Vitória-régia, entre outras, são apresentadas por bailarinos devidamente caracterizados com figurinos específicos que compõem a atração. Outro aspecto é o forte apelo turístico, que direciona as apresentações para espaços como aeroportos, hotéis, restaurantes e espaços correlatos, assim como em programações organizadas pelas prefeituras e pelo Governo do Estado do Pará.

Para melhor visualizar a forma de atuação dos grupos Parafolclóricos, trago como exemplo um breve relato sobre o Balé Folclórico da Amazônia (BFAM). Trata-se de uma associação cultural fundada no ano de 1990, no distrito de Icoaraci/Belém/PA, que possui no seu regimento interno, uma divisão setorial a partir de coordenações, tais como: coordenação geral, de elenco, de ensaios, de comunicação e patrimônio.

Com mais de 11 turnês internacionais e 20 nacionais, o BFAM apresenta um espetáculo artístico com uma extensa variedade de coreografias, cenários, figurinos e trilhas musicais estruturados a partir de lendas e manifestações culturais produzidas na região amazônica. O BFAM foi premiado em 2005, em Dijon, na França, com uma inédita medalha de bronze para o Brasil na mostra competitiva do festival, e em 2009

na Cidade do México com o prêmio *Lunas del Auditorio*, na categoria de melhor espetáculo de tradição e folclore.

Foto 4 - Cartaz turnê BFAM



Autora: Mariza Miranda, 2016.

A narrativa do grupo não recorre somente ao Carimbó como símbolo exclusivo dessa regionalidade, outras manifestações amazônicas como Lundu, Marabaixo, Boi-Bumbá também surgem no bojo dessas apresentações.

Abro um breve parêntese para uma apresentação sobre o Lundu ou Londu. É uma manifestação cultural com canto, ritmo e danças específicas, fortemente reproduzida no arquipélago do Marajó, à que recorrerei mais detalhadamente no decorrer do trabalho. Enquanto o Marabaixo, é uma manifestação típica de comunidades quilombolas do Amapá. Inclui dança de roda, percussão e canto muitas vezes ligados às festas do catolicismo popular, em louvor aos santos padroeiros de cada comunidade. Reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro no Livro das “Formas de Expressão”, publicado pelo IPHAN/PA, em 2018.

Essa junção de elementos culturais alusivos à estados da região Norte constitui uma perspectiva estética comum aos artistas nortistas, referenciada pela interface da

identidade amazônica e a consolidação de uma estratégia de preservação do folclore e da cultura popular produzida na região. Diante disso, considero que os grupos Parafolclóricos, são pioneiros na utilização do Carimbó, sobretudo, como um elemento discursivo.

1.3 Um conflito identitário

Os diferentes contextos acima apresentados acentuam diversas perspectivas estéticas sobre a manifestação. Canto, dança, indumentárias, instrumentos e histórias, acabam desencadeando divergências entre detentores dos segmentos de Carimbó, com grupos que defendem o “autêntico” ou “original” e aquelas que seguem o formato “moderno”, “estilizado” ou “folclórico”. Destaco, baseado na perspectiva da antropologia interpretativa abordada por Clifford Geertz (2008), que a discussão antropológica em geral não deveria perpassar pela noção de evolução ou de legitimidade desses segmentos, nem mesmo na busca pela resolução dessas tensões.

Chiara Bertolotto (2017) em “Patrimônio e o Futuro da Autenticidade” escreve sobre o contexto de solicitações para o reconhecimento de um patrimônio da humanidade, pela UNESCO. A autora destaca que muitos pedidos se embasam em uma argumentação sobre a autenticidade do bem cultural, porém a convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial não estaria preocupada em saber o quanto a manifestação é “original” ou “autêntica”, pois o importante seria buscar compreender como ela e os seus processos dinâmicos afetaram e afetam a vida dos seus detentores.

O apelo à autenticidade seria para os detentores como um argumento que busca estabelecer uma forma pura, canônica e sobretudo um desejo de não falsificar os usos tradicionais do bem cultural.

Segundo Chiara Bertolotto (2017), isso seria para os antropólogos, próximo ao tabu linguístico da preservação, que visa criar um “essencialismo estratégico” muito utilizado nos debates patrimoniais e oposto às noções dinâmicas e de transmissão que envolvem os contextos e transformações.

Vale ressaltar que as inovações referentes à tradição são inevitáveis à vontade dos sujeitos, elas são sobretudo contextuais e não alteram a relevância do bem

cultural, bem como a construção dinâmica de pertencimento e de identidade de seus detentores. Mestre Manoel de Marapanim²⁵, em entrevista realizada em 2019 para o projeto Sala do Artista Popular (SAP)²⁶ do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), fala em “inovar, sem sair da tradição”.

Considero que essa ideia complexa, e talvez até mesmo paradoxal, pode servir para sintetizar bem o contexto de consolidação dos segmentos de Carimbó apresentados. As constantes adaptações e reinvenções, são muitas vezes espontâneas estratégias de perpetuação da manifestação e sobretudo, de sobrevivência dos seus detentores.

Nesse sentido, busco evidenciar a importância desses diversos segmentos para a valorização e difusão da manifestação cultural como um todo, porém seguirei o texto analisando com mais afinco as práticas do modelo dito tradicional, a partir do “Pau-e-Corda”, pois os detentores e detentoras que compõem o Comitê se identificam majoritariamente com esse segmento de Carimbó.

Um aspecto que considero estruturante no segmento Pau-e-Corda é a relação explícita que existe entre indivíduo-natureza, que se expressa nas múltiplas linguagens da manifestação, e que se compreende como fundamental para a formação de uma identidade carimbozeira na Amazônia e está associada à construção de uma narrativa contra colonial, como proposto por Antônio Bispo Santos:

[...] vamos compreender por contra colonização todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios. Assim sendo, vamos tratar os povos que vieram da África e os povos originários das Américas nas mesmas condições, isto é, independentemente das suas especificidades e particularidades no processo de escravização, os chamaremos de contra colonizadores (2015, p. 48).

No contexto amazônico, a relação estabelecida por indivíduos que fazem uso tradicional do território é histórica, e fortemente associada a um estereótipo negativo, que os identifica como população subalterna e à margem do desenvolvimento. À vista disso, emerge na Amazônia a categoria social “caboclo”, que, segundo Deborah de

²⁵ Município localizado no nordeste paraense. Região do Salgado. Reconhecido junto com o Arquipélago do Marajó como “os berços do Carimbó”.

²⁶ Programa permanente do CNFCP, voltado para a produção de arte popular e artesanato brasileiros, envolvendo ações de pesquisa, documentação, difusão e fomento. Localizado no bairro do Catete, na cidade do Rio de Janeiro.

Magalhães Lima (1999), é usada na literatura acadêmica para fazer referência a uma espécie de “camponeses amazônicos” que distingue os habitantes tradicionais dos imigrantes, demarcando dimensões geográficas, raciais e de classe.

Seria difícil apontar precisamente a etimologia do termo caboclo, porém todas as teorias apontam para o tronco linguístico Tupi, com origem em diferentes palavras. Inicialmente se indicou *kari'boka*, que significa "descendente de branco" ou *kuriboka*, que quer dizer "filho de mãe índia e pai branco", enquanto outros etimólogos apontam a palavra *caa-boc*, que significa "o que vem da floresta".

Luís da Câmara Cascudo, historiador e antropólogo brasileiro, aponta popularmente o uso do termo sem a letra L, a saber “caboco”, conforme registrado no seu clássico dicionário do Folclore Brasileiro, publicado em 1954. Segundo o autor, essa seria a utilização que faria mais sentido, pois é a forma comum encontrada na comunicação dessas populações, sem necessariamente se basear em alguma hipótese fundamentada na etimologia da palavra.

De todo modo, historicamente, o termo nos remete a criação de uma “sub-etnia” brasileira, a partir do contato colonizador entre populações brancas e indígenas. Mais especificamente, entre o homem branco e a mulher indígena, o que nos remete a violência desses processos.

José Ubiratan Rosário, em entrevista ao jornal A Província do Pará, de 24 de fevereiro de 1974 (1974 apud Costa, 2015) reflete sobre as origens e os processos históricos de mestiçagem, contidos nas relações das populações caboclas, que aponta para um terceiro elemento na formação social e cultural desses sujeitos:

[...] de cultura ainda indefinida entre a branca europeia e a amarela nativa – herdará naturalmente por convívio e até por identificação de condição social e econômica (classe ou status) o folclore negro, especialmente a lúdica e a coreografia, em que traços culturais funcionalmente são assimilados pela nova cultura que se elabora (a cabocla) mas onde os negros ou seus descendentes mestiços mantêm a tradição ancestral africana da dança, do ritmo e sobretudo do instrumento básico – o tambor, chamado “Carimbó”, pelo africano. (Rosário, 1974 apud Costa, 2015, p. 208)

Essas populações “cabokas”, agora com “K” e sem o “L”, concordando com Sena (2021; 2022), ao problematizar a mestiçagem eugenista do século XX, que passa a afirmar como caboco o indivíduo com perspectivas afro e/ou indígena. O autor demarca que os povos tradicionais do interior da Amazônia, assim como sertanejos e

camponeses de outras regiões do Brasil, têm na sua nomenclatura uma estratégia de apagamento dos diversos processos de contato entre populações negras e indígenas. Atualmente esses segmentos passam por um movimento de ressignificação para se constituírem e se afirmarem socioculturalmente a partir das suas práticas e saberes afrodescendentes, indígenas ou de descendências indígenas ou, ainda, de descendências afro-indígenas.

Complementando-se com a discussão feita por Fredrick Barth (2000) sobre os estudos de etnicidade, enquanto uma categoria social, que sofre alterações de acordo com os contextos, ou seja, as relações sociais entre grupos étnicos se estruturam majoritariamente na lógica de dominantes e dominados. Porém, além disso, a manutenção das fronteiras ou em “estudos de contato” como conceitua Roberto Cardoso de Oliveira (1962), com a noção de fricção interétnica se torna também responsável por uma totalidade sincrética na relação dos grupos sociais, como aponta:

“Fricção interétnica” o contato entre grupos tribais e segmentos da sociedade brasileira, caracterizados por seus aspectos competitivos e, no mais das vezes, conflituais, assumindo esse contato muitas vezes proporções “totais”, i.e., envolvendo toda a conduta tribal e não-tribal que passa a ser moldada pela situação de fricção interétnica. Entretanto, essa “situação” pode apresentar as mais variadas configurações [...] Desse modo, de conformidade com a natureza socioeconômica das frentes de expansão da sociedade brasileira, as situações de fricção apresentarão aspectos específicos. (1962, p. 86)

Destaco também, a importância política de enfatizarmos de qual porção da Amazônia estamos tratando, para desconstruir uma visão homogeneizada da região, bem como para delimitar que nem todo sujeito amazônida tem em suas práticas, necessariamente, esses saberes cabokos, e como forma também de respeitar toda e qualquer outra autoidentificação em outras Amazônias.

O Estado do Pará, do qual os indivíduos em questão são originários, fica localizado na Amazônia Oriental, e apresenta dentro de seus próprios limites geográficos uma diversidade de Amazônias.

Diante das 06 Amazônias reconhecidas no Estado do Pará, sendo elas Amazônia Marajoara, Atlântica, Tapajônica, Xinguana, Belenense e Araguaiana, reafirma-se a diversidade nas formas de se fazer Carimbó, determinada a partir da

relação dos sujeitos com os territórios, como sugere o mapa de ordenamento turístico do estado, a seguir:

Mapa 4 - Regiões turísticas estabelecidas no Decreto Estadual de Nº 1.066, de 19/06/2008



Fonte: Paratur, 2008.

Considero que as práticas e os saberes de detentores das diversas formas de se fazer Carimbó “Pau e Corda” e seus modos de se relacionar aos lugares em que vivem, são determinantes para a formação de uma identidade carimbozeira que caminha fortemente associada à categoria de caboko amazônico.

Seguindo a perspectiva de grupo étnico, discutida por Barth (2000), ao considerar que a etnicidade é uma forma de organização social, baseada nas supostas origens do grupo e acionada a partir de signos culturais socialmente diferenciadores. Destaco diante disso, que existiriam duas formas de caracterização, primeiramente e tornando-se a forma mais recomendada, conforme as orientações da

convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT)²⁷, o princípio de autodefinição, que é o reconhecimento identitário que o sujeito tem de si próprio. E em segundo, partindo-se de uma lógica da definição forjada por outros grupos, que vem de fora para dentro, as vezes em escala do nacional para o regional.

No contexto amazônico, considero que a categoria caboko, como a definida por José Sena (2021; 2022), se consolida nessa definição forjada, não necessariamente enquanto grupo étnico definido, mas enquanto uma categoria de classificação social, espacial, de classe e raça que tende a tensionar uma constante acusação de posição inferiorizada.

Diante disso, destaco que o termo caboko pode ser aplicado a qualquer grupo social, ele vai além do marco regulador baseado na miscigenação dos fenótipos, como indica José Sena (2022) ao dizer que essa identidade se aplica a “pessoas simples do interior, pretas, pardas e até de pele clara, mas que convivem dentro daquele modo de vida”.

A categorização nesse caso está para além de aspectos físicos, ela se direciona a partir da subalternização do saber desses indivíduos. E que nas Amazônias, sobretudo nos municípios interioranos, esses saberes, práticas e pertencas são predominantemente de origem indígena, negra ou afro-indígena.

1.4 Da identidade caboka à carimbozeira

Considero que a identidade caboka não se manifesta necessariamente em práticas discursivas ou na reivindicação das agendas tradicionais dos povos indígenas ou dos movimentos afrodescendentes, mas sim em aspectos ligados à vivência cotidiana dos seus detentores, como o trabalho, a memória, o lazer e a ritualística que afirmam a sua relação com a natureza e a partir dela desenvolvem a manutenção da sua tradição. Podemos perceber esses aspectos ao analisar a composição de Mestre Manoel, liderança da Associação Cultural Uirapuru no município de Marapanim e, também, pescador, tocador de milheiro, curimbó e responsável titular pelo município de Marapanim no Comitê Gestor de Salvaguarda do Carimbó, quando diz:

²⁷ Convenção sobre os Povos Indígenas e Tribais, assinada pela Organização Internacional do Trabalho (OIT) em 1989. Esta é a convenção internacional que foi criada na sequência dos princípios anunciados na Declaração dos Direitos dos Povos Indígenas (.

*“Moro na floresta
No meio da bicharada
É muito bonito
Quando chega a madrugada
Canta toda a passarada
Papagaio e Nambú
O bicho que eu tenho medo
É da cobra Surucucu”*

Destaco que existem diversas diferenciações nas estruturas de composição de letras de Carimbó, que variam de acordo com a inspiração territorial de cada região e os sotaques do estado. Algumas métricas possuem números exatos de versos e refrões, quase que numa fórmula matemática de perguntas e respostas, seguindo uma estrutura cíclica de constante retorno entre o início e o fim da composição, onde o cantor ou *puxador* faz uma chamada e o coro responde fielmente à frase entoada.

Isso ocorre até mesmos em letras mais extensas e sem tantas repetições, como na composição do Grupo de Tradições Marajoaras Cruzeirinho fundado em 1987, por Mestra ou Tia Amélia, que atua como costureira, dançarina e responsável titular pelo município de Soure no Comitê Gestor de Salvaguarda do Carimbó:

*“De cima da pedra eu ouço
o barulho do mar
E vela de canoa
Pescador vai sair pra pescar
Gaivota voando
Cantando alegre na proa
Na borda da minha canoa
Tem um letreiro bordado
No fundo do mar
Tem olho prá todo lado
Tem castelo, tem rainha
O mundo dos encantados”*

Independente da estética imprimida, as composições em geral trazem poesias a partir de aspectos da vida cotidiana e da ótica de seus próprios compositores. Evidenciam a relação dos indivíduos com o seu território e revelam, muitas vezes, nas entrelinhas, a sua atividade laboral, pois são, majoritariamente, extrativistas, pequenos agricultores e pescadores.

Tó Teixeira, um consagrado maestro e compositor paraense, escreveu em 1958 acerca de músicas de Carimbó, datadas de 1900. Ponderou que esses versos teriam uma função de “cantiga de trabalho”, o que desde então revela que os compositores de Carimbó contam sua história, a partir e durante o cotidiano de

trabalho, e que a mudança na lógica de organização de cada território, reflete diretamente nas perspectivas apresentadas nas composições de Carimbó.

Ressalta-se que as formas de saber de populações tradicionais, como propõe Roy Wagner (2010), ao destacar a importância em considerar as conceituações nativas sobre cultura, que perpassam diretamente pelo meio em que o indivíduo atua na sua realidade, com a compreensão, respeito e fé nos processos ritualísticos e simbólicos. Na compreensão nativa, pode não existir, necessariamente, a dicotomia entre cultura x natureza, e isso se expressa no prefácio sobre a obra de Roy Wagner (2010) ao refletir:

não se trata de entender o que outros povos produzem como “cultura” a partir de um dado universal (a “natureza”), mas antes, o que é concebido como dado por outras populações. Com isto, a própria noção de “natureza” como dado universal e de “cultura” ficam sob suspeição. (2010, p.68)

Essa perspectiva das populações tradicionais resulta numa espécie de lógica de cuidado mútuo entre o sujeito e o território, bem como na compreensão que as mazelas da terra estão ligadas a questões de saúde física e mental, fertilidade e longevidade do corpo humano que conseqüentemente é a própria natureza.

Isso se expressa no diálogo²⁸ do Mestre Claudio Leopardo do distrito de Alter do Chão no município de Santarém²⁹. O Mestre destacou em seu processo de confecção de tambores artesanais, o envolvimento da ritualística, magia e religiosidade, como aspectos fundamentais.

Os meus tambor de Carimbó são batizados né, são batizados e são vivos, eles para mim são meus parceiros né, não são dois pedaços de pau que tem um ali, eles são dois parceiros que eu fui no mato né (...) Eu faço o que? Aqui eu tenho um assentamento né das entidades, então a primeira coisa que eu faço é ir lá no assentamento das entidades e pedir permissão né, arriar um tabaco, acender uma velinha e pedir licença né para ir para mata, aí eu me mando para mata (Informação Oral, Mestre Claudio Leopardo, 2021).

Destaco ainda, a ritualística, religiosidade e a magia como aspectos fundamentais que interligam o saber tradicional à formação de uma identidade caboka. Considero o conceito de magia a partir da produção de Pedro Pires (2010),

²⁸ Entrevista realizada pela plataforma *Google Meet* em 06 de agosto de 2021.

²⁹ Município localizado na Região Oeste Paraense. Terceiro mais populoso do estado, atrás somente da capital Belém e de Ananindeua.

ao descrevê-la como um fenômeno complexo e multifacetado, que articula um conjunto de práticas, crenças e rituais desenvolvidos por sociedades “primitivas”, com o objetivo de influenciar o curso dos eventos ou do mundo natural.

A magia enquanto saber, subverte a lógica da racionalidade imbuída na tradição científica ocidental, no entanto, essas práticas para os povos tradicionais, segundo Eliel Benites da etnia Guarani Kaiowá (2022), devem ser consideradas como “Ciências Ancestrais”, possibilitando outras epistemologias e combatendo o epistemicídio como o apagamento e invisibilização dos saberes afro e/ou indígenas no Brasil.

Essa relação se apresenta explicitamente, na fala de Mestre Dico Boi do município de Santarém Novo, incluída no Inventário Nacional de Referências Culturais - INRC do Carimbó, quando descreve as etapas de produção artesanal do instrumento *curimbó*.

O artesão se prepara uma semana antes, seguindo preceitos, sem o consumo de bebida alcoólica e sem manter relações sexuais, para entrar na mata com o “corpo limpo”. Isso precisa acontecer em um período específico do ano, durante a lua quarto minguante e em um dado horário para que os sujeitos tenham autorização da natureza para a derrubada da árvore de siriúba. É mencionado também que os mais velhos realizavam antigamente uma reza enquanto *curavam*³⁰ essa madeira.

O contato entre o empírico e o transcendental vem sendo discutido nas produções antropológicas e filosóficas desde o século XIX. Como se constata na obra “As Palavras e as Coisas” (1966) de Michael Foucault, na qual considera que, o conhecimento em torno dos sujeitos seria fruto de um privilégio metafísico, que resulta na alma ou no saber, e que pelo fato dos sujeitos não se encaixarem inteira e irrestritamente como elementos da natureza, as suas materialidades e objetos estão estreitamente interligados às suas imaterialidades.

Essa reflexão sobre os limites da materialidade e da imaterialidade servirá para discutirmos, mais a diante no trabalho, a lógica dicotômica das categorias e classificações de patrimônios culturais no Brasil. Compreendo que existe uma interação recíproca entre os bens culturais e os sujeitos, espaços, coisas e práticas, e que a dualidade entre patrimônio material e imaterial, ou tangível e intangível, possa ser pensada e aplicada de forma integrada.

³⁰ Termo nativo referente ao tratamento do tronco de madeira que dá origem ao Curimbó.

É interessante analisar como os discursos de dois mestres de gerações diferentes, territorialidades diversas, que se conhecem e que passam a atuar juntos somente durante as etapas de registro do Carimbó como Patrimônio Cultural Brasileiro, convergem para um saber em comum.

Assim, tem-se de uma lado, Mestre Cláudio Leopardo tem aproximadamente 45 anos e se apresentou na entrevista como um entusiasta da Cultura Popular, praticante de diversas manifestações como Capoeira, Teatro Popular, Boi-Bumbá, Candomblé e Carimbó. É Fundador, Artesão e Mestre do Grupo “Banzeiro de Carimbó” e membro do Comitê Gestor de Salvaguarda do Carimbó no Pará. E de outros Mestre Dico Boi, falecido aos 76 anos em agosto de 2020, era membro assíduo da Irmandade de São Benedito, o primeiro tocador de *curimbó* e Mestre do grupo “Os Quentes da Madrugada” e figura importante durante a campanha de registro da manifestação.

Certamente cada mestre possui sua técnica e modo de fazer o curimbó, porém o que considero importante destacar é como o Carimbó assume um papel semelhante para os dois, ligado a aspectos da vivência cotidiana, que se expressam a partir da fé, crença e religiosidade daqueles que afirmam a sua relação com a natureza e, a partir dela, desenvolvem a manutenção da manifestação cultural.

Destaco que a questão aqui não passa pela identificação de quais seriam as religiosidades oficiais determinantes para essas populações cabokas. Mas seria impossível desconsiderar a fundamental influência de uma perspectiva de saberes afro-indígenas, que podem ser percebidos a partir do culto as entidades da floresta e justificados pela noção de “cruzo”, proposta por Rufino (2019, p. 88-89),

o cruzo, perspectiva teórico-metodológica da Pedagogia das Encruzilhadas, fundamenta-se nos atravessamentos, na localização das zonas fronteiriças, nos inacabamentos, na mobilidade contínua entre saberes, acentuando os conflitos e a diversidade como elementos necessários a todo e qualquer processo de produção de conhecimento.

Outro aspecto que considero importante trazer para a reflexão sobre a identidade do indivíduo carimbozeiro é a corporeidade, expressa muitas vezes através das danças realizadas na manifestação. Refiro-me a uma etnografia desenvolvida durante a pesquisa que realizei para o trabalho de conclusão de curso no ano de 2018, no Espaço Cultural Coisas de Negro, espaço fundado nos anos 2000, reconhecido

como uma das principais referências para a manifestação do Carimbó realizada em Icoaraci e na Região Metropolitana em Belém.

O Carimbó é dançado em roda, a partir da noção de circularidade, princípio esse presente na concepção de diversas práticas afro-brasileiras, como nos terreiros e na capoeira, por exemplo, sempre remetendo a vida e a morte como um elemento cíclico e universalizante, que se fundamenta como um valor ancestral dos povos afrodescendentes. (Gonçalves, 2018)

Os dançarinos se apresentam majoritariamente de pés descalços, com compridas saias rodadas em cores vivas e em tecidos lisos ou de chita, estampados para as mulheres, bem como blusas de renda na cor branca. Os homens usam calças em tons claros com comprimento um pouco abaixo dos joelhos, assemelhando-se as vestimentas tradicionais de um pescador, assim como camisas estampadas e chapéus de palha.

Mulheres e homens se apresentam dançando em pares fixos, em pares que se revezam ou até mesmo individualmente, a partir de movimentos de arrastar o pé no chão, com as pernas semiflexionadas e o corpo inclinado para frente. Reproduzem gestos que remetem a uma vida praieira, como remar e jogar a rede de pesca ou, até mesmo nos momentos de improviso, com pequenos saltos e rodopios, onde se destacam as habilidades individuais e a corporeidade diferenciada de cada dançarino.

Além da forma de dança descrita acima, existem momentos específicos em que a música cantada exige uma coreografia própria, que normalmente se inspira na reprodução de movimentos de animais da região amazônica. A dança da “Pomba com o Gavião”, da “Onça” ou, como descrito por Vicente e Marena Salles (1969) na “Dança do Peru, um movimento que se inicia com o rapaz dançando, cortejando a dama até que ela coloque um lenço no chão, de modo que fique com uma ponta para cima. Em seguida, os homens se aproximam batendo as asas, imitando uma ave no salão, até que, um por vez, vão abrindo as pernas e se aproximando do lenço, na tentativa de pegá-lo com a boca/bico, momento esse que é o ápice na roda onde todos interagem e se divertem com a cena.

Esta cena muito se assemelha a descrição feita por Augras (1983, p.78) ao etnografar a dança e o caráter festivo dos ritos de raiz africana: “No templo, o orixá dança conforme a cantiga. Tem música pra caçá, música pra guerra” E mais adiante,

complementa: “Os deuses dançam, saúdam-se, recebem as homenagens dos presentes(...) A dança dos orixás consagra a alegria de todos os presentes”.

Outro momento, também presente nas rodas da manifestação, é quando se executa o Lundú, ritmo esse que está intrinsecamente relacionado ao Carimbó, seja por conta do seu local de incidência ou pela semelhança entre suas células rítmicas, porém sendo reproduzida de forma mais cadenciada no Lundú. Durante a execução do Lundú o que se evidencia é a sensualidade e um jogo de conquista em que os dançantes se envolvem, reproduzindo lendas regionais como a do “Boto³¹”, onde o rapaz se aproxima da dama com a blusa aberta e o chapéu inclinado em direção ao seu rosto, com o intuito de não o mostrar, fazendo movimentos compassados e se aproximando cada vez mais do rosto da dama, como se fosse beijá-lo, em uma coreografia de muito envolvimento.

Foto 5 - Dança do Peru



Autora: Gori P. Jr., 2006.

Apresento esses exemplos de composições, de ritualísticas e de danças para afirmar que a relação dos sujeitos carimbozeiros com a natureza e conseqüentemente com a sobrenatureza e a magia, ou no termo nativo, *encante*, são determinantes para definição de uma identidade para os sujeitos da manifestação do Carimbó, que se complementa à identidade caboka na Amazônia. Compreendo que em um primeiro

³¹ A lenda do boto é muito difundida na Região Norte do Brasil, geralmente se refere a um animal semelhante ao golfinho que vive nas águas amazônicas, diz a lenda que o mamífero se transforma num jovem belo e elegante nas noites de lua cheia, e que seduz as moças das localidades e depois desaparece misteriosamente. Essa crença é utilizada, algumas vezes, para justificar a gravidez de uma mulher solteira.

momento, o termo “caboclo” remete, assim como as reinvenções dos segmentos de Carimbó descritos, até mesmo a uma estratégia de sobrevivência que perpassa pela não afirmação de uma identidade afro e/ou indígena.

Considero, entretanto, que o termo caboko passa por uma mudança de paradigma ao mesmo tempo que essas populações começam a se inserir numa agenda política pela garantia de direitos e afirmação das suas perspectivas diversas de saber. O caboko, como aponta Carmem Rodrigues (2006), ganha força nos discursos atuais, como um sujeito em defesa da biodiversidade amazônica, como o guardião da floresta e dos saberes nativos.

Apontando para a complexidade, efetivamente presente no fazer e, sobretudo, no pensar e no reproduzir a manifestação do Carimbó, considero, assim como Márcio Goldman (2017, p.12), que o termo afroindígena não precisa necessariamente ser entendido como algo “da ordem da identidade, nem do pertencimento, mas do devir” - “do que se torna, do que se transforma em outra coisa diferente do que se era e que, de algum modo, conserva uma memória do que se foi”.

Diante dessas reflexões, problematizo a identidade carimbozeira como uma complexa encruzilhada de saberes (Rufino, 2019), onde as categorias de autodeclaração com discursos ditos e não ditos, acabam se diluindo em práticas afrodescendentes e/ou indígenas. Recriam-se constantemente em função do seu ambiente, de sua história, gerando pertencimento e continuidade, possibilitando, com isso, outras construções epistemológicas a partir dessa forma de ser e estar no mundo, e que “não se produz outra coisa senão a si mesmo”. (Deleuze; Guattari, 2011, p. 291)

Considero ainda, por ora, que todo caboko não é necessariamente carimbozeiro, mas todo o carimbozeiro tem no seio da sua identidade o saber caboko. Esse sujeito não é menos afrodescendente e nem menos indígena por não se afirmar necessariamente como tal. A identidade caboka, presente na formação dos grupos sociais amazônicos, impulsiona essas pertenças para além dos limites raciais, sem desconsiderar os cruzos, porém com outros usos, na afirmação de um projeto que descoloniza a noção racista de mestiçagem. Assim, gera novas e constantes demandas e inquietações que vão despertando outras tantas, motivadas pelo sentimento de manutenção do sujeito e daquilo que ele tem de maior valor, a sua identidade.

CAPÍTULO 2 PERCURSOS PARA SE PENSAR O PATRIMÔNIO

2.1 A construção da noção de patrimônio

No capítulo anterior procurei refletir acerca das variações estéticas da manifestação do Carimbó, bem como sobre o processo de formação identitária dos sujeitos carimbozeiros a partir do segmento “pau-e-corda”. No presente capítulo me debruço sobre o processo de mobilização dos detentores para o registro do Carimbó como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, e como elementos da identidade caboka se manifestam na atuação política do coletivo.

Antes, porém, destaco alguns marcos, instrumentos e concepções acerca da temática do patrimônio a nível mundial e, sobretudo, da construção da política brasileira para patrimônios culturais. Objetivo aqui, é refletir sobre as estruturas da lógica patrimonial, além das potencialidades e limites da atuação do movimento carimbozeiro frente ao registro, pois, considero que apenas apresentando a colonialidade secular nas noções de patrimônio, poderemos refletir em outras bases teóricas, problematizando valores, discursos e práticas ao longo do tempo.

Para essa discussão busquei trabalhos que apresentassem inicialmente a conceituação do tema patrimônio, levando em consideração sua historicidade e suas categorias de uso. A etimologia da palavra patrimônio se origina do latim *patri*, que significa pai, e *monium*, que significa recebido, como nos indicam os dicionários.

Nesse sentido, de modo geral, patrimônio era aquilo que o pai deixava para os seus filhos, na perspectiva de herança material. Assim, o termo era usado quando nos referíamos aos bens ou riquezas de uma pessoa, de uma família, de uma empresa, de um estado ou de um país.

Maria Cecília Londres Fonseca (2009) aponta para fatos e elementos que constituem a noção de preservação do patrimônio no Ocidente, e assim destaca o final do século XVIII, na Revolução Francesa, como o primeiro momento em que se objetivou preservar os bens pertencentes a coroa, aos nobres e a igreja, a fim de tentar solucionar o problema financeiro da França. Nesse contexto, os bens das elites haviam sido confiscados e em parte vinham sendo destruídos pela autoridade civil,

até que, a partir da Constituição Civil do Clero³², como medida de preservação, esses bens passam a ser utilizados com um título de empréstimo emitido pelo Tesouro Francês e mais tarde propriamente como moeda, os *assignats*³³.

No âmbito dos primeiros textos de natureza legislativa conhecidos sobre a temática de preservação dos monumentos nacionais antigos, destaco um alvará do rei português D. João V, publicado na Chancelaria-mor da Corte e Reino, em 28 de agosto de 1721, em Lisboa:

[...] desejando eu contribuir com o meu Real poder, para impedir um prejuízo tão sensível, e tão danoso à reputação, e glória da antiga Lusitânia, cujo Domínio e Soberania foi Deus servido dar-me; Hei por bem, que daqui em diante nenhuma pessoa, de qualquer estado, qualidade, e condição que seja, desfaça, ou destrua em todo, nem em parte, qualquer edifício, que mostre ser daqueles tempos, ainda que em parte esteja arruinado; e da mesma sorte as estátuas, mármore, e cipós, em que estiverem esculpidas algumas figuras, ou tiverem letreiros Fenícios, Gregos, Romanos, Góticos, e Árabes; ou lâminas, ou chapas de qualquer metal, que contiverem os ditos letreiros, ou caracteres; como outrossim medalhas, ou moedas, que mostrarem ser daqueles tempos, nem dos inferiores até o reinado do Senhor Rei D. Sebastião (Rocha; Lima, 2021) .

É importante refletirmos que nos dois contextos apresentados, tanto no Francês quanto no Português, a lógica de preservação dos monumentos históricos é de interesse dos projetos político-culturais da época, pois permitia às nações afirmarem a sua arquitetura como um instrumento de poder.

Outro marco que considero importante apresentar, se refere ao ano de 1830, com a criação do primeiro órgão específico destinado a proteção e preservação dos patrimônios históricos. Trata-se da Inspeção Geral de Monumentos Históricos, um serviço vinculado ao Ministério do Interior na França, que concebeu ao seu ministro, François Guizot, a função de:

Constatar a existência e fazer uma descrição crítica de todos os edifícios do reino que, quer pela sua data, quer pelo carácter da sua arquitetura,

³² A Constituição Civil do Clero privava os clérigos católicos de recursos próprios; em compensação, impunha que eles fossem assalariados e se tornassem funcionários civis subordinados e pagos pelo estado. Igualmente, os padres deveriam prestar um juramento à Constituição. Também foram confiscados os bens da Igreja, declarado o fim dos votos perpétuos e suprimidas as ordens religiosas.

³³ Na origem, tratava-se de um título de empréstimo emitido pelo Tesouro Francês em 1789, cujo valor estava associado aos bens nacionais. Tornam-se moeda em 1791, e as assembleias revolucionárias multiplicam sua emissão, o que leva a uma forte inflação. O seu funcionamento se dá a partir de papéis emitidos, representando o valor dos bens. Qualquer pessoa que deseje comprar bens nacionais deve fazê-lo com *assignats*. É preciso então, antes de tudo, que os particulares comprem *assignats* junto ao Estado. É desta forma que o retorno de dinheiro se faz. Uma vez a venda efetuada, de volta às mãos do Estado, os *assignats* devem ser destruídos. Assim, o retorno de dinheiro é bem mais rápido do que se fosse preciso esperar a venda real dos bens.

quer pelos acontecimentos de que foram testemunhas, merecem a atenção do arqueólogo, do historiador, tal é o primeiro objetivo das funções que me são confiadas; em segundo lugar, devo assegurar a conservação desses edifícios, indicando ao Governo e às autoridades locais os meios para prevenir ou travar a sua degradação (Choay, 2001).

Se nesse tempo a noção de patrimônio estava relacionada diretamente com a edificação de monumentos e a materialidade de objetos, é possível desenvolver um paralelo direto com o ofício dos cientistas sociais da época, que se perpetuava sobretudo nos museus, a partir da perspectiva de preservação.

Baseado em princípios como o da teoria do Evolucionismo Social, onde as sociedades não necessariamente tinham uma diferença nas suas naturezas, mas sim um grau de avanço no caminho da cultura, essa perspectiva possibilitava a evolução do estágio de primitivas para sociedades civilizadas, como podemos perceber na obra *Primitive Culture* do antropólogo britânico Edward Burnett Tylor (1871, p. 76), quando ele diz que “tanto possível quanto desejável eliminar considerações de variedades hereditárias, ou raças humanas, e tratar a humanidade como homogênea em natureza, embora situada em diferentes graus de civilização”.

Tylor é considerado por muitos, como um dos fundadores da perspectiva de antropologia cultural, pois foi o primeiro autor a elaborar uma definição para o conceito de cultura, considerando-a como a “expressão da totalidade da vida social do homem, caracterizada pela sua dimensão coletiva, adquirida em grande parte inconscientemente e independente da hereditariedade biológica”. Destaca-se ainda que Tylor (1871), utiliza a palavra cultura sempre no singular e como um sinônimo de civilização, indicando como parâmetro, as edificações materiais construídas pelas sociedades.

Nesse sentido, a grande contribuição de Tylor (1871), perpassa pela sua aproximação das noções de cultura e patrimônio, por mais que essa perspectiva atualmente seja defasada, considero importante apresentar essas pioneiras contribuições para se pensar os patrimônios sob um prisma sistemático.

Assim, esses marcos sobre o patrimônio a nível mundial e as estruturas da lógica patrimonial, apresentadas acima, reverberam no cenário do Brasil, cujo papel do estado e seus interesses, dão contornos específicos ao campo do patrimônio e da cultura brasileira.

2.2 O Cenário Brasileiro

No contexto brasileiro, como apresentado por João do Amaral (2015) ao tratar dos antecedentes da preservação dos patrimônios como os concebemos hoje no país, devemos considerar a importância das Expedições Filosóficas Portuguesas no final do século XVIII. As viagens científicas eram financiadas pela coroa portuguesa, com o objetivo de sistematizar um estudo sobre os recursos pertencentes aos territórios do império.

Sendo assim, as viagens aconteceram em Angola, Moçambique, Cabo Verde, Cabo da Boa Esperança, Melinde, Calicute e Brasil, onde recebiam a presença de naturalistas portugueses, formados no curso de filosofia da Universidade de Coimbra. Posteriormente em outra etapa, visavam dinamizar a exploração econômica e a posse das conquistas em áreas de litígio, e, assim, levavam intelectuais dos países vinculados ao império para desenvolverem uma espécie de intercâmbio formativo em Portugal.

É neste contexto que o baiano Alexandre Rodrigues Ferreira, cursou na Universidade de Coimbra o “Curso de Leis” e depois o de “Filosofia Natural e Matemática”, prosseguindo os seus estudos nessa instituição até receber o título de doutor em 1779. Após isso, Alexandre passa a exercer a função de Preparador de História Natural na Universidade de Coimbra, e retorna ao Brasil no período de 1783 e 1792 para coordenar a extensa Expedição Filosófica que percorreu o interior das capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá. Durante esta viagem, foi descrito detalhadamente a agricultura, a fauna, a flora e os costumes dos habitantes das regiões visitadas.

Diante disso, considera-se que os manuscritos de Alexandre Rodrigues Ferreira são pioneiros para a visualização da diversidade cultural e da natureza brasileira, seja a partir do uso de utensílios empregados pela população local, ou pela diversidade de minerais, plantas e animais nas regiões. Destaca-se também que esses inventários serviram mais tarde para compor um diagnóstico sobre a economia do país e direcionaram a atuação de intelectuais que passaram a pensar a preservação dos patrimônios nacionais.

Devemos considerar que a noção de preservação está intimamente relacionada com o objetivo de construir uma identidade e uma memória nacional, para isso surge no século XIX, a necessidade de institucionalização dessas premissas.

Então, no ano de 1838, são fundados o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e o Arquivo Público do Império do Brasil (APIB).

Como aponta Guimarães (2005), o IHGB, localizado na então capital do Brasil, o Rio de Janeiro, possuía duas diretrizes centrais para sua atuação: A coleta e publicação de documentos relevantes para a História do Brasil e o incentivo ao ensino público de estudos de História. Importante destacar que a maioria dos seus sócios fundadores eram nascidos em Portugal e desempenhavam funções dentro do governo vigente. Assim, a ligação com os ideais do governo refletia um financiamento orçamentário direto para realização de suas atividades.

Em 1840, o IHGB promoveu um concurso destinado a avaliar e premiar a melhor forma de escrever a História do Brasil. Não tão surpreendente para os objetivos iniciais da lógica de preservação, o vencedor foi Carl von Martius, um alemão que discorreu sobre a contribuição portuguesa, especialmente valorizando o regime monárquico.

Diante disso, fica evidente o objetivo de demarcar a memória de qual seria a matriz que teria dado “origem” a história brasileira, e ao mesmo tempo, excluir e esquecer, sem nenhuma espontaneidade, de alguns atores e contatos. Para Antônio Sousa Ribeiro (2010), a questão da “memória” nos estudos contemporâneos, deveria sempre abrigar uma visão contra hegemônica e transdisciplinar, para problematizar justamente contextos como esse, e, portanto, ter mais capacidade de valorizar o reverso das histórias triunfais dominantes.

O Arquivo Público do Império do Brasil, hoje Arquivo Nacional, também sediado desde a sua fundação, na cidade do Rio de Janeiro, foi vinculado à Secretaria de Estado dos Negócios do Império, e tinha por finalidade guardar documentos públicos de três naturezas: Históricas, Legislativas e Administrativas, esse último responsável pelos documentos dos poderes Executivo e Moderador.

Outro marco institucional importante para a preservação do patrimônio brasileiro, é a Fundação do Museu Nacional, o que, com esse formato, ocorreu apenas no ano de 1892, pois a edificação em si, já havia servido de residência para a família real portuguesa entre os anos de 1808 e 1821 e onde D. João VI desenvolvera o Museu Real, e que foi, mais tarde, também utilizado pela família imperial brasileira, entre os anos de 1822 e 1889. Esse formato, enquanto Museu Nacional, marca uma ruptura com as memórias do império e da monarquia brasileira.

Com o objetivo de atribuir um outro significado ao palácio, foi sediado a Assembleia Nacional Constituinte, que redigiu a primeira Constituição do Brasil, enquanto nação republicana, promulgada em 24 de fevereiro de 1891.

Desde então, o Museu Nacional, se destaca como uma referência de instituição brasileira voltada para a produção científica, com seus departamentos de antropologia, geologia, botânica, mineralogia etc. Também é reconhecido como um espaço de acesso à cultura, destacando-se que uma parcela dos seus 20 milhões de itens catalogados antes do incêndio em 2018³⁴, que, em parte ficavam expostos ao público.

Nesse acervo, destacavam-se itens como: O esqueleto humano mais antigo do Brasil, com idade de aproximadamente 12 mil anos, apelidado de “Luzia”; a maior coleção de egiptologia da América Latina, o que incluía sarcófagos e corpos mumificados; diversos fósseis de dinossauros e de animais que formaram a megafauna brasileira; o trono do rei de Daomé (atual Benim); uma extensa coleção de itens relativos aos povos indígenas do Brasil e aos povos pré-colombianos de outros locais da América Latina; parte do mobiliário utilizado pela família real brasileira durante o período monárquico; e uma extensa documentação acumulada de anos da história brasileira. (Silva, 2023)

Ainda no século XIX, mais precisamente no ano de 1866, surge a primeira instituição de caráter museal na região Norte do País, trata-se do Museu Paraense, que mais tarde, no ano 1900, torna-se Museu Emílio Goeldi, homenageando o naturalista suíço. Goeldi, Havia sido contratado pelo então governador do Pará, Lauro Sodré, com o objetivo de transformar o museu em um grande centro de pesquisa sobre a região amazônica.

Nessa ocasião, o Brasil encontrava-se tentando consolidar suas fronteiras territoriais, havendo um conflito instaurado com a França sobre as posses de áreas da região Norte, que vinham sendo reivindicadas por ambos os países. Frente a isso, as pesquisas desenvolvidas pelo Museu Goeldi, contendo levantamentos de dados sobre a geografia, a fauna, a flora e as populações que habitavam a região foram

³⁴ Em 2 de setembro de 2018 um incêndio de grandes proporções tomou o Museu Nacional. Anos depois, em 2020, a Polícia Federal encerrou as investigações sobre a tragédia e afirmou que o incêndio não foi criminoso. Os laudos apontam que as chamas foram iniciadas a partir de um curto-circuito causado pelo superaquecimento em um aparelho de ar-condicionado. Acredita-se que o fato ocorreu por falta de manutenção adequada e de investimentos.

fundamentais para subsidiar os interesses brasileiros, o que acarretou posteriormente na incorporação do Amapá como território do Brasil.

Ao longo desses 157 anos de atuação, o Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), se destaca como uma instituição de referência a partir da atuação na Amazônia. Possui o parque zoológico mais antigo do Brasil, com uma significativa mostra da diversidade da fauna e flora da região, além do campus de pesquisa que abriga as 17 coleções científicas das áreas de botânica, zoologia, arqueologia, etnografia, linguística, paleontologia, minerais e rochas.

A partir da criação e da atuação inicial desses que são os primeiros museus de história natural brasileira, problematizo, assim como Latour (2000), acerca do poder que os instrumentos administrativos burocráticos possuem e que os permitem afetar escolhas e garantir o suposto interesse de revelar culturas em sua diversidade ao mundo. Evidencia-se desde então, que o poder no campo do patrimônio cultural brasileiro é, desde as suas bases fundadoras, exercido por atores sociais predominantemente representados pelos campos estatais.

Nesse sentido, devemos sempre ficar atentos ao papel do estado e seus interesses, que no campo do patrimônio não necessariamente valorizam as identidades culturais e sociais, e nem mesmo os lugares e memórias coletivas, mas sim e sobretudo as suas potencialidades de usos políticos.

Ainda sobre os marcos institucionais voltados para preservação dos patrimônios brasileiros, destaco também a criação do Museu Histórico Nacional (MHN). O MHN foi fundado em 1922, último ano de governo do então presidente Epitácio Pessoa, como parte das comemorações do Centenário da Independência do Brasil.

O MHN abrigou nas suas dependências o primeiro curso de museologia do país, tornando-se um espaço de produção de conhecimento que incentivou a constituição de outros importantes museus brasileiros. Abrigou, em 1934, a Inspetoria dos Monumentos Nacionais, instituição que anos mais tarde transformou-se no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Hoje o Museu Histórico Nacional é reconhecido com um dos principais museus de história do país, destacando-se pela sua vasta área de aproximadamente 20.000m² e suas diversas galerias de exposições, lojas de souvenirs e publicações, além da biblioteca especializada em História do Brasil, História da Arte e Museologia;

tem ainda o Arquivo Histórico, com importantes documentos manuscritos, aquarelas, ilustrações e fotografias e o Arquivo Institucional, responsável pela preservação da memória da instituição.

Um outro período que considero fundamental para compreensão das políticas patrimoniais no Brasil, é a década de 30 do século XX. Mas antes mesmo de adentrar na constituição das instituições que surgiram neste período, julgo importante regressarmos para uma breve contextualização do momento econômico e político da época.

Em 1929, com a queda da bolsa de valores de Nova York, iniciou-se uma grande crise econômica de proporções mundiais, fragilizando todas as economias que tivessem alguma participação nos mercados internacionais, como era o caso do Brasil devido as suas exportações de café. Diante disso, ocorreu um abalo na relação dos dois principais estados responsáveis pela economia e até então maiores polos eleitorais do país, São Paulo e Minas Gerais.

Devido ao controle econômico que esses estados exerciam devido as exportações do setor agrário, eles passam também a exercer um controle político de revezamento do poder nacional, período que ficou conhecido como “política do café com leite”, onde as oligarquias paulistas e mineiras impediam que, o principal cargo do Poder Executivo, fosse ocupado por representantes dos interesses de outros estados.

Até que em 1930, devido a essa crise econômica, acontece uma ruptura dessas antigas oligarquias agrárias, quando o estado de São Paulo lança seu candidato à presidência, o paulista Júlio Prestes, e Minas Gerais decide apoiar a candidatura oposicionista do gaúcho Getúlio Vargas, que tinha como principal proposta o fim das corrupções eleitorais e adoção do voto secreto e do direito ao voto para as mulheres. Mesmo assim, Júlio Prestes vence a eleição e logo em seguida se inicia uma articulação armada protagonizada pelos estados de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul, que acarretou a Revolução (ou Golpe) de 1930.

Esse movimento resultou primeiramente na deposição do então presidente Washington Luís, em seguida no impedimento de posse do presidente eleito pelo voto popular Júlio Prestes e no seu posterior exílio, além de pôr fim ao período conhecido como República Velha, demarcando que, a partir daquele momento, o estado

brasileiro deixaria de ser subordinado às velhas oligarquias agrárias e seria substituída por uma nova classe, representada pelo potencial poder industrial.

Esse período é importante porque Getúlio Vargas assume o poder no período de 1930 a 1934 na posição de chefe do “Governo Provisório”, e em seu último ano de mandato, nessa condição, é promulgada uma nova constituinte. A constituição de 1934, implementa uma série de medidas que visavam modernizar o país e fortalecer o Estado frente a autonomia das oligarquias regionais, se configurando para além de um projeto de Estado, um projeto de Nação (Schwartzman et al, 2000; Barbalho & Rubim, 2007).

Entre essas medidas, destacam-se a criação da Justiça Eleitoral e da Justiça Trabalhista, instituindo leis trabalhistas, tais como: a jornada de trabalho de oito horas diárias, repouso semanal e férias remuneradas, além de promulgar o voto obrigatório e secreto a partir dos 18 anos, com direito de voto às mulheres, mas mantendo a proibição do voto as pessoas em condição de rua e analfabetos.

Após a constituinte, seguindo o objetivo de projetar e fortalecer a nação, passam a surgir uma série de instituições de duas naturezas: 1) que pudessem fornecer dados confiáveis para a ação do governo, nesse sentido surgem o Conselho Nacional de Geografia (CNG), o Conselho Nacional de Cartografia (CNC), o Conselho Nacional de Estatística (CNE) e o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE); e 2) que visavam contribuir para a formação da identidade e da cultura nacional, frente a isso surgem o Serviço Nacional de Teatro (SNT), o Instituto Nacional do Livro (INL), o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que coordenava as áreas de radiodifusão, teatro, cinema e imprensa, além do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).

Deste modo, pode-se dizer que essas instituições, cujos papéis, tanto de fornecer dados para o governo, como de contribuir para a formação da identidade e cultura nacional, marcaram a história da construção do patrimônio histórico brasileiro daquele período.

2.3 A Fundação do IPHAN

O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) começa a exercer suas atribuições no ano de 1936, a partir de uma solicitação do então ministro da Educação e Saúde, o advogado mineiro Gustavo Capanema, para a presidência da república, na qual menciona o relatório de atividades da época elaborado pelo então diretor do serviço, o também advogado mineiro, Rodrigo Melo Franco de Andrade, dizendo que:

Tendo V. Excia. em 13 de abril do ano próximo findo solicitado ao Senhor Presidente da República autorização para dar início ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, logo que o Chefe de Estado concedeu essa autorização foi contratado o pessoal necessário para encetar os trabalhos essenciais e preparatórios que, de acordo com o plano traçado por V. Excia., deveriam ser realizados até que, paulatinamente e com os dados fornecidos pela experiência, fosse surgindo o plano definitivo de organização do Serviço, que tivesse de ser convertido em lei (Andrade, 1937 apud Rezende et al, 2015, p.1)

Entretanto, o SPHAN só foi criado oficialmente no ano seguinte, a partir da Lei nº. 378, no mesmo momento do golpe conhecido como Estado Novo, e a instauração de um novo regime, agora de natureza autoritária, protagonizado também por Getúlio Vargas, mas agora assumindo uma posição de ditador. Sendo assim, é importante destacarmos que o primeiro formato de organização do SPHAN foi promulgado durante um regimento autoritário.

O Serviço em pauta, foi integrado à estrutura do Ministério da Educação e Saúde (MES), ocupando a categoria de Instituição de Educação Extraescolar de Serviços Relativos à Educação, tendo os seus objetivos estipulados no artigo 46 da Lei, no qual se afirmava:

Fica criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com a finalidade de promover, em todo o País e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional (Brasil, 1937 apud Rezende et al, 2015).

A partir disso, o SPHAN se torna o órgão competente designado ao tombamento de bens moveis e imóveis no Brasil. No período compreendido entre 1937 e 1946, foram tombados 474 bens de natureza material, sendo eles, móveis ou imóveis, classificados em quatro livros de tomo, a saber: Livro do Tombo Histórico,

Livro do Tombo de Belas Artes, Livro do Tombo de Artes Aplicadas e Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.

Gostaria de destacar entre esses, o Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico (LAEP), pois, de acordo com os dados de Rezende et al (2015), percebemos que, nesse período, foram tombados apenas 8 bens materiais dessa tipologia.

Entre esses os bens registrados nesse Livro, saliento o Museu da Magia Negra, relacionado ao Museu da Polícia Civil no Rio de Janeiro/RJ, com uma coleção tombada em 1938, e formada por peças tais como atabaques, estatuetas de orixás ou santos e indumentárias tradicionais dos povos de terreiro. A Jazida Sambaqui do Pindaí, entre as cidades de São Luís e São José de Ribamar, no Maranhão, com vestígios de etnias indígenas extintas, tombada em 1940. A Coleção arqueológica do Museu da Escola Normal Justiniano de Serra, em Fortaleza CE, com um acervo de cerâmicas, adornos, arcos, flechas e machados indígenas, tombado em 1941. E a Pedra do Ingá, localizada no município de Ingá/PB, identificada no seu tombamento, no ano 1944, como Itacoatiaras do Rio Ingá, termo remetendo-se ao tronco linguístico tupi: *itá* (pedra) e *kûatiara* (riscada ou pintada), que revelava a presença desses grupos étnicos no terreno rochoso, bem como a sua utilização para inscrições rupestres.

Diante disso, problematizo a atuação do SPHAN e o projeto político que a estruturava, pois, considero que se criou, na época, um contexto de valor atribuído e hierarquização para cada tipologia de bem tombado, e conseqüentemente aos seus grupos detentores.

Desta forma, se observarmos primeiramente a proporção de bens tombados por Livro, perceberemos a imensa maioria nas categorias do Tombo Histórico e de Belas-Artes, com bens de “arte-sacra” europeia, enquanto um quantitativo reduzido de bens de origem afro-brasileira ou indígena figura no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.

Considero que o SPHAN e o projeto político de nação implementado no Brasil fazem questão de reconhecer a cultura e a estética das populações afro-brasileiras e indígenas, porém de forma residual, proporcionando a elas um lugar subalternizado na construção da sua política patrimonial, como podemos perceber em Silvana Rubino (1996, p.103):

O SPHAN elegeu um Brasil antepassado que exclui alguns atores contemporâneos ao delimitar claramente de quem “descendemos”. Não é um discurso da superioridade branca, lusitana e cristã conferido pela detração do outro e sim pela sua exclusão, por meio da construção de um elo de ligação com o passado que remete a bisavós, antepassados e ancestrais dignificados. O melhor do passado do SPHAN não traz à luz conflitos ou contrastes. Ao contrário, estabelece uma continuidade, ainda que na direção de um tempo que já passou.

No ano de 1946, após a retomada do contexto democrático no Brasil, o SPHAN passa por mudanças na sua estrutura institucional, bem como na sua denominação, passando a atuar como uma Diretoria, o então DPHAN, nesse primeiro momento, ainda vinculada ao Ministério da Educação e Saúde (MES). Porém em 1953, quando é criado o Ministério da Saúde, o MES se torna Ministério da Educação e Cultura (MEC), ao qual passa a abrigar a Diretoria.

Assim, as funções do DPHAN foram definidas a partir do Decreto Lei nº 8.534/1946, art. 2º de modo a promover:

I – a catalogação sistemática e a proteção dos arquivos estaduais, municipais, eclesiásticos e particulares, cujos acervos interessem à história nacional e à história da arte no Brasil; II – medidas que tenham por objetivo o enriquecimento do patrimônio histórico e artístico nacional; III – a proteção dos bens tombados na conformidade do Decreto-lei número 25, de 30 de novembro de 1937 e, bem assim, a fiscalização sobre os mesmos, extensiva ao comércio de antiguidades e de obras de arte tradicional do país, para os fins estabelecidos no citado decreto-lei; IV – a coordenação e a orientação das atividades dos museus federais que lhe ficam subordinados, prestando assistência técnica aos demais; V – o estímulo e a orientação no país da organização de museus de arte, história, etnografia e arqueologia, quer pela iniciativa particular, quer pela iniciativa pública; VI – a realização de exposições temporárias de obras de valor histórico e artístico, assim como de publicações e quaisquer outros empreendimentos que visem difundir, desenvolver e apurar o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional (Brasil, 1946, p.1).

Para isso, foram criados quatro Distritos Regionais com a responsabilidade de atuar na preservação dos patrimônios culturais de suas respectivas regiões. Dois distritos possuíam suas sedes no nordeste brasileiro, o primeiro em Recife, também responsável pela Paraíba, Rio Grande do Norte e Alagoas, e a outra sede em Salvador, que cuidava da Bahia e Sergipe. Os outros dois distritos tinham sedes na região sudeste, em Minas Gerais e São Paulo, e eram responsáveis pela atuação nesses estados, já a sede da própria instituição era localizada no Rio de Janeiro.

Nesse contexto foi construído também o primeiro regimento interno da instituição, que dispunha sobre as competências, finalidades, organização administrativa, atribuições e a constituição de uma série de cargos técnicos, que no primeiro momento foram ocupados, em sua maioria, por intelectuais de renome ligados ao movimento modernista que contribuíam para a concepção de atuação da instituição, como Oscar Niemeyer, Alcides Rocha Miranda e Gilberto Freyre.

No início da segunda metade do século XX, a atuação do DPHAN passa a ser criticada pelas ciências sociais brasileiras, sendo considerada “elitista”, pouco representativa da pluralidade cultural brasileira, e alienada em relação aos problemas fundamentais do desenvolvimento nacional” (Fonseca, 2003, p. 155). Nesse contexto, se iniciou um processo de discussão e redefinição do conceito de cultura, onde as noções estáticas de preservação dos bens materiais davam lugar, sobretudo, aos sentidos, significados e transformação social que a eles poderiam ser atribuídos.

Nesse aspecto, devemos destacar a atuação do arquiteto paraense Renato Soeiro, que era servidor da instituição desde 1937, e assumiu a função de diretor do DPHAN em 1967. Soeiro aproximou a diretoria de órgãos internacionais, como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e a Organização dos Estados Americanos (OEA), de modo que a política patrimonial brasileira passa a ser pensada através das agendas de desenvolvimento social vinculadas ao turismo.

Nesse período, o Brasil passa a aderir as Normas de Quito³⁵, que versavam sobre a concepção do turismo como uma alternativa para preservação dos patrimônios de forma sustentável. O documento recomenda que a conservação deveria acontecer de forma conjunta, envolvendo o poder público, a sociedade civil organizada e a iniciativa privada. Então, diante disso, o DPHAN passa a acessar recursos de fontes internacionais para o desenvolvimento de projetos de incremento ao turismo.

³⁵ Carta Patrimonial desenvolvida durante a Reunião sobre Conservação e Utilização de Monumentos e Lugares de Interesse Histórico e Artístico, organizada pela OEA (1967) com o objetivo de direcionar a utilização do patrimônio monumental como um instrumento de desenvolvimento econômico, que, no documento, é sinônimo de fomento ao turismo. De modo que o cerne das preocupações deixasse de ser os sentidos e definições do patrimônio cultural ou questões técnicas de sua preservação, passando a ser a potencialidade de utilizações econômicas. É também a primeira carta patrimonial que, de maneira direta e explícita, deixa de considerar a iniciativa privada como um obstáculo ao desenvolvimento, reclassificando-a como uma parceira na tarefa de utilizar economicamente o patrimônio cultural.

Se os bens do patrimônio cultural desempenham papel tão importante na promoção do turismo, é lógico que os investimentos que se requerem para a sua devida restauração e habilitação específica devem se fazer simultaneamente aos que reclama o equipamento turístico e, mais propriamente, integrar-se num só plano econômico de desenvolvimento regional. (OEA, 1967, p. 7)

Desta forma, podemos considerar que a gestão de Soeiro proporcionou uma ampliação sobre os usos do patrimônio no Brasil, alinhado, de certo modo, aos projetos de crescimento econômico acelerado do regime militar vigente. Esse fato contribuiu para um reposicionamento sobre o papel e a importância do DPHAN frente aos objetivos de modernização do sistema estatal, e por consequência, de um ganho de legitimidade discursiva para a Diretoria, agora alinhada com as orientações de organismos internacionais.

Ainda na gestão de Soeiro, em 1970, ocorreu uma reorganização do MEC, que acarretou algumas alterações na estrutura do Ministério, entre elas, a nova denominação para a Diretoria do Patrimônio, que passaria a ser um instituto, o Iphan. Porém, somente no ano de 1976, passa a ter um novo regimento interno, que modifica a organização da instituição.

Nesse ínterim, ainda em 1975, influenciado por uma tímida necessidade de redemocratização do país, surge o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), em Brasília, reunindo vários ministérios. O Centro é fruto de um convênio firmado, no primeiro momento, entre o Ministério da Indústria e Comércio (MIC), por meio da Secretaria de Tecnologia Industrial (STI) e o Governo do Distrito Federal. Foi idealizado pelo designer por Aloísio Magalhães, que presidiu o Centro e em seguida o Iphan, Severo Gomes, que estava ocupando a posição de ministro da indústria e comércio, e Wladimir Murtinho, então secretário de cultura do Distrito Federal.

O CNRC atuava inicialmente como um espaço autônomo, com o objetivo de dinamizar as noções de patrimônio, por isso não foi escolhido o nome de “museu” - “a que se nega o nome para fugir ao conceito estático aferrado a esse tipo de instituição” (Gomes, 1975, p. 22). Nesse sentido, a atuação do CNRC, não se baseia na noção de patrimônio histórico e artístico, e sim na perspectiva de bem cultural. No decorrer do trabalho perceberemos como essa mudança foi fundamental para a compreensão de patrimônio imaterial que temos hoje.

No entendimento de Severo Gomes, a função do CNRC

não [era] apenas salvar a 'memória nacional', mas compor uma instituição capaz de exercer uma atuação dinâmica no sentido de impedir que o desenvolvimento econômico acelerado atropela e esmague a identidade nacional e de fazer com que se preservem, nesse processo, os valores da formação cultural do país. (Gomes, 1975, p. 18)

Frente a isso, o CNRC passou a desenvolver ações voltadas para levantamentos socioculturais de grupos que historicamente não eram os detentores dos patrimônios já “consagrados”. Emergem, então, discussões sobre o reconhecimento de práticas da cultura popular brasileira que, em suma, seriam expressões com marcadores de populações subalternizadas, como derivantes das culturas indígenas, afro-brasileiras e/ou cabokas. Essas discussões trazem para a noção de bem cultural uma necessidade de manutenção do presente, de forma dinâmica, e não voltada para a preservação de tempos passados.

Em 1979, o CNRC teve o apoio governamental ameaçado e sentiu a necessidade de se institucionalizar, para tentar garantir o acesso a uma linha orçamentária própria. Diante disso, a estrutura do CNRC se fundiu a do Iphan, tornando-se a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN³⁶), quando Aloísio Magalhães assumiu a presidência. Também em 1979, foi criada a Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), com objetivo de operacionalizar e proporcionar os meios e os recursos para a execução das ações do SPHAN (SPHAN, 1980, p. 28-29), tendo também, Aloísio Magalhães como presidente.

Devemos considerar as contribuições de Aloísio Magalhães, como fundamentais para a ampliação do conceito de patrimônio cultural e sua utilização de forma mais democrática, bem como nos tensionamentos sobre a atuação do estado frente as formas de reconhecimento formal. A atuação do SPHAN foi potencializada por uma série de debates teóricos e a demandas sociais emergentes que proporcionaram a ampliação legal da noção de patrimônio cultural, como expressa na Constituição Federal de 1988, na Seção II, Capítulo III, Título VIII, sob título “*Da Ordem Social*”, dois artigos que versavam sobre os direitos culturais do povo brasileiro:

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

³⁶ A sigla SPHAN foi utilizada duas vezes na história da instituição, primeiramente em 1937 no formato de Serviço e posteriormente, em 1979, como Secretaria.

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

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

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

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer e viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

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

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

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

§ 2º Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem.

§ 3º A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

§ 4º Os danos e ameaças ao patrimônio culturais serão punidos, na forma da lei.

§ 5º Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos.

O texto da Constituição de 1988 é a referência para noção de política do patrimônio que temos até hoje no Brasil. Diferente do Decreto 025/1937, que inaugurava a prática de preservação no país, no texto da Carta Magna de 1988, há avanços significativos, como a menção a grupos sociais, que foram historicamente subalternizados dentro da lógica patrimonial, além do reconhecimento que a proteção aos patrimônios culturais brasileiros, são de responsabilidade do estado em conjunto com as comunidades.

A partir desta mudança, o Iphan define que a natureza imaterial de um povo é formada pelo conjunto de práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer, celebrações, formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares (como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas) que remetem à memória e à identidade desse povo (IPHAN, 2015).

Uma rápida menção ao ano de 1990, quando o SPHAN e a FNPM foram extintas e recriadas com o nome de Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC),

como tentativa de marcar as inovações trazidas pela constituição. Porém, o IBPC durou apenas quatro anos, e em 1994 retornou o nome de Iphan.

Devemos considerar que, a constituição em si, não instrumentaliza e nem regula a aplicação das ações de proteção ao patrimônio. A respeito disso, houve um grande hiato entre a publicação e a definição dos instrumentos de reconhecimento para o patrimônio imaterial. Assim sendo, somente no ano de 1997, fruto de um seminário internacional promovido pelo Iphan em Fortaleza/CE, é que as orientações da constituição começaram a alcançar formas mais concretas.

O seminário referido tinha como objetivo, discutir estratégias e formas de proteção para o patrimônio imaterial. Resultou na elaboração da Carta de Fortaleza, um documento que continha recomendações para a criação de estudos específicos voltados para os patrimônios imateriais, além da sugestão de instituir o “registro” como instrumento legal apropriado à preservação e reconhecimento desses bens (IPHAN, 2006, p. 13). Atendendo as recomendações da Carta de Fortaleza, no ano seguinte, em 1998, foi criado o Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial (GTPI), visando um aperfeiçoamento técnico sobre a temática e a elaboração de uma proposta para regulamentação da salvaguarda do patrimônio imaterial.

As produções do GTPI resultaram na formulação do Decreto nº 3.551³⁷, de 04 de agosto de 2000, que instituiu o “Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro”, além da criação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI)³⁸, de modo que o registro deveria adotar a seguinte classificação:

Art. 1º - Fica instituído o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro
§ 1º Esse registro se fará em um dos seguintes livros:
I - Livro de Registros dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;
II - Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;

³⁷ Decreto na íntegra, disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreton_3.551_de_04_de_agosto_de_2000.pdf. Acessado em 25 de julho de 2023.

³⁸ O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial foi instituído pelo Decreto nº 3.551, com o objetivo de viabilizar projetos de identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção da dimensão imaterial do Patrimônio Cultural Brasileiro, além de buscar estabelecer parcerias com instituições dos governos federal, estaduais e municipais, universidades, organizações não governamentais, agências de desenvolvimento e organizações privadas ligadas à cultura e à pesquisa.

III - Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;
IV- Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas. (Brasil, 2000)

A partir disso, o Iphan passa a elaborar e implementar a metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC)³⁹, que objetiva produzir conhecimentos sobre os domínios da vida social aos quais são atribuídos sentidos e valores e que, portanto, constituem marcos e referências de identidade para determinado grupo social.

A delimitação da área do Inventário ocorre em função das referências culturais presentes num determinado território. Essas áreas podem ser reconhecidas em diferentes escalas, ou seja, podem corresponder a uma vila, a um bairro, a uma zona ou mancha urbana, a uma região geográfica culturalmente diferenciada ou a um conjunto de segmentos territoriais (IPHAN, 2009).

Essas experiências subsidiaram o reconhecimento dos dois primeiros bens de natureza imaterial registrados pelo Iphan, ambos no ano de 2002: O Ofício das Paneleiras de Goiabeiras em Vitória/ES, no Livro dos Saberes e a Pintura Corporal e Arte Gráfica Kusiwa do povo indígena Wajãpi do Amapá, no Livro das Formas de Expressão.

A historiadora Márcia Chuva (2017, p.239), destaca que,

O patrimônio histórico e artístico nacional estava sempre em construção - não estava dado a priori. Não se deve perder de vista, portanto, que as visões de mundo e as posições nos diversos campos (político, cultural, religioso, intelectual etc.) determinaram, muitas vezes, as tomadas de posição dos agentes em jogo. Na gestão estatizada de bens simbólicos, escolhas políticas estavam permanentemente sendo feitas, as quais uma boa retórica era, de um modo geral, capaz de sustentar, no amplo universo de possibilidades de invenção do “patrimônio”.

Isso nos leva a refletir sobre a historicidade do conceito de patrimônio cultural paralelamente à história da autarquia responsável pelo reconhecimento dos bens culturais no Brasil, assim como pontuar as suas diversas atuações durante o século XX, nos proporciona uma forma de evidenciar como esse dispositivo histórico foi

³⁹ Manual de aplicação do INRC, disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual do INRC.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual_do_INRC.pdf). Acessado em 25 de julho de 2023

constantemente reelaborado de acordo com as perspectivas conceituais e, sobretudo, a partir de interesses políticos dos sujeitos envolvidos.

2.4 A organização coletiva para o registro do carimbó

As mudanças paradigmáticas em torno do conceito de patrimônio cultural, seguem o mesmo passo das mudanças de perspectiva, que passaram a direcionar as abordagens de ciências sociais para se aproximarem das teorias decoloniais. Em alguma medida, o reconhecimento da imaterialidade contida nas práticas de sujeitos subalternizados vai de encontro aos modelos de valorização do eurocentrismo e da modernidade que historicamente direcionaram a atuação das instituições responsáveis pela temática do patrimônio.

Diante disso, considero que o reconhecimento das manifestações imateriais marca um avanço no acesso dos grupos subalternos, a espaços de construção participativa, direcionados às políticas culturais. Porém, devemos evidenciar que, séculos de uma estruturação colonial nos espaços de poder político e econômico, não se dissolveriam somente a partir desse reconhecimento formal, pois nas bases de sustentação desse funcionamento institucional, existe uma colonialidade enraizada, que sobrevive ao colonialismo e define como os processos intersubjetivos influenciam, mesmo após os anos 2000, no registro de bens culturais.

Para ilustrar essa reflexão apresentarei a seguir os diferentes caminhos de mobilização do movimento carimbozeiro, frente as etapas de registro do Carimbó como patrimônio imaterial brasileiro, destacando o papel, as confluências e os conflitos de interesses entre os atores envolvidos.

O movimento carimbozeiro inicia as discussões para o registro da manifestação no ano de 2005, durante o IV FESTIRIMBÓ, o Festival de Carimbó do município de Santarém Novo. Evento realizado pela Irmandade de São Benedito, o qual apresentei no primeiro capítulo desse trabalho. A programação do Festival contou com a participação de técnicos da superintendência regional do Iphan no Pará, que apresentaram o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI) e a sua recente metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC).

Após o evento, detentores que participaram da organização do Festival em Santarém Novo, em diálogo com carimbozeiros dos municípios de Marapanim,

Marudá, Salinas e Curuçá, todos localizados na região nordeste paraense, resolvem organizar o interesse em torno do registro através da estruturação de um movimento cultural autônomo denominado “*Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro Nós Queremos!*”.

A partir disso, a Campanha inicia o mapeamento dos festivais de Carimbó existentes no Estado do Pará, com o objetivo de apresentar propostas de atividades formativas, como seminários e palestras, voltadas a temática do registro como patrimônio imaterial. Assim, diversas regiões e municípios foram aderindo ao movimento da Campanha, o que trouxe certa legitimidade e densidade a essa mobilização, pois mesmo que essas localidades estivessem de acordo com o interesse principal pelo registro, elas apresentavam necessidades e demandas específicas dos seus territórios.

Dadas as dimensões que a Campanha alcança, os envolvidos sentem a necessidade de eleger uma coordenação geral, para orientar as ações que envolvem o registro. Elegem assim, Isaac Loureiro, carimbozeiro, pesquisador e ativista cultural do município de Santarém Novo. Isaac, já possuía certa experiência com a organização de coletivos populares, a partir da sua atuação com a Irmandade de São Benedito, e havia também algo que o posicionava com um certo protagonismo, frente aos demais membros da Campanha, e pelo seu histórico de atuação no Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC) do Ministério da Cultura (MinC).

Considero que a atuação de Isaac como coordenador geral da Campanha, é emblemática para concretizar alguns contornos inovadores que o registro do Carimbó alcançou e que abordaremos no decorrer do trabalho. Destaco um relato de Isaac, presente no blog campanha, referente a importância do registro:

Para nós, o registro do Carimbó como bem cultural de natureza imaterial significa um importante passo para garantir sua preservação e seu reconhecimento como patrimônio de nossa cultura, elemento essencial e definidor de nossa identidade. O registro se faz necessário diante do acelerado processo de desagregação social e homogeneização cultural que atinge a região amazônica, onde as culturas nativas e tradicionais vêm sendo velozmente atropeladas pelos produtos culturais da modernidade capitalista, o que ameaça a diversidade e as identidades próprias dos povos desta região. Registrar o Carimbó é um processo que exige uma ampla mobilização da sociedade, das instituições públicas e dos atores sociais que estão diretamente envolvidos na manutenção desta manifestação. Por ser um bem cultural presente em diversas localidades, em diferentes contextos, com múltiplos significados, acreditamos que toda essa diversidade deve também estar representada no acompanhamento desse processo, participando efetivamente das discussões,

contribuindo no trabalho de pesquisa do inventário, articulando alianças e elaborando propostas em sintonia com as necessidades dos grupos e comunidades carimbozeiras. Nesse sentido, a organização da Campanha “Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro” vem cumprir o objetivo de integrar os segmentos sociais e culturais ligados ao Carimbó, proporcionando a todos um espaço de cooperação, reflexão e ação coletiva em prol do reconhecimento e valorização dessa tradição cultural popular (...) Hoje os grupos estão buscando se articular de forma mais coletiva, compartilhando compromissos e ideias, aprendendo a trabalhar juntos respeitando toda a diversidade que existe dentro do Carimbó. Há também um caminhar mais forte no sentido da autonomia e protagonismo das comunidades e dos seus grupos, uma necessidade concreta de unidade e organização para conquistar cada vez mais espaço e reconhecimento (...) podemos dizer que é uma espécie de mergulho profundo em si mesmo, suas raízes e valores, um estado de preparação e revigoramento para novos combates, como antes faziam nossos ancestrais em suas aldeias e mocambos. O Carimbó e seus mestres e mestrizas querem estar preparados para o que virá. (Loureiro, Campanha Carimbo, 2005)

Devemos salientar o caráter múltiplo em que a Campanha passa a atuar, como uma espécie de rede que articula mestres, grupos e comunidades, que nesse período, articula aproximadamente 30 municípios paraenses. E, para além das articulações regionais, a Campanha adota uma estratégia de ampliação para espaços nacionais, como ocorreu no ano de 2008, com a primeira circulação do grupo “Os Quentes da Madrugada” nos Estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Esses eventos tiveram o apoio do Programa Petrobrás Cultural⁴⁰, o que proporcionou uma aproximação do Carimbó com outras culturas populares brasileiras, como o Jongo do Tamandaré, da cidade de Garatinguetá (SP).

Ainda em 2008, com o Carimbó e o discurso sobre a importância do registro, ter assumido certa evidência nos cenários regional e nacional, a Campanha protocola junto ao Iphan o documento com o pedido oficial para o Registro. Vale destacar, que mesmo com o caráter múltiplo e as diversas regiões alcançadas pela Campanha, apenas quatro grupos assinaram o documento, são eles: a Irmandade de Carimbó de São Benedito, do município de Santarém Novo, e as Associações Culturais Japiim, Raízes da Terra e Uirapurú, todas do município de Marapanim, pois para tal assinatura os grupos necessitavam possuir um Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ).

Após o protocolo com o pedido oficial, a Campanha sente a necessidade de ampliar o seu modelo de estrutura e funcionamento. Criam-se então comissões

⁴⁰ O Programa Petrobras Cultural surgiu em 2001 e foi considerado até 2012 o maior programa de apoio à cultura de uma empresa no País. O programa contemplou mais de 4 mil projetos ao longo dos anos e investiu mais de R\$ 2 bilhões. Hoje, a Petrobras não é a empresa que mais investe em cultura no Brasil, mas ainda assim ocupa um lugar importante nos investimentos voltados ao cenário cultural.

regionais, constituindo-se de grupos de trabalho, com uma coordenação executiva e o planejamento de ações comuns, voltadas para as etapas do registro.

Considero que esse momento consolida a mobilização, iniciada em 2005, e, além disso, extrapola a lógica de movimento cultural, tornando-se um processo político-formativo para os mestres e mestras da manifestação, possibilitando que estes passem a problematizar os contextos político-sociais onde estão inseridos, fortalecendo modelos de auto-organização comunitária na luta pela garantia de direitos, entre estes, a cidadania e democracia cultural (Botelho, 2001).

Com aprovação do pedido por parte do Iphan, iniciou-se, no ano de 2009, a abertura do processo de registro que contou com um levantamento preliminar do Carimbó no Estado do Pará. Alcançando, naquele momento, 32 municípios e 107 localidades, entre as mesorregiões Nordeste Paraense e Metropolitana de Belém, além da Microrregião denominada na pesquisa de “Cametá e Entorno”. Vale destacar que a mesorregião do Marajó não entrou nessa etapa da pesquisa, pois a Superintendência do Iphan no Pará, já havia realizado um inventário de manifestações culturais na região entre os anos 2005 e 2007, e, assim, consideraram as informações levantadas sobre o Carimbó como suficientes.

Para a construção desse levantamento inicial e, posteriormente, para o seu detalhamento, que ocorreu no período entre 2011 e 2013, foi contratada por parte do Iphan-PA, uma equipe técnica com o objetivo de produzir o Dossiê de Registro do Carimbó. Baseado nos pressupostos da metodologia contida no INRC, a construção desse documento se inicia a partir de pesquisas bibliográficas e documentais, e inclui visitas as comunidades para o registro audiovisual e coleta de dados através de entrevistas semiestruturadas com os detentores da manifestação.

Nesse ínterim, como descreve Mendes (2015), a Campanha se reuniu com representantes da Superintendência do Iphan-PA e da equipe técnica que realizava a pesquisa, com o objetivo de ampliar o número de municípios e regiões abarcadas nas etapas do Inventário. Porém, foi informado por parte do Iphan que não seria possível essa ampliação devido às limitações orçamentárias e porque o objetivo da metodologia não seria alcançar todos os municípios em que existe a presença da manifestação.

Como medida de reparação e na tentativa de alcançar localidades que não se sentiam representadas pelo documento, a Campanha solicita que o Dossiê de

Registro, possa ser aberto para uma consulta pública por parte da sociedade civil, reafirmando a necessidade de haver transparência em todas as etapas do processo e convidando as demais regiões não alcançadas com a pesquisa para enviarem suas contribuições.

O Iphan-PA acatou a solicitação, porém informou que precisaria primeiramente do aval do Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI) em Brasília para efetivar essa demanda, haja visto que nunca um Dossiê de Registro havia sido aberto para uma prévia consulta pública (Mendes, 2015).

Considero que o caráter inovador na atuação da Campanha provocou mudanças paradigmáticas nas políticas do patrimônio brasileiro, onde se reafirma o princípio de participação social, em todos os processos da construção de políticas públicas, como garante a Convenção Nº 169, de 1989, da Organização Internacional do Trabalho (OIT). De modo que, assim como os povos indígenas e comunidades quilombolas desenvolvem seus protocolos de consulta como estratégia de proteção ao seu território, assim como as suas saúde e educação tradicionais, os carimbozeiros exigiram uma consulta livre, prévia e informada.

Diante disso, o Dossiê de Registro⁴¹ foi aberto para a consulta em fevereiro de 2014, passando 42 dias disponíveis no site do Iphan. Algumas contribuições advindas do município de Soure na região do Marajó e de Alter do Chão na região do Oeste paraenses foram adicionadas ao texto (Mendes, 2015). Sendo então finalizado com o alcance de 40 municípios e 156 localidades, em um documento de aproximadamente 200 páginas.

Após essa etapa, como já apresentei anteriormente na introdução desse trabalho, a Superintendência do Iphan-PA encaminhou o Dossiê de Registro do Carimbó para o seu Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), que se encarregou de analisar o documento a partir das diretrizes do Decreto 3.551/2000. Após essa análise técnica, finalmente, o Dossiê, foi acatado como subsídio necessário ao pedido oficial de registro, e assim encaminhado ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural.

O Conselho Consultivo é a instância máxima de decisão do Iphan para as questões relativas ao patrimônio cultural brasileiro, cabendo aos conselheiros o papel

⁴¹ Para conferir na íntegra, disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20de%20Registro%20Carimb%C3%B3\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20de%20Registro%20Carimb%C3%B3(1).pdf). Acessado em 28 de julho de 2023.

de examinar, avaliar e decidir sobre a patrimonialização de um bem. O parecer elaborado pela então conselheira Lucia Hussak van Velthem, foi inteiramente favorável ao registro do Carimbó, e se sustentou nos documentos anexados ao pedido, considerou, ademais, que a manifestação apresenta relevância para a memória e formação da sociedade brasileira, além de contribuir para uma dimensão cultural e identitária atribuída aos sujeitos na Amazônia.

Sendo assim, em 11 de setembro de 2014, o Carimbó foi inscrito no Livro das Formas de Expressão. A Campanha, ao saber que o processo seria finalizado nessa data, iniciou a organização de uma celebração que ocorreu na Praça do Povo no prédio da Fundação Cultural do Pará (FCP) em Belém/PA, e contou a presença de centenas de mestres, mestras e grupos de Carimbó de diversas regiões do estado, com o objetivo de celebrar de forma coletiva e evidenciar que os protagonistas pelo registro são os próprios carimbozeiros. Assim, surge o evento *Carimbó do meu Brasil*, que desde então vem sendo realizado anualmente no dia 11 de setembro, como forma de celebrar a trajetória da Campanha e avaliar a implementação das políticas públicas para o Carimbó.

Considero por ora, que os princípios de atuação da *Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro Nós Queremos!*, se aproximam da noção de giro decolonial proposta por Maldonado-Torres (2005), pois o movimento apresenta alternativas para uma estrutura política marcada pela colonialidade, utilizando como estratégia a valorização de diferentes discursos, diferentes experiências e diferentes necessidades de sujeitos que pertencem a mesma manifestação cultural, com o entendimento intrínseco de que existe “um mundo onde outros mundos possam existir” (Maldonado-Torres, 2019, p. 36).

CAPÍTULO 3

PARTICIPAÇÃO SOCIAL E INCIDÊNCIA POLÍTICA DAS ORGANIZAÇÕES CARIMBOZEIRAS

3.1 A Política Participativa no Brasil

Após o registro de uma manifestação cultural como patrimônio imaterial, iniciam-se as discussões em torno das possibilidades de ações e fomentos destinados a manutenção daquele bem e de sua comunidade, a qual o IPHAN preconiza como política de salvaguarda. Iniciou-se com uma análise dos estudos e pesquisas construídas durante o processo de identificação e reconhecimento da manifestação, gerando um diagnóstico que proporcionou a construção de uma estratégia de salvaguarda adequada a estrutura cultural em questão.

Um princípio básico que o Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI) do Iphan orientou sobre a implementação de políticas de salvaguarda, é que fosse concebida, planejada e executada com o envolvimento dos grupos sociais detentores do bem, de modo que as peculiaridades de cada manifestação pudessem direcionar a construção de ações específicas contemplando condições que permitissem a sua manutenção e reprodução.

Existem seis diretrizes que determinaram a construção do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), sendo esse o responsável por abrigar as Políticas de Salvaguarda, expressas na Portaria nº 200 de 18 de maio de 2016:

- I - Promover e difundir a Política de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial para todos os grupos, coletividades e segmentos que compõem a sociedade brasileira;
- II - Fortalecer e difundir as bases institucionais, conceituais e técnicas do reconhecimento e valorização da dimensão imaterial do patrimônio cultural;
- III - Contemplar, na sua execução, a diversidade e heterogeneidade dos contextos socioculturais existentes, priorizando, sempre que possível, grupos, segmentos e regiões menos atendidas pela ação institucional;
- IV - Promover a salvaguarda dos bens culturais por meio do apoio às condições materiais que propiciam sua existência, aos processos de transmissão de saberes e práticas constituintes da sua dinâmica e do fortalecimento dos seus detentores enquanto coletividades;
- V - Promover a gestão compartilhada do patrimônio cultural imaterial, articulando sociedade civil e instituições governamentais, respeitando as diferentes possibilidades de atuação e responsabilização dos atores envolvidos;

VI - Apoiar por meio de mediação junto às instâncias competentes, o reconhecimento e a defesa de direitos difusos, coletivos, autorais e conexos e de propriedade intelectual no que se refere ao patrimônio cultural imaterial e seus detentores (IPHAN, 2016, p.24).

A arquiteta e urbanista Márcia Sant'Anna em "Desafios e Perspectivas da Política Federal de Salvaguarda do Patrimônio Cultural" (2017) salienta que, o princípio da política de salvaguarda busca diretamente a sustentabilidade social e o crescimento da autonomia desses processos, ou seja, uma iniciativa considerada bem-sucedida, deve ter uma progressiva diminuição da intervenção estatal e o protagonismo dos seus detentores.

É importante destacar que, essas diretrizes e princípios de participação social que fundamentam algumas políticas culturais e patrimoniais brasileiras, devem dialogar com as discussões previstas na Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT) para Povos Indígenas e Tribais, no sentido que garantam o direito a autoidentificação, a consulta prévia e a participação livre nos espaços decisórios, que lhes digam respeito.

Como apresenta o artigo II, 2º, b) da Convenção, ao garantir que as ações deverão incluir medidas que: *promovam a plena efetividade dos direitos sociais, econômicos e culturais desses povos, respeitando a sua identidade social e cultural, os seus costumes e tradições, e as suas instituições.*

Vale um breve parêntese para pensarmos as bases identitárias da cultura popular e dos patrimônios imateriais brasileiros aos quais estamos nos referindo. Assim como o Carimbó, outros bens registrados como a Capoeira, a Arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano, o Jongo do Sudeste, a Cachoeira de Iauaretê - Lugar sagrado dos povos indígenas dos rios Uaupés e Papuri, o Ofício das Baianas de Acarajé, entre muitos outros, sejam eles relacionados a celebrações, lugares, saberes e ofícios, nos remetem a identidades de grupos étnicos indígenas e/ou afro-brasileiros.

Sendo assim, deveria caber as estruturas do estado, garantir espaços de diálogo e participação social que possam resultar na construção de direitos específicos, como indicado pela Convenção 169. Para essas populações indígenas e tribais, sendo hoje mais adequadamente utilizada a nomenclatura de populações tradicionais, ao qual considero que os sujeitos da manifestação cultural do Carimbó *pau-e-corda* majoritariamente são inseridos.

A participação social no Brasil, foi um direito conquistado pela atuação dos movimentos sociais e culturais que caminhavam sempre em prol da democratização do país, nesse sentido, podemos destacar alguns movimentos e mecanismos nacionais que contribuíram para fortalecer a ideia de participação da sociedade civil na tomada de decisões públicas.

Destaco inicialmente a década de 1930, quando o governo federal cria os primeiros órgãos colegiados para atuarem principalmente nas áreas relacionadas a economia do país. Tratava-se dos Conselhos Técnicos, previstos no artigo nº 103 da Constituição de 1934, aos quais cabiam as atribuições de assessorar o estado nas tomadas de decisões e na formulação de políticas públicas. Segundo Diniz (1999), alguns desses conselhos tinham poderes normativos e deliberativos, enquanto outros possuíam apenas o papel de instância consultiva.

Nesse período podemos citar a criação de estruturas como o Conselho Nacional do Café (1931), o Conselho Federal de Comércio Exterior (1934), Conselho Técnico de Economia e Finanças (1937) ou o Conselho Nacional de Política Industrial e Comercial (1944) (Diniz, 1999, p.28).

Em 1938, durante o período do Estado Novo, Getúlio Vargas criou um órgão colegiado destinado para a cultura, o Conselho Nacional de Cultura (CNC), que tinha a atribuição de coordenar as atividades relacionadas ao desenvolvimento cultural do país. O CNC, assim como o Iphan esteve nesse período também ligado ao Ministério da Educação e Saúde (MES) e pode ser considerado a primeira estrutura institucional de participação social no âmbito da cultura brasileira.

De acordo com o Decreto-Lei nº 526, de 1º de julho 1938, que institui o Conselho Nacional de Cultura, no seu art. 3º mostra que competia ao órgão:

- A) fazer o balanço das atividades, de caráter público ou privado, realizadas em todo o país, quanto ao desenvolvimento cultural, para o fim de delinear os tipos das instituições culturais e as diretrizes de sua ação, de modo que delas se possa tirar o máximo de proveito;
- B) sugerir aos poderes públicos as medidas tendentes a ampliar e aperfeiçoar os serviços por eles mantidos para a realização de quaisquer atividades culturais;
- C) estudar a situação das instituições culturais de caráter privado, para o fim de opinar quanto às subvenções que lhes devam ser concedidas pelo Governo Federal (BRASIL, 1938).

O CNC se manteve em funcionamento até o ano de 1966, durante o regime militar, quando o então presidente, Castelo Branco, através do Decreto-Lei nº 74 de

24 de novembro de 1966, instituiu um conselho de âmbito federal, o Conselho Federal de Cultura (CFC), em substituição do CNC (Calabrae, 2006). O CFC tinha como principal atribuição a institucionalização da cultura no âmbito da administração pública, para isso orientou a criação imediata de conselhos e secretarias a níveis estaduais, que conseqüentemente tenderiam para criação de estruturas também a nível municipal.

Diante disso, através da Lei nº 4.073 de 20 de dezembro de 1967, foi criado o Conselho Estadual de Cultura do Pará, possuía um orçamento próprio, prestando contas diretamente ao Tribunal de Contas do Estado (TCE), tinha um funcionamento análogo a uma autarquia (Moraes, 2008). Os objetivos gerais deste Conselho competiam na elaboração do Plano Estadual de Cultura, na promoção da defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico do Estado e na participação de toda produção cultural patrocinada pelo Governo do Pará, além das suas atribuições específicas que remetiam, também:

- a - a edição ou reedição de obras literárias ou históricas, com respeito ao Estado do Pará;
- b - a realização de concursos de natureza cultural, com distribuição de prêmios ou recompensas;
- c - o convite a pessoas de alta qualificação nos campos das artes em geral, da história, da literatura ou das ciências para apresentação de trabalhos, conferências e atividades assemelhadas;
- d - o comparecimento a reuniões culturais em vários Estados da federação;
- e - a criação de medalhas comemorativas ou de homenagem. (CNPC, 1996)

É importante destacarmos que, nessas estruturas de participação social mencionadas, a composição dos conselhos era, até então constituída, apenas por nomeação direta dos governos, e destinada às elites intelectuais, com notáveis especialidades no âmbito da cultura. Diante disso, é possível afirmar que existia um significativo distanciamento entre as demandas populares das comunidades detentores das manifestações culturais em si e os conselheiros que orientavam o ordenamento das políticas culturais.

Considero que somente no ano de 1984, com o Movimento Diretas Já, que embora não tenha sido diretamente relacionado à participação social em si, foi sobretudo, um movimento contra as estruturas autoritárias. Mais tarde, com a redemocratização e a promulgação da Constituição Federal de 1988, passa a existir um marco fundamental que possibilita a participação social das demais classes

sociais, como por exemplo, a criação dos conselhos populares nas áreas de saúde, assistência social, educação e cultura.

Esses conselhos populares são organismos que permitem uma participação mais democrática nos espaços de construção de políticas públicas e fiscalização da atuação dos governos. Eles passaram a abranger uma formação mais ampla, com organizações da sociedade civil de diversos caracteres, como associações, institutos e sindicatos, além de ONGs, movimentos sociais e representantes do governo, de modo que essas partes passam a ter uma influência mais direta nas decisões sobre alocação de recursos e implementação de programas, tentando garantir que diferentes perspectivas sejam consideradas na formulação e na gestão das leis.

Considero que, resumidamente, esses são alguns mecanismos e movimentos relevantes que ajudam a consolidar o direito a participação social de base popular no Brasil. Segundo Ana Maria Doimo (1995), o surgimento de movimentos populares no país, diferentemente da lógica dos velhos movimentos sociais operários da Europa, são pautados em outras categorias, outras reivindicações, de cunho não material, como o direito a identidade e a cultura.

Nessa perspectiva, buscarei analisar a trajetória após o registro do Carimbó como patrimônio imaterial e a consolidação do Comitê Gestor de Salvaguarda do Carimbó no Pará, como um colegiado de representantes de instituições públicas, entidades da sociedade civil sem fins lucrativos e comunidades detentoras da manifestação.

3.2 Trajetória Política Pós Registro

Ainda no ano de 2014, após o registro, ocorreram uma série de reuniões entre o Iphan e o, até então, movimento carimbozeiro, com o objetivo de mobilizar Mestres e Mestras, Grupos e Comunidades em prol de ações de valorização da manifestação. No planejamento das ações de salvaguarda, o movimento carimbozeiro indicou a importância de realizar um Encontro Estadual do Carimbó, de modo que os polos regionais de incidência da manifestação pudessem se reunir previamente e endereçar as suas demandas.

A partir disso, o movimento carimbozeiro em parceria com o Iphan passou a desenvolver o primeiro esboço do projeto que mais tarde se tornaria o I Congresso

Estadual do Carimbó, o qual tinha como objetivos principais a construção do Comitê Gestor de Salvaguarda do Carimbó, a criação de uma entidade representativa do Carimbó a nível estadual e a Elaboração do Plano de Salvaguarda.

Diante da necessidade de uma ampla participação das comunidades detentoras da manifestação, o movimento carimbozeiro demandou ao Iphan uma série de capacitações nos polos regionais, que ficou conhecido como os “Encontros Municipais Preparatórios”, como forma de auxiliar a organização das demandas de acordo com os eixos de ação do Programa Nacional de Patrimonio Imaterial (PNPI) que direcionam as políticas de salvaguarda (Mendes, 2015).

Aconteceram 18 Encontros Preparatórios, alcançando um total de 25 municípios, durante o período de março a maio de 2015, abrangendo as regiões: Metropolitana de Belém, Nordeste Paraense, Oeste Paraense, Marajó e as microrregiões (Bragantina, Cametá, Baixo Amazonas e Arari). Onde cada município puderam apresentar e discutir as peculiaridades de suas demandas de acordo com a experiência de cada território, além da eleição de delegados regionais para participação no I Congresso Estadual do Carimbó (Mendes, 2015).

O I Congresso ocorreu entre os dias 5 e 7 de junho de 2015, no município de Ananindeua, com o slogan: “*Salvaguarda e auto-organização comunitária*”⁴². O evento teve um caráter deliberativo, de modo que os delegados apresentavam oficialmente para a plenária do movimento carimbozeiro as suas demandas e propostas para compor o Plano de Salvaguarda. A partir disso foi desenvolvido um levantamento de demandas em comum, as escalas de prioridade e um apontamento com possíveis soluções.

Entre os objetivos elencados, apenas um foi alcançado durante o evento, e em caráter provisório, que seria a formação e indicação dos membros titulares e suplentes para compor a primeira gestão do Comitê Gestor de Salvaguarda do Carimbó, cabendo ao coletivo promover, acompanhar e avaliar as estratégias de salvaguarda para a manifestação.

⁴² Programação completa, disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Programa%C3%A7%C3%A3o%20Geral%20do%20I%20Congresso%20Estadual%20do%20Carimb%C3%B3.pdf> Acessado 13 de outubro de 2023.

Figura 06 - Card do I Congresso Estadual do Carimbó, 2015.



Fonte: Campanhacarimbo.blogpost.com, 2015.

A participação e o protagonismo das comunidades carimbozeiras em todos os processos de organização popular foi extremamente relevante, seja durante a *Campanha Nós Queremos*, seja no Movimento Carimbozeiro, seja a consolidação do Comitê Gestor de Salvaguarda do Carimbó, se constituindo em espaços e instâncias que não se anulam e nem se substituem, muito pelo contrário, se desdobram a partir das possibilidades de discussão em torno da temática do patrimônio.

Esses modelos de participação social, muito se assemelham a ideia de espaço público abordada por Habermas (1984), segundo o qual, as temáticas de interesse do grupo social em questão, no caso os carimbozeiros, são discutidas de forma aberta, qualificando os diversos atores envolvidos e mobilizando as gestões públicas em torno das agendas do debate.

Após o I Congresso, em novembro de 2015, o Comitê Gestor em parceria com o Iphan e com a Secretaria de Estado de Cultura do Pará (SECULT), por meio do

Sistema Integrado de Museus, realizou em Belém a cerimônia de entrega do título de Patrimônio Imaterial Brasileiro para alguns mestres e mestras do Carimbó, durante a programação da Semana do Patrimônio Paraense, que foi realizada em 2016.

Destaco que após a consolidação do Comitê Gestor, mesmo que em caráter provisório, o Iphan passa a destinar recursos orçamentários para garantir o traslado e o pagamento de diárias para os membros das diversas regiões que compunham o colegiado, para participarem das ações de salvaguarda.

Por sua vez, havia uma estratégia de atrelar a agenda destas ações e a garantia de uma ampla participação a atividades paralelas de interesse do Comitê, como processos formativos ou apresentações musicais que garantiam um fundo de caixa para o movimento carimbozeiro. Como foi o caso da cerimônia de entrega do título, mencionada acima, a qual no mesmo período, o Comitê demandou ao Iphan a realização de uma Oficina de Elaboração e Gestão de Projetos Culturais, que resultou num exercício prático para elaboração de propostas para o Edital PNPI 2015 – Prêmio Boas práticas de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.

Em 2016, o Comitê Gestor seguiu realizando suas reuniões ordinárias para discussão e qualificação das demandas para compor o Plano de Salvaguarda, além da realização de atos comemorativos que buscavam dar visibilidade ao reconhecimento como patrimônio imaterial e conseqüentemente as agendas em torno do tema, como o 2º ano do Carimbó do Meu Brasil, realizado em setembro daquele ano.

Em outubro de 2016, iniciaram-se os “Pré Congressos Municipais”, como etapas preparatórias e mobilizatórias para o II Congresso Estadual do Carimbó. Tinham como objetivo apresentar uma espécie de devolutiva sobre o status das políticas de salvaguardar para o Carimbó, discutir a proposta de estatuto para a entidade representativa da manifestação em âmbito estadual e nacional, visando sua fundação durante o II Congresso, além de debater e encaminhar considerações sobre o planejamento estratégico do Comitê Gestor e escolher os delegados regionais de cada grupo, entidade ou comunidade carimbozeira para participar do II Congresso.

O II Congresso Estadual do Carimbó foi realizado entre os dias 24 e 26 de maio de 2017, em Ananindeua, com o tema “*Organizando e Avançando para Garantir Direitos e Salvaguarda*”. A atividade foi prevista no plano de ação orçamentária do Iphan, porém necessitava de uma organização que pudesse receber o recurso e

implementá-lo mediante processo de licitação. Foi então que o Comitê Gestor mobilizou as organizações de Carimbó que possuíam um CNPJ regularizado e apoiou a candidatura da Associação do Carimbó e Cultura Popular de Salinópolis (ACCUPSAL), a qual foi a selecionada, pois apresentava as melhores condições técnicas para a realização da atividade.

Figura 07 - II Congresso Estadual do Carimbó, 2017.



Fonte: Campanhacarimbo.blogpost.com, 2017.

O II Congresso contou com a participação de cerca de 150 detentores de 30 municípios diferentes, fruto da ampla mobilização dos pré-congressos regionais. Considero que a necessidade em garantir uma diversa representatividade, mesmo se tratando da mesma manifestação cultural, revela uma atuação que se assemelha a noção de interculturalidade conforme descrita por Candau (2008), quando diz que a construção da perspectiva de atuação do movimento é baseada em espaços democráticos e plurais que articulem a construção das políticas a partir das igualdades e diferenças culturais/ identitárias em questão.

Esses espaços proporcionam ao movimento carimbozeiro um “potencial criativo e vital resultante das relações entre diferentes” (Fleuri, 2005 apud Candau, 2008), onde o cruzeiro (Rufino, 2019) gera uma interação que evidencia as diversidades. Essa perspectiva intercultural, ao mesmo passo que reconhece e valoriza os saberes tradicionais e modelos de organização do Carimbó, proporciona espaços de tensão e coexistência em torno deles, em prol da construção de políticas públicas que os representem.

Ao término do II Congresso, foi constituída a Associação do Carimbó do Estado do Pará (ACEPA) como entidade representativa dos mestres, mestras, grupos e comunidades carimbozeiras que participaram do encontro e a oficialização do Comitê Gestor de Salvaguarda do Carimbó, no Diário Oficial da União por meio da portaria nº 04 de 2017.

A partir disso, a composição do Comitê Gestor foi ampliada, e passou a contar com representantes da Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no Pará (IPHAN/PA), da Secretaria de Estado de Cultura do Pará (SECULT), da Fundação Municipal de Cultura de Belém (FUMBEL), da Universidade Federal do Pará (UFPA), da Universidade do Estado do Pará (UEPA), do Ministério Público do Estado do Pará (MPPA), do Sesc Pará, da Federação das Associações de Municípios do Estado do Pará (FAMEP), da Associação do Carimbó do Estado do Pará (ACEPA), da Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro e representantes dos municípios de ocorrência do Carimbó, assim definidos: Ananindeua, Belém, Cachoeira do Arari, Capanema, Castanhal, Colares, Curuçá, Magalhães Barata, Maracanã, Marapanim, Primavera, Quatipuru, Salinópolis, Salvaterra, Santa Bárbara do Pará, Santa Cruz do Arari, Santarém, Santarém Novo, São Miguel do Guamá, Soure e Vigia.

Entre os principais objetivos desse Comitê Gestor está a participação efetiva no processo de preservação, valorização e revitalização de todas as formas tradicionais do Carimbó no Pará, bem como elaboração e execução de projetos de pesquisa, extensão, produção cultural e ensino para a manifestação cultural durante todo o processo de salvaguarda, além da elaboração, acompanhamento, fiscalização e execução do Plano de Salvaguarda do Carimbó no Estado do Pará.

Vale destacar que o grande número de representantes dos municípios de ocorrência do Carimbó, 22 titulares e 22 suplentes, sustentado pelo discurso de

diversidade da manifestação nos territórios, não indica ainda necessariamente um colegiado coeso, podendo ser considerada também como uma estratégia de garantir que as demandas e interesses de cada localidade sejam atendidas, entendendo a partir de Ana Maria Doimo (1995, p.67), que “há muito mais intencionalidades deliberadas nesses movimentos do que ingenuidades espontâneas”.

Após a oficialização do Comitê Gestor, em agosto de 2017, o colegiado elaborou junto ao Iphan o primeiro edital público destinado exclusivamente para a manifestação do Carimbó, tratava-se do “*Prêmio Carimbó Nosso Patrimônio*”, que tinha como objetivo valorizar a atuação de Mestres, Mestras e Grupos que contribuem para a transmissão e a continuidade da tradição. No total foram concedidos 25 prêmios, sendo 10 destinados a grupos de Carimbó, 10 para mestres e mestras em atividade e 05 para mestres e mestras *in memoriam*.

Considero esse como um marco importante para a atuação do Comitê, pois foi em decorrência da incidência política desse colegiado que o recurso para a premiação foi garantido no plano de ação orçamentária do Iphan, além do protagonismo na discussão e validação das categorias de premiação, como por exemplo na escolha em premiar mestres e mestras que já morreram, firmando um posicionamento de reconstrução coletiva da história e de sujeitos que historicamente foram subalternizados, seja a partir da interpretação das suas memórias e narrativas, seja na elaboração e construção de novas considerando-os como sujeitos de conhecimento histórico. (Carrillo, 2003)

Esse exemplo nos ajuda a compreender que as premissas de atuação política do Comitê Gestor são direcionadas a partir das perspectivas identitárias dos sujeitos cabokos/carimbozeiros que o compõem, onde o reconhecimento a trajetória dos que vieram antes, os mais velhos, uma gama de mestres e mestras que provavelmente nunca acessaram um recurso público, é de fundamental importância para as dinâmicas contemporâneas pós registro.

A partir da compreensão que a constituição do sujeito carimbozeiro não remete somente ao indivíduo, ela está atrelada a uma comunidade, um grupo, uma família e sobretudo a um território, aos quais são o alicerce para o processo criativo em torno da manutenção da manifestação. Então, garantir que esses atores sociais acessem recursos públicos, a partir da obra de mestres e mestras *in memoriam*, é uma forma de reconhecer o caráter multifacetado que compõem esses sujeitos.

No ano seguinte, em setembro de 2018, o Comitê Gestor e a ACEPA em parceria com o Ministério Público do Estado do Pará (MPPA), organizaram o Seminário “*Patrimônio Cultural Imaterial e Garantia de Direitos: uma conexão necessária*”, como parte da programação do evento Carimbó do Meu Brasil, em celebração ao 4º ano de registro.

O seminário envolveu instituições de ensino, associações da sociedade civil, Iphan, diversos setores do MPPA e as comunidades carimbozeiras e de demais bens culturais paraenses, como membros da Festividade do Glorioso São Sebastião do Marajó, as artesãs do Modo de Fazer Cuias da Região do Aritapera, de Santarém e os produtores dos Brinquedos de Miriti, como um bem associado ao registro do Círio de Nazaré.

Na mesa de abertura, durante a discussão sobre direitos imateriais, o representante da ACEPA no Comitê Gestor, Isac Loureiro pontua:

Esperamos que a partir deste diálogo com o Ministério Público e o Iphan, possamos lançar um olhar mais aguçado sobre a necessidade de buscar estratégias para garantir os direitos dos detentores deste patrimônio, que são responsáveis por cuidar, cultivar e transmitir às futuras gerações, estas manifestações culturais. Esperamos que as instituições reconheçam que o patrimônio imaterial não é apenas um título. É um direito das pessoas que precisa ser exercitado, precisa de apoio e de políticas de incentivo”. (Loureiro, campanhacarimbo.blogspot.com, 2018)

Considero que a noção de direito apresentada por Loureiro, pode ser compreendida através de uma noção metapolítica comentada por Ana Maria Doimo (1995), pois as demandas são pautadas em valores, atributos culturais e códigos de identificação, e não em questões negociáveis, o que geram “conjuntos de ações e fluxos reivindicativos contínuos” (p. 68).

Nesse sentido, podemos compreender, que o significado do título do Carimbó como Patrimônio Imaterial Brasileiro para o Comitê Gestor não possui um objetivo “fim” frente a mobilização em prol do registro, e sim um objetivo “meio” frente a construção de espaços para garantia de direitos a essa manifestação.

Outro momento que considero importante destacar na atuação política do Comitê Gestor, ocorreu em outubro de 2018, durante a 6ª edição do Prêmio de Culturas Populares – Selma do Coco⁴³ organizado pelo Ministério da Cultura (MinC),

⁴³ Em cada edição do Prêmio um artista da cultura popular brasileira é homenageado. Na edição de 2018, foi Selma do Coco, cantora e compositora pernambucana, que deixou como principal legado a consolidação do coco, ritmo típico do nordeste brasileiro.

tratando-se de um chamamento público, através do Edital de Seleção Pública n/º01/2018 “Culturas populares: Edição Selma do Côco”, cujo objetivo era reconhecer e dar visibilidade à diversas tradições culturais brasileiras, na ocasião, foram premiados 19 projetos de mestres, mestras e grupos de Carimbó.

A premiação em si não foi construída pelo Comitê Gestor, ela inclusive extrapola o escopo de atuação deste colegiado, e nem pode ser compreendida como uma ação de salvaguarda para o Carimbó nos moldes do que o Iphan recomenda, todavia, considero que o elevado número de propostas aprovadas no referido edital, tem uma decorrência direta da formação política que os detentores adquiriram durante a trajetória pré e pós registro.

O que pode ser compreendido como um momento de reposicionamento desses sujeitos, que historicamente enfrentavam desafios significativos para a manutenção de sua manifestação. Seja a partir dos códigos de posturas que impediam sua reprodução, da marginalização das práticas ou da burocratização dos processos que muitas vezes não contemplavam as linguagens desenvolvidas por esses detentores.

De certo que essas propostas não foram elaboradas em sua maioria de forma autônoma por esses sujeitos, tiveram a presença de facilitadores, que conseguiram traduzir os saberes desses mestres e mestras para o formato que ainda é exigido nos chamamentos públicos. O que ainda não pode ser considerado o melhor dos cenários, mas seguramente, o acesso ao recurso público, empodera esses sujeitos para o combate frente às barreiras sistêmicas.

Ainda em 2018, após um amplo levantamento de demandas apresentadas pelas comunidades carimbozeiras, iniciou-se uma série de reuniões para a definição das escalas de prioridade das ações a serem executadas pelo Comitê Gestor, além da idealização dos princípios e diretrizes para elaboração do Plano de Salvaguarda do Carimbó.

O Plano de Salvaguarda é um instrumento administrativo com caráter de acordo social, firmado a partir da interlocução continuada de diferentes agentes como o Iphan e demais instituições, além de parceiros envolvidos e comprometidos com o objetivo de viabilizar, apoiar e fomentar ações de salvaguarda, como parte fundamental na aplicação da política federal de patrimônio. Os planos devem ser elaborados a partir de um planejamento estratégico com ações de curto, médio e longo

prazo, baseadas no diagnóstico e nas recomendações de salvaguarda levantadas no processo de registro da manifestação cultural.

Em dezembro de 2018, foi finalizado o Plano de Salvaguarda do Carimbó⁴⁴, um documento de 36 páginas que traz inicialmente uma apresentação sobre o histórico das ações de salvaguarda já desenvolvidas, a atuação do Comitê Gestor e um glossário de termos utilizados no documento. Na segunda parte, é apresentado, os quadros de ação divididos por eixo de atuação do PNPI. No total foram elencadas 45 ações, votadas em escala de prioridade de 01 a 10, onde 01 é extremamente prioritário e 10 menos prioritário.

As ações foram classificadas a partir de subdivisões em cada eixo, de acordo com o quadro a seguir:

Quadro 02 - Natureza das ações por eixo do Plano de Salvaguarda do Carimbó, 2023.

Eixo	Natureza da Ação
1. Mobilização Social e Alcance da Políticas	1.1 - Mobilização e articulação de comunidades e grupos detentores
	1.2 - Articulação institucional e política integrada
	1.3 - Pesquisas, mapeamentos e inventários participativos com participação e protagonismo dos(as) carimbozeiros(as)
2. Gestão Participativa no Processo de Salvaguarda	2.1 - Apoio a coletivo deliberativo e elaboração de plano de salvaguarda
	2.2 - Formação de gestores para implementação e gestão de políticas patrimoniais
3. Difusão e Valorização	3.1 - Difusão sobre o universo cultural do Carimbó
	3.2 - Constituição, conservação e disponibilização de acervos sobre o universo cultural do Carimbó
	3.3 - Ação educativa para diferentes públicos
	3.4 - Editais e prêmios para iniciativas de Salvaguarda
4. Produção e Reprodução Cultural	4.1 - Transmissão de saberes relativos ao Carimbó
	4.2 - Apoio às condições materiais de produção do Carimbó
	4.3 - Ocupação, aproveitamento e adequação de espaço físico para centros de referência de bens registrados
	4.4 - Atenção à propriedade intelectual dos saberes e direitos coletivos

Fonte: Plano de Salvaguarda do Carimbó, 2023.

Considero que o Plano reflete o nível de amadurecimento organizacional que o Comitê Gestor, a ACEPA e o Movimento Carimbozeiro como um todo, adquiriram durante a trajetória de atuação política, e de certa forma, os posiciona qualificadamente perante os diálogos de incidência com gestores públicos, pois visa

⁴⁴ Documento na íntegra, disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/plano_salvaguarda_carimbo.pdf Acessado dia 14 de outubro de 2023.

assegurar que os recursos físicos e/ou orçamentários possam obedecer a essas deliberações coletivas estabelecidas pelos carimbozeiros.

Após a conclusão do Plano, iniciou-se o processo de diagramação para sua publicação em formato impresso e virtual, que ocorreu somente em 2020, e posteriormente a elaboração de estratégias de divulgação e implementação das ações, as quais eram objeto inicial dessa pesquisa, porém devido o contexto internacional da Pandemia de COVID-19, o Comitê Gestor foi impossibilitado de atuar nessas agendas. Então, readaptei o recorte temporal para o período até 2019, ao qual marca o encerramento da primeira gestão do Comitê Gestor.

Entretanto destaco que estava previsto para cada ano uma avaliação sobre o status de execução das ações e um planejamento para o ano seguinte, levando em consideração as disposições orçamentárias da administração pública ou as dinâmicas emergências do bem cultural em questão. Pois o Plano de Salvaguarda, não deve ser compreendido enquanto um documento estático e definitivo, ele deve ser encarado como um documento passível de ser atualizado de acordo com o desenvolvimento do processo de salvaguarda. (IPHAN, 2019)

No ano de 2019, o Comitê Gestor foi convidado pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), uma unidade especial do Iphan, localizada no Rio de Janeiro, para realizar a exposição Sala do Artista Popular (SAP), um programa permanente voltado para a produção de arte popular e artesanato brasileiros, envolvendo ações de pesquisa, documentação, difusão e fomento.

Intitulada “*Pau, corda, cores e (re)invenções: instrumentos e artesanatos do Carimbó*”⁴⁵, a mostra exibiu diversos modos de fazer relacionados as múltiplas linguagens do Carimbó, como as indumentárias, a culinária e a produção artesanal de mestres e mestras dos polos do Salgado, Bragantino, Marajó, Metropolitano e Oeste do Pará, além da realização de uma roda de Carimbó realizada na abertura da exposição, a qual problematizarei mais adiante para refletir acerca dos desdobramentos da atuação do Comitê Gestor enquanto movimento social.

No mesmo ano, o Iphan lançou o chamamento público para a seleção de proposta de organização da sociedade civil para a realização das ações de salvaguarda sendo, o III Congresso Estadual do Carimbó e para manutenção e

⁴⁵ Para acessar na íntegra o catálogo da exposição, disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/arquivos/file/sap198_carimbo_virtual.pdf Acessado em 14 de outubro de 2023.

reeleição do Comitê Gestor de Salvaguarda do Carimbó, a partir de um termo colaboração, o qual estava previsto para acontecer em novembro de 2019, porém também foi adiado devido o contexto da COVID-19, e só foi realizado em novembro de 2021.

A seguir apresento uma breve linha do tempo sobre a atuação política em torno das discussões sobre patrimônio e das ações de salvaguarda realizadas, durante o período que me propus analisar, como forma de sistematizar a trajetória desses coletivos na busca por direitos:

Quadro 03 - Linha do tempo dos principais marcos da atuação política pré e pós registro, no período de 2005 a 2019



2014

Em 11 de setembro o Carimbó foi registrado como Patrimônio Imaterial Brasileiro no Livro das Formas de Expressão;

2015

DE MARÇO A MAIO:

Ocorrerão 18 Encontros Preparatórios, em 25 municípios, como mobilização para o I Congresso Estadual do Carimbó;

2015

JUNHO:

Realização do I Congresso Estadual do Carimbó com a temática: “*Salvaguarda e auto-organização comunitária*”. Foi Constituído de forma provisória a primeira formação do Comitê Gestor de Salvaguarda do Carimbó;

2015

NOVEMBRO:

Comitê Gestor em parceria com o IPHAN e com a Secretaria de Estado de Cultura do Pará (SECULT-PA), realizam a cerimônia de entrega do título de Patrimônio Imaterial Brasileiro para alguns mestres e mestras do Carimbó;

2016

iniciaram-se os Pré Congressos Municipais, como etapa preparatória e mobilizatória para o II Congresso Estadual do Carimbó;

2017

MAIO:

II Congresso Estadual do Carimbó com o tema “*Organizando e Avançando para Garantir Direitos e Salvaguarda*”. A atividade pela Associação do Carimbó e Cultura Popular de Salinópolis (ACCUPSAL) com recursos públicos do IPHAN;

2017

MAIO:

Constituição da Associação do Carimbó do Estado do Pará (ACEPA) e a oficialização do Comitê Gestor de Salvaguarda do Carimbó, no Diário Oficial da União por meio da portaria nº 04 de 2017;

2017

AGOSTO:

O Comitê Gestor elaborou junto ao IPHAN o primeiro edital público destinado exclusivamente para a manifestação do Carimbó, denominado “*Prêmio Carimbó Nosso Patrimônio*”;



Fonte: Imagem do autor, 2023.

3.3 Identidade e Movimento Social

Diante dessa trajetória, considero que as instâncias de organização em torno da atuação política pré e pós registro, sejam consideradas a partir da concepção ampla sobre o que seria o movimento carimbozeiro, ou seja, a partir constituição da Associação do Carimbó no Estado do Pará e do Comitê Gestor de Salvaguarda do

Carimbó, essas articulações podem ser compreendidas como um movimento popular ou como uma nova forma de movimento social no Brasil. (Doimo, 1995)

Para a autora o cerne dessa questão se baseia na racionalidade da ação social, e para os movimentos sociais proletariados clássicos existem,

diagnósticos claramente baseados em premissas científicas, metas previamente definidas, além de regras e normas dotadas de eficácia para o alcance dos objetivos táticos e estratégicos (Doimo, 1995, p. 39)

Enquanto, que para essas novas formas de movimento social caberia uma incorporação política dessa forma de ação, de modo que atuam a partir de um campo ético político, campo esse que supõe,

a existência de uma sociabilidade comum aflorada pelo senso de pertença a um mesmo espaço compartilhado de relações interpessoais e atributos culturais, como signos de linguagem, códigos de identificação, crenças religiosas e assim por diante. (Doimo, 1995, p. 68)

Cardoso de Oliveira (1995), argumenta ainda que, a participação popular nas bases desses movimentos sociais decorre da criação de novos canais de diálogo entre o Estado e a sociedade. Esse movimento confere legitimidade às demandas populares, gerando resultados concretos e incluindo novos protagonistas no cenário político.

Estes novos atores trazem consigo uma perspectiva renovada sobre justiça social, de modo que alteraram a racionalidade da ação política direta sobre o poder executivo, e na forma de apresentar e validar interesses coletivos, frente ao poder legislativo, representando um indicativo do processo de democratização das instituições políticas.

Essa capacidade ativa do povo historicamente subalternizado, pode ser compreendida através da conceituação de sujeito coletivo sendo “uma coletividade onde se elabora uma identidade e se organizam práticas através das quais seus membros pretendem defender seus interesses e expressar suas vontades, constituindo-se nessas lutas” (Sader apud Doimo, 1995, p.78). Esse esforço está centrado na assertiva do povo como o autor de sua própria narrativa histórica, um agente vital no novo contexto permeado por pressões sociais, apelos ideológicos e pela esperança de transformação social (Doimo, 1995).

De acordo com Doimo (1995, p.124), a percepção sobre o papel das bases populares foi completamente ressignificada e redefinida: saindo de uma clientela cativa, transformou-se naqueles grupos sociais que não se sujeitam cooptar e manipular; de uma massa amorfa, evoluiu para um coletivo organizado e predisposto a uma participação social contínua na luta por seus interesses; de um grupo subordinado ao Estado-nação e às vanguardas políticas, emergiram-se seres autônomos e independentes; de mero objeto das instituições de representação política, surgiram-se coletivos executores da democracia de base e direta, propondo políticas alternativas em prol dos direitos sociais.

O protagonismo do povo recriando ativamente a sua própria história pode ser compreendida a partir da conceituação de Giro Colonial desenvolvida por Nelson Maldonado-Torres (2005). Onde o movimento rotativo remete ao conhecimento das variadas formas de poder colonizador, e a oposição das resistências contra coloniais (Santos, 2015) organizadas a partir dos saberes populares e das experiências vividas pelos sujeitos subalternizados, se mostram como alternativas as formas modernas de colonização.

Nesse sentido, considero que a atuação político cultural dos sujeitos carimbozeiras seja a partir das suas práticas históricas ou diante das organizações em torno da patrimonialização e das atuações político estatais, são acentuadas por diversos elementos críticos à colonialidade. De modo que o carimbozeiro, em determinado momento, deixou de ser somente o indivíduo de identidade caboka, que por si só já era extremamente complexo, mas passa a se tornar também uma nomenclatura específica das lutas políticas que esses grupos representam.

Para discutir o ressignificado dessas categorias, Alfredo Wagner Berno de Almeida (2008) contextualiza a estruturação de diversos movimentos de base popular, incluindo organizações indígenas, quilombolas e das quebradeiras de coco babaçu.

A organização tradicional e política desses sujeitos se sustenta em “fatores étnicos, elementos de consciência ecológica e critérios de gênero e de autodefinição coletiva” (Almeida, 2008, p. 25), de modo que as próprias transformações linguísticas nas denominações locais, usadas no dia a dia, refletem na manutenção das estruturas de organização dessas comunidades.

Nesse sentido, a discussão feita por Almeida, contribui na construção de um panorama sobre o surgimento e a atuação de movimentos baseados em saberes

populares em lutas sociais com projeção e potencialidade para transformar-se em dispositivos jurídicos, como leis municipais, a exemplo da Lei do Babaçu Livre⁴⁶, no Maranhão.

Reflito que o carimbozeiro, assim como as quebradeiras de coco babaçu emergem como uma categoria que “de afirmação de uma existência coletiva, enquanto unidades de mobilização” (Almeida, 2008, p.20). Esses grupos não apenas resistem, mas também se perpetuam e se dinamizam por meio de sua resistência, usando suas práticas tradicionais sempre como alicerce para as suas identidades coletivas e movimentos políticos.

Diante disso, a discussão que me propus em desenvolver como dissertação perpassa pela compreensão do protagonismo e da relevância das diversas organizações em torno do Carimbó como novas formas de movimento social na Amazônia, considerando os saberes tradicionais e a identidade caboka dos sujeitos detentores como ferramentas estruturantes para as atuações políticas do coletivo.

Esta pesquisa me proporcionou perceber o universo do Carimbó a partir de duas perspectivas, dois olhares que longe de se confrontarem, se adaptam e revelam uma complexidade intrínseca e rica. O ponto de partida reside no contato direto com as dinâmicas culturais da manifestação e seus detentores, como num exercício de “escrivência” (Evaristo, 2020), na dimensão decolonial de produzir a partir das próprias vivências. Ao fazê-la, pude não apenas registrar, mas refletir e problematizar sobre características de uma identidade multifacetada que define o cerne do Carimbó.

Num segundo momento, a partir dessas reflexões analiso a forma de organização enquanto movimento político. O movimento carimbozeiro, antes mesmo do registro oficial como patrimônio, empreendeu esforços incansáveis para unificar grupos em todo o estado do Pará. Essa iniciativa foi orientada pela necessidade imperativa de reconhecer as distintas demandas e particularidades de cada região, visando criar uma política pública integrada e inclusiva.

O modelo adotado baseia-se em princípios de gestão participativa, onde a celebração da diversidade sociocultural não é apenas um ideal, mas uma prática viva. Esse movimento tornou-se uma força motriz, estabelecendo vínculos sólidos e compartilhando experiências com outras expressões culturais em todo o país, e

⁴⁶ O primeiro projeto de Lei Babaçu Livre data de 1997 e foi criado no município de Lago do Junco, no Maranhão. Disponível em: <http://www.social.org.br/relatorio2004/relatorio026.htm>. Acesso em: 18 de outubro de 2023.

servindo como um modelo exemplar para se pensar a força coletiva dos movimentos populares em torno da identidade cultural e de como a riqueza da diversidade pode ser transformada em força coletiva.

Por fim, é imperativo enfatizar que a busca incessante pela cidadania, democracia e pela afirmação dos direitos adquiridos ao longo de anos de luta e militância dos grupos sociais ligados a essa manifestação, continua a evocar novas questões e demandas.

Esses questionamentos são impulsionados por um desejo profundo de preservar não apenas a própria manifestação do Carimbó, mas também as identidades e as dinâmicas de cada comunidade envolvida. O Carimbó, dessa forma, não é apenas uma forma de expressão cultural, é uma entidade viva e dinâmica, entrelaçada com a identidade cultural e política dos sujeitos cabokos da Região Amazônica, uma fonte inesgotável de saberes em processo de manutenção contínua.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O antropólogo Antônio Augusto Arantes em “Oportunidades Globais para o Patrimônio Imaterial: Novos Desafios para as Vidas Locais” (2017) elabora uma discussão sobre as fronteiras dos bens patrimoniais. Segundo o autor a organização e as estruturas sociais de cada manifestação são dinâmicas e constantemente reconstruídas a partir do contato com o outro.

Nesse sentido, configuram-se realidades simultaneamente compartilhadas que permitem que os mais diversos sujeitos, problematizarem os seus territórios, valores e práticas. Arantes (2017) destaca ainda que, as agendas globais também influenciam diretamente nas dinâmicas de cada manifestação.

Destaco o contexto brasileiro, após a década de 1970, quando emergem uma série de novos movimentos sociais (Doimo, 1995) com causas específicas. Como por exemplo os movimentos culturais, que passam a refletir não apenas as transformações políticas e sociais daquele período, mas também o desejo de expressar suas reivindicações e agendas na prática da manifestação em si.

Para exemplificar esse contexto apresento brevemente o Mangubeat, um movimento que surgiu na década de 1990, na cidade de Recife/PE. O movimento surge com objetivo de valorizar as culturas regionais nordestinas e denunciar as desigualdades sociais e pobreza enfrentadas pelo Estado de Pernambuco⁴⁷, em especial a realidade de conservação dos manguezais.

A partir de uma atuação pós-modernista, o Mangubeat elaborou um manifesto intitulado “Caranguejos com Cérebro”, que tinha como um dos principais símbolos uma antena parabólica fincada no mangue, como forma de demarcar que o movimento estaria recebendo sinais e interagindo com as demandas do mundo.

O documento refletia sobre o contexto de Pernambuco e apresentava demandas para os setores da cultura, meio ambiente e moradia. A partir disso, o manifesto passa a exercer um papel de base conceitual para o movimento, fundamentando as suas diversas produções artísticas frente ao compromisso com essas pautas.

⁴⁷ Na década de 1990, Recife/PE foi considerada a quarta pior cidade do mundo para se morar. Análise foi feita a partir dos Índices de Desenvolvimento Humano (IDH) da população, relacionado a renda, educação e criminalidade.

A interseção e a colaboração entre esses movimentos sociais marcam uma mudança significativa na paisagem sociopolítica do país desde então. Considero que o Manguebeat e o Movimento Carimbozeiro, em seus devidos contextos e modos de organização e atuação, possuem uma característica fundamental em comum, a capacidade de articular diversas agendas em torno das suas práticas.

O diálogo entre grupos que compartilham experiências históricas semelhantes, como movimentos indígenas e movimentos afro-brasileiros, muitas vezes encontram pontos comuns de luta contra a marginalização, o racismo e as dificuldades de acesso a direitos específicos.

A antropologia nos permite examinar as dinâmicas que aproximam os movimentos sociais, seja a partir de uma solidariedade estratégica que contribui para ampliação das suas reivindicações e conseqüentemente para um fortalecimento político, ou para a construção de narrativas coletivas que promovam uma consciência interconectada sobre questões sociais.

Para Fonseca (2003) essas perspectivas precisam ser pensadas para as políticas de patrimônio, de modo que a dimensão valorativa sobre a prática em si possa ser deslocada, sobretudo, para as dinâmicas sociais que constantemente se recriam no seio da manifestação. Diante disso, fronteiras rígidas entre causas específicas acabam se complexificando ou dissolvendo.

Carsalade (2017) propõe que a compreensão da preservação deva sempre perpassar pela análise dos métodos e princípios, pois o patrimônio se mostra a partir de um conceito muito difuso, relativo e circunstancial, e que patrimonialidade não está na manifestação em si, sozinha, porém também nas dinâmicas de quem define e constrói os valores em que crê.

Nesse sentido, como forma de refletirmos sobre os desdobramentos do registro do Carimbó como patrimônio imaterial e a consolidação de movimentos sociais pré e pós registro, apresento um breve exemplo sobre a ampliação de agendas e reivindicações da manifestação.

Durante a produção para a Sala do Artista Popular *“Pau, corda cores e (re)invenções: instrumentos e artesanatos do Carimbó”*, a qual descrevi mais detalhadamente no 3º capítulo, o Centro Nacional de Referências Culturais convidou um coletivo de dez detentores do Carimbó para participarem das programações de abertura da SAP no Rio de Janeiro.

Para a definição dos participantes o Comitê Gestor elaborou como critérios de escolha, a necessidade de contemplar a diversidade regional que participou das etapas da SAP, e uma configuração musical que pudesse garantir uma apresentação de Carimbó durante a abertura, ou seja, detentores que pudessem assumir os instrumentos da manifestação: banjo, curimbó, maraca, milheiro, flauta etc.

Então formou-se um coletivo que atendeu todos esses critérios, porém constituído somente por homens. Nenhuma detentora, do gênero feminino, foi selecionada, mesmo com uma série de mulheres participando ativamente das etapas de produção da SAP e enviando instrumentos e indumentárias para a exposição.

Diante disso, Mestra Claudete Barroso do Grupo de Carimbó Sereias do Mar⁴⁸ e membro suplente do Comitê Gestor de Salvaguarda do Carimbó, passou a reivindicar nas reuniões do Comitê, a presença de mulheres compondo o coletivo que seguiria para o Rio de Janeiro. A pauta inicialmente foi acolhida, porém nenhum dos selecionados cedeu sua vaga para uma mulher que estava disposta a participar.

Claudete então ampliou a reivindicação para as redes sociais, o que proporcionou outras dimensões para a questão. Até que a Secretaria de Cultura do Estado do Pará (SECULT) decidiu arcar com a viagem e com as despesas para detentoras participarem da atividade, como forma de evidenciar e valorizar o papel da mulher na manifestação do Carimbó.

Figura 08 - Mestra Claudete e Mestra Bigica



Fonte: Ana Branco, 2019.

⁴⁸ Grupo de Carimbó formado em 1994, somente por mulheres, no município de Marapanim.

Mestra Claudete e Mestra Bigica, ambas do Grupo Sereias do Mar, viajaram para participar da SAP e ainda emplacaram uma programação intitulada “Um dedo de prosa – Roda de conversa com Mestras do Carimbó”. Onde elas puderam refletir sobre os múltiplos papéis da mulher na manifestação, a partir das suas experiências como agricultoras familiares da Vila Silva e Tijupá, localidades rurais do município de Marapanim.

O discurso das Mestras evidencia a relação umbilical que as comunidades têm com seus territórios, o que se assemelha a noção de feminismo comunitário (Paredes, 2010; 2015), onde a ruptura com o colonialismo só pode acontecer a partir da atuação das mulheres conjuntamente às comunidades, com a perspectiva de fortalecimento dos laços entre os territórios e as pessoas que os habitam.

Nesse sentido, o feminismo comunitário se baseia na perspectiva anticolonial dos estudos de Anibal Quijano sobre a colonialidade do poder (Quijano, 2005). Estes estudos aliam feminismo e decolonialidade e destacam a importância de enxergar a luta política a partir da Comunidade e não apenas como a conquista individual de espaços institucionalizados e de representatividade.

Diante disso, considero que as reivindicações de Claudete Barroso estão para além da participação de mulheres em eventos pontuais. A mestra problematiza que as mulheres e suas demandas, possam ser respeitadas e valorizadas em todos os espaços relacionados a manifestação, seja na prática cultural em si ou nos espaços de construção e decisão política.

Esta discussão alcançou diversas comunidades carimbozeiras e acarretou, durante o III Congresso Estadual do Carimbó, que aconteceu em 2021, na proposição de mulheres ocuparem proporcionalmente as vagas do Comitê Gestor de Salvaguarda do Carimbó. Durante o Congresso foi realizada a reeleição dos membros do Comitê, que obteve um aumento considerável de mulheres com acento no colegiado, se comparado com a primeira gestão, totalizando atualmente 12 mulheres.

Além deste exemplo, muitos outros poderiam ser apresentados, como o surgimento de grupos de Carimbó formados por quilombolas, indígenas, ou por sujeitos LGBTQUIA+⁴⁹. No entanto, devemos destacar que a aproximação e a transformação destas agendas não estão isentas de desafios. Disputas internas,

⁴⁹ Sigla que se tornou um acrônimo para a população lésbica, gay, bissexual, transexual, queer, intersexual, assexual, sendo que o símbolo “+” abarca as demais orientações sexuais e de gênero, representando pluralidade.

diferenças ideológicas e a competição por acesso a recursos intensificam tensões dentro desses novos contextos.

Esta abordagem transversal, têm, sobretudo, a possibilidade de impactar políticas públicas, influenciar legislações e elaborar outras bases conceituais para as dinâmicas culturais da manifestação. De modo que o Carimbó, possa ser praticado e pensado em termos mais igualitários, inclusivos e diversos, preservando e reinventando a memória coletiva no bojo das lutas sociais.

Considero que as possibilidades de desdobramentos para o Carimbó, após a consolidação das organizações enquanto formas de movimento social, são extremamente complexas, dinâmicas e inesgotáveis. Vem à tona outras epistemologias, outras experiências e outros sujeitos carimbozeiros, que contribuirão para as questões levantadas durante este trabalho.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Terra de quilombos, terras indígenas, “babaçuais livres”, “castanhais do povo”, faxinais e fundos de pastos:** terras tradicionalmente ocupadas. 2ª ed, Manaus: PPGSCA- UFAM, 2008.

AMARAL, João Paulo Pereira do. Da colonialidade do patrimônio ao patrimônio decolonial 2015. Mestrado Profissional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (**Dissertação**) Rio de Janeiro: IPHAN, 2015.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **Relatório de atividades do SPHAN**,1937.

ARANTES, Antonio Augusto. Oportunidades Globais para o Patrimônio Imaterial: novos desafios para as vidas locais. Revista do Patrimônio, n. 36, 2017. p. 53-60, disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat_36.pdf. Acesso em: 20 jul 2023.

AUGRAS, Monique. **O duplo e a metamorfose:** A identidade mítica em comunidades nagô. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1983.

BARTH, Fredrik. Os grupos étnicos e suas fronteiras. **In: LASK, Tomke (org.). O guru, o iniciador e outras variações antropológicas.** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria. 2000, p. 25-67.

Brasil. Decreto-Lei nº 526, de 1º de julho 1938. Institui o Conselho Nacional de Cultura. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-526-1-julho-1938-358396-publicacaooriginal-1-pe.html#:~:text=Institue%20o%20Conselho%20Nacional%20de,que%20lhe%20confere%20o%20art.> Acesso em: 15 nov. 2023.

Brasil. Decreto Lei nº 8.534/1946. Passa a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional o Serviço do mesmo nome, criado pela Lei número 378, de 13 de janeiro de 1937, e dá outras providências. Disponível em <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-8534-2-janeiro-1946-458447-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 15 nov. 2023.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil: promulgada em 5 de outubro de 1988.

BRASIL. Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem o Patrimônio cultural brasileiro, cria o programa nacional do patrimônio imaterial e dá outras providências.

BELÉM. Lei nº 1.208 de 05 de maio de 1880. Código de Posturas de Belém.

BERTOLOTTO, Chiara. Patrimônio e o Futuro da Autenticidade. In: **Revisa do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.** n. 36. 2017. P 23-37. Disponível em: https://www.academia.edu/35186867/Patrim%C3%B4nio_e_o_futuro_da_autenticidade. Acesso em: 15 nov. 2023.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. **Revista São Paulo em Perspectiva**, Abr-Jun, n.15, a.2, 2001, p.73-83. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/cf96yZJdTvZbrz8pbDQnDqk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 15 nov. 2023.

CALABRE, Lia, **O Conselho Federal da Cultura**, 1071-1974. In: Estudos Históricos, n. 37, janeiro-junho de 2006. p.81-98.

CANDAU, Vera Maria. Direitos humanos, educação e interculturalidade: as tensões entre igualdade e diferença. **Revista Brasileira de Educação**. v. 13, n. 37 jan./abr. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/5szsvwMvGSVPkGnWc67BjtC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 jul 2023.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. A noção de fricção interétnica. In: Roberto Cardoso de Oliveira. **O índio e o mundo dos brancos**. Campinas: Unicamp. 1962.

CARRILLO, Alfonso Torres. “**Pasados Hegemónicos, Memorias Colectivas E Historias Subalternas**”. In. Estudios Culturales Latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina. Catherine Walsh (Editora). Universidad Andina Simón Bolívar/Abya-Yala. Quito, septiembre 2003.

CARSALADE, Flavio de Lemos. Dualidades Patrimoniais. **Oculum Ensaios**, n. 14, a.2, 2017. p. 203–216. Disponível em: <https://doi.org/10.24220/2318-0919v14n2a3870>. Acesso em 15 jun 2023.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura. 1972 [1954].

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Liberdade, 2001

CHUVA, Márcia. **Os arquitetos da Memória**: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CNPQ. Resumo Histórico. Disponível em: <http://cnpq.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/3/2017/09/RESUMO-HIST%C3%93RICO.pdf>. Acesso em: 16 jun 2023.

CÔRTEZ, Gustavo Pereira. **Dança, Brasil!: festas e danças populares**. Belo Horizonte: Leitura, 2000.

CORRÊA, E. (Org.). **Etnografia da Amazônia**. 1ed. Santarém: Pará, 2022, v. 1, p. 47-59.

COSTA, Tony Leão da. Carimbó e Brega: indústria cultural e tradição na música popular do norte Brasil. **Revista Estudos Amazônicos**, Belém, v. VI, n. 1. 2011, p. 149-177.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti Édipo: Capitalismo e esquizofrenia.** Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2011.

DINIZ, Eli. **Globalização, democracia e reforma do estado: paradoxos e alternativas analíticas.** In: RICO, Elizabeth de Melo; RAICHELIS, Raquel (Org.). *Gestão social: uma questão em debate.* São Paulo: Educ, 1999.

DOIMO, Ana Maria. **A vez e a voz do popular: movimentos sociais e participação política no Brasil pós 70.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará: ANPOCS, 1995.

EVARISTO, Conceição. **A Escrivência e seus subtextos.** In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado Nunes (orgs). *Escrivência: a escrita de nós Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo.* Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-46. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Escrivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf> Acesso em: 16 nov. 2023.

FAVRET-SAADA, Jeanne. **Ser Afetado.** São Paulo: Cadernos de Campo, n. 13. 2005, 155 -161.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura. **Os vândalos do apocalipse e outras histórias: arte e literatura no Pará dos anos 20.** Belém: Instituto de Artes do Pará, 2012.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **“Referências culturais: Base para Novas Políticas de Patrimônio”.** In: O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: Ministério da Cultura/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília, 2003.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil.* 3. ed. Rio de Janeiro: UFRJ; MinC; Iphan, 2009.

HUERTAS, Bruna Muriel Fuscaldo. O carimbó: cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil. **Revista CPC**, n. 18, 2014. p. 81-105. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v0i18>. Acesso em: 15 nov. 2023.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa das culturas. In: Geertz, Cliford. **A interpretação das culturas.** 1ª ed. 13ª reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008. p. 3-24.

GOLDMAN, Marcio. A relação afroindígena. *Cadernos de Campo.* n. 23, São Paulo, 2014. p. 213-222. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/download/98442/97146/171017> acesso em: 16 jun 2023.

GOMES, Severo. Para a defesa da cultura. *Revista Visão*, 1975, p. 18-25.

GONÇALVES, Vitor. O Carimbó como Patrimônio Cultural Brasileiro: Percursos e significados do registro para o Espaço Cultural Coisas de Negro. **Trabalho de Conclusão de Curso**. UFPA, 2018.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. **A escrita da história e a questão nacional no Brasil - 1838-1857**. 2005.

IPHAN. SPHAN/PRO-MEMORIA. Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória. Brasília, 1980. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimoni_o_cultural\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimoni_o_cultural(1).pdf). Acesso em: 16 ago 2023.

IPHAN. Dossiê de Registro do Carimbó. 2014. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20de%20Registro%20Carimb%C3%B3\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20de%20Registro%20Carimb%C3%B3(1).pdf) Acesso em: 21 jan. 2022.

IPHAN. Parecer Técnico. 2014 Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Parecer DPI CARIMB%C3%93.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Parecer_DPI_CARIMB%C3%93.pdf) Acessado em: 02 fev. 2023.

IPHAN. Portaria nº 200 de 18 de maio de 2016. Dispõe sobre a regulamentação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/portaria_n_200_de_15_de_maio_de_2016.pdf. Acesso em: 16 ago 2023.

IPHAN. Manual de Elaboração de Planos de Salvaguarda. 2019. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/manual_planos_de_salvaguarda.pdf Acessado em: 20 set. 2023.

IPHAN. Plano de Salvaguarda do Carimbó. 2020. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/plano_salvaguarda_carimbo.pdf Acessado em: 20 dez. 2022.

LATOURE, Bruno. **Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro. 1991.

LIMA, Deborah de Magalhães. A construção histórica do termo caboclo sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. **Novos Cadernos**. NAEA, vol. 2, 1999.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **A Analítica da Colonialidade e da Decolonialidade: algumas dimensões básicas**. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze et al. Decolonialidade e Pensamento afrodiaspórico. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 27- 55.

MATTOS, Carmem Lúcia Guimarães de. “**Estudos etnográficos da educação: uma revisão de tendências no Brasil**”, In Carmem Lúcia Guimarães de Mattos e Paula Almeida de Castro (orgs.), *Etnografia e Educação: conceitos e usos*. 2011, p. 24-48.

MARTINS, Carolina Christiane de Souza. **Política e Cultura das Histórias do Bumba meu Boi do Maranhão**. Dissertação de Mestrado, Instituto em Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

MEDEIROS, Luciana. Mestres flautistas de carimbó se encontram em Belém. Disponível em: <http://holofotevirtual.blogspot.com/2010/10/mestres-flautistas-de-carimbo-se.html> Acessado em: 02 de fev. 2023.

MELLO, Cecília Campello do Amaral. 2003. **Obras de Arte e Conceitos: Cultura e Antropologia do Ponto de Vista de um Grupo Afro-Indígena do Sul da Bahia**. Dissertação de Mestrado. Tese de Doutorado. PPGAS-Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MENDES, Lorena Alves. “Nós Queremos”: o Carimbó e sua campanha pelo título de Patrimônio Cultural Brasileiro. 2015. 92 f. **Dissertação** (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) - IPHAN, Rio de Janeiro, 2015.

MORAES, C. (2008). **Festas da cultura paraense: o Conselho Estadual de Cultura do Pará em movimento (1967-1973)**. *Políticas Culturais Em Revista*, 1(1). <https://doi.org/10.9771/1983-3717pcr.v1i1.3190>

OEA, Normas de Quinto. 1967. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Normas%20de%20Quito%201967.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2023.

PACHECO, Agenor & SENA FILHO, José. **Flashes de Memória: trajetórias do cinema em Breves (Marajó de Florestas - PA)**. In: SENA FILHO, José. (Org.) *Olhares em movimento: cinema e cultura na Amazônia Marajoara*. Belém: Açaí, 2014, p. 207-240.

PARÁ. Decreto Estadual de Nº 1.066, de 19/06/2008. Dispõe sobre a regionalização do Estado do Pará e dá outras providências.

PAREDES, J. **Hilando Fino: desde el feminismo comunitario**. La Paz: Comunidad Mujeres Creando Comunidad, 2010.

PAREDES, J. **Despatriarcalización: Una respuesta categórica del feminismo comunitario (descolonizando la vida)**. *Revista de Estudios Bolivianos*, v. 21, p. 100-115, 2015.

PEREIRA, Wellington de Carvalho. **O trabalho etnográfico: ressignificando o “ser afetado” de Jeanne Favret-Saada**. *Revista Configurações*. 2021, p. 23-38.

PIRES, P. S. O conceito de magia nos autores clássicos. **Revista De Antropologia Da UFSCar**, n. 2, v.1, 2010. p. 97–123.

QUINJANO, Aninbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina Perspectivas** latino-americanas In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 23 abr 2023

REZENDE, Maria Beatriz et al. **Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** - SPHAN. In: _____. (Orgs.). Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (verbetes). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Servi%C3%A7o%20do%20Patrim%C3%B4nio%20Hist%C3%B3rico%20e%20Art%C3%ADstico%20Nacional.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2023.

RIBEIRO, António Sousa. Memória, identidade e representação: Os limites da teoria e a construção do testemunho. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 88, 2010. p. 9-21.

ROCHA, Lucas Alves da; LIMA, Izabela Pereira de. **Subsídios para a história do patrimônio luso-brasileiro: o alvará de lei de Dom João VI e o cuidado com os bens materiais no século XVIII.** Disponível em: https://www.academia.edu/73959612/Subs%C3%ADdios_para_a_hist%C3%B3ria_do_patrim%C3%B4nio_luso_brasileiro_O_alvar%C3%A1_de_lei_de_Dom_Jo%C3%A3o_V_e_o_cuidado_com_os_bens_materiais_no_s%C3%A9culo_XVIII. Acesso em: 16 nov. 2023.

RODRIGUES, Carmen Izabel. **Caboclos na Amazônia: a identidade na diferença.** Novos Cadernos NAEA, jun, v. 9, n. 1, Belém, 2006. p. 119-130.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs). **Políticas Culturais.** Salvador: Edufba, 2007.

RUBINO, Silvana. **“O Mapa do Brasil Passado”.** In. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, número 24, Brasília, 1996.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, p. 88-89, 2019.

SALLES, Vicente; SALLES, Marena Isdebski. **Carimbó: Trabalho e lazer do caboclo.** Revista Brasileira de Folclore, Ministério da Educação e Cultura, ano IX, v. 9, nº 25, p. 257-282, 1969.

SANT'ANNA, Marcia. Desafios e perspectivas da política federal de salvaguarda do patrimônio cultural In: SCHLEE, Andrey Rosenthal, (org). Patrimônio: desafios e perspectivas. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.** n. 36, 2017. P.95-106. Disponível em: https://www.academia.edu/35099201/Revista_do_Patrim%C3%B4nio_Patrim%C3%B4nio_desafios_e_perspectivas_n_36_Org_Andrey_Rosenthal_Schlee_Bras%C3%ADlia_IPHAN_2017. Acesso em: 20 mai. 2023.

SANTOS, Antônio Bispo. **Colonização, Quilombos: modos e significados**. Brasília, p. 48, 2015.

SCHWARTZMAN, Simon et al. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SENA, J. Caboka Dissidente: rastros, texturas, encruzilhadas amazônidas. In: COSTA, M.; MIRANDA, D. (org.). **Perspectivas Afro-Indígenas da Amazônia**. 1ed. Curitiba: CRV, 2021, v. 1, p. 173-200.

SENA, J. Caboko/a: afro-descendente-indígena. In: PEREIRA, E. PINHEIRO, D. CORRÊA, E. (Org.). **Etnografia da Amazônia**. 1ªed. Santarém: Pará, 2022, v. 1, p. 47-59.

SILVA, Aline Pacheco et al. **“Conte-me sua história”**: reflexões sobre o método de **História de Vida**. Mosaico: estudos em psicologia, v. 1, n. 1, p. 25-35, 2007.

SILVA, Davi da Conceição. **O Carimbó “Pau e Corda” em Marapanim-PA: Um estudo investigativo a partir do emprego da flauta artesanal**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia. 2018.

SILVA, Daniel Neves. **"História do Museu Nacional"**; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/historia-museu-nacional.htm>. Acesso em 30 de julho de 2023.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Editora UFMG: Belo Horizonte, 2010. 135 p.

THOMPSON, Analucia. **Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** (verbete). In: THOMPSON, Analucia. (Org.). Entrevista com Augusto Silva Telles. Rio de Janeiro: IPHAN, 2010. (Memórias do Patrimônio, 2).

TYLOR, Edward Burnett. **Primitive Culture**. London: John Murray, 1871.

UNESCO. **Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural**. Brasil, 2002.

VASCO, Luis Guillermo Uribe. **Así es mi método en etnografía**. Tabula Rasa. Bogotá – Colombia, Nº 6, p. 19 -52, 2007.

VELTHEM, Lucia Hussak van **Parecer sobre solicitação do Registro do Carimbó do Estado do Pará**. Conselho Consultivo do IPHAN, 2014.

WAGNER, Roy. [1975] **A invenção da cultura**. Capítulos 1 e 2. São Paulo: Cosac Naify, p.13-72, 2010.