

**O patrimônio cultural imaterial e os seus “donos”:
os casos do samba de roda baiano e da congada paulista**

Caio Csermak

Pesquisa desenvolvida no âmbito da 1ª Chamada Pública de Pesquisas do Centro Lucio Costa/CLC-IPHAN, Centro de Categoria 2 sob os auspícios da UNESCO.

Rio de Janeiro

2017

Resumo

Este trabalho monográfico tem por objetivo central acompanhar a execução de políticas públicas de patrimônio cultural imaterial e seus efeitos e desdobramentos sobre processos de coletivização e comunitarização de detentores de saber de bens imateriais afrobrasileiros¹, dando especial atenção ao papel institucional de representação das associações formadas em decorrência ou concomitantes a processos de registro e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial nos casos do samba de roda do Recôncavo Baiano, Bahia, e das congadas de Mogi das Cruzes, São Paulo, assim como a trajetória de suas lideranças. A partir de pesquisa de campo e de revisão bibliográfica, assim como de entrevistas semiestruturadas, a pesquisa visa compreender qual o papel que tais associações têm desempenhado no que toca a assunção de protagonismo na execução dos planos de salvaguarda dos bens imateriais inventariados, bem como problematizar a sua capacidade de representação frente ao universo geral de detentores de saber e a outras formas de organização social. Há, por fim, especial interesse tanto na configuração das relações entre detentores de saber, academia e Estado, como em processos de constituição e ativação² de sujeitos coletivos, assim como em processos de rememoração social em contextos de execução de políticas de patrimônio cultural imaterial.

Palavras-chave: Patrimônio Imaterial; detentores; participação social.

¹ A partir daqui, usarei o termo detentores de saber para me referir aos sujeitos coletivos que o IPHAN reconhece como detentores dos bens imateriais registrados pelo órgão.

² Faço a distinção entre constituição e ativação de sujeitos coletivos por entender que o primeiro termo configura a formação de novos tipos de organização social até então alheios aos sujeitos em questão, ao passo que o segundo termo designa um processo que dá centralidade a um tipo de organização social já existente para os sujeitos em questão, mas que se aprofunda e reconfigura dentro de um novo contexto político.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	4
CAPÍTULO 1 - Patrimônio cultural imaterial afrobrasileiro	15
1.1 - Sujeitos coletivos afrobrasileiros.....	Erro! Indicador não definido.
1.2 –Memória Social Afro-brasileira.	Erro! Indicador não definido.
CAPÍTULO 2 –Representação e autonomia: a trajetória das instituições	27
2.1 - Apresentação.....	27
2.2 – Mogi das Cruzes e a Casa do Congado.....	30
2.3 – Recôncavo Baiano e a ASSEBA.....	41
CAPÍTULO 3 – Encarnando as instituições: trajetórias pessoais	53
3.1 - Apresentação.....	53
3.2 – Sílvia Antônio de Oliveira	53
3.3 –Guda Moreno	Erro! Indicador não definido.
CONCLUSÃO.....	59
BIBLIOGRAFIA GERAL	64

Introdução

As políticas de patrimônio no Brasil tiveram início institucional em 1937, com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN pelo Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. No entanto, o debate sobre o patrimônio já vinha sendo feito há alguns anos no contexto da intelectualidade modernista e do Estado novo, assim como a discussão da identidade nacional brasileira e do papel das políticas culturais (Toji, 2011), o que resultou no anteprojeto de Mário de Andrade para a criação do SPHAN, o qual já abordava a dimensão imaterial do patrimônio (Cavalcanti&Fonseca, 2008). Tal anteprojeto, no entanto, foi engavetado e o SPHAN foi assumido em 1937 por Rodrigo Melo Franco de Andrade, que ficou a frente do órgão durante mais de trinta anos nos quais o foco de sua gestão recaiu sobre o uso do tombamento - então o único instrumento legal disponível - para a preservação de monumentos de “pedra e cal” de origem europeia, branca e católica (Gonçalves, 1996).

Aprofundando este debate, o antropólogo José Reginaldo dos Santos (1996) produziu uma obra importante para os estudos sobre patrimônio cultural no Brasil: *A Retórica da Perda*. Nela, o autor explora teoricamente o discurso ocidental da perda, classificando-o como o outro lado da moeda da questão da preservação do patrimônio cultural e, para tanto, analisa a trajetória das políticas de patrimônio no Brasil com foco em dois de seus principais nomes, Rodrigo de Mello Franco Andrade e Aloísio Magalhães. A perda, portanto, é uma concepção histórica moderna na qual o antropólogo tem uma grande responsabilidade na invenção. Do mesmo modo que a perda, a apropriação também tem um papel central ao pensar o patrimônio, já que a nação se “torna o que é” na medida em que se apropria de seu patrimônio. Apesar da já citada origem das políticas de PCI no Brasil nos anos 1930, Santos (1996) afirma que é no bojo da Política Nacional de Cultura da Ditadura Militar que são criadas algumas instituições culturais importantes, como a Funarte e o Centro Nacional de Referência Cultural - CNRC, ambas em 1975. O CNRC fica sob a coordenação de Aloísio Magalhães – futuro gestor do SPHAN – e tem como objetivo mapear, documentar e entender a diversidade cultural brasileira, passando a incorporar na compreensão de patrimônio dimensões da vida social que vão além da dimensão material de origem

européia, abrindo espaço para a promoção de estudos sobre as culturas negras e indígenas.

É no SPHAN, todavia, que ocorrerão as mudanças mais substanciais nas políticas culturais do período, ocorridas sob a gestão de Aloísio Magalhães, que assume a coordenação do órgão em 1979. Magalhães rompe com a lógica de “pedra e cal” que marcava a gestão do SPHAN, até então, ainda muito calcada na herança deixada por Rodrigo Melo Franco de Andrade. Magalhães abre caminho para que o SPHAN trabalhe com o patrimônio cultural imaterial, adotando a diversidade cultural como componente central de seu discurso, enfatizando a importância do contato dos profissionais do patrimônio cultural com as populações locais. Magalhães se entende, portanto, como um sucessor de Mário de Andrade, levando a cabo o anteprojeto que o intelectual havia escrito para o SPHAN, engavetado nos anos 1930. O conceito de cultura, portanto, é alargado, levando em conta uma dimensão “antropológica” da cultura, ou seja, o patrimônio como um modo de vida, como uma realização cotidiana de grupos populacionais. Deste modo, Aloísio Magalhães abre caminho para que o SPHAN passe a ter outros objetos como foco de sua ação, inclusive as culturas populares. Neste sentido, Santos (1996, p.56, grifos no original) afirma que na gestão de Magalhães, apesar desta abertura conceitual e ontológica, o foco do seu discurso – aliado aos princípios do Regime Militar – é a cultura nacional. Assim, apesar do longo período que compreende o regime (1964-1985), é possível encontrar um denominador comum no que toca as políticas culturais, assim como a postura com relação às culturas populares. É através destas políticas culturais que o regime militar busca integrar a nação, legitimando seu projeto político autoritário e conservador, no qual a diversidade esteve sempre subordinada à unidade.

Esta hegemonia do Estado em determinar o que é o patrimônio brasileiro e como preservá-lo (Gonçalves, 2012) mudou substancialmente ao longo dos últimos trinta anos, seja por transformações institucionais no Estado ou pela emergência de novos atores sociais, como a UNESCO (1989; 2003), organizações diversas da sociedade civil, comunidades tradicionais, culturas populares, entre outros. Neste cenário, os vínculos do patrimônio com a identidade nacional já não estão mais em primeiro plano (Gonçalves, 2012) e algumas experiências nos anos 1970 e 80 demonstram esta mudança de perspectiva, como a gestão de Aloísio Magalhães no então recém-criado Centro Nacional de Referências Culturais, o tombamento do Terreiro da Casa Branca

em Salvador e o da Serra da Barriga em Alagoas (Falcão, 2001). Tais experiências evidenciam uma articulação política que resultará no Artigo 216 da Constituição Federal de 1988, o qual reconhece a existência do patrimônio cultural imaterial - PCI³ brasileiro, enumera suas principais categorias e reconhece a responsabilidade do Estado, em colaboração com a comunidade, para com a sua proteção e promoção (Brasil, 1988).

A regulamentação infraconstitucional do Artigo 216 só ocorrerá com a promulgação do Decreto nº 3.551 de 04 de agosto de 2000, que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (Brasil, 2000). Da mobilização de intelectuais e gestores/as públicos para a elaboração do decreto resultou a concepção geral da política de PCI e o Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC, metodologia de pesquisa de campo, coleta e classificação de dados para a concretização do inventário de um bem imaterial (Arantes, 2000). A escolha pela categoria⁴ de PCI em detrimento a outras presentes em documentos nacionais e internacionais - como patrimônio oral e cultura popular e tradicional -, foi estratégica, já que este é o termo usado na Constituição Federal e também por que este se adequava melhor a uma perspectiva de continuidade e recriação dos bens no presente em vez de manutenção e reprodução do passado (IPHAN, 2006a). Ciente dos limites da categoria, especialmente no que toca o constante suporte físico dos bens imateriais, a preocupação do grupo de trabalho foi desenhar uma política que “desse conta” da complementaridade entre as dimensões materiais e imateriais (Cavalcanti&Fonseca, 2008). A ideia da recriação de bens imateriais no presente está conectada ao debate sobre autenticidade e perda (Santos, 1996), já que o discurso de ameaça de desaparecimento do PCI muitas vezes extrapola os contextos sociais e econômicos que podem levar a um desmantelamento do bem imaterial em questão e acabam por incidir sobre o conteúdo do bem em si, engessando concepções sobre manifestações artísticas e religiosas que vão em contra do que os detentores de saber pensam e desejam acerca de seus próprios bens imateriais.

³ Pela recorrência do uso do termo patrimônio cultural imaterial neste projeto, passarei a usar como substituição ao mesmo a sigla PCI.

⁴ Ao tratar de PCI, culturas populares e culturas indígenas, dou preferência ao uso do termo categoria em detrimento ao de conceito. Tal escolha se dá para marcar que enquanto categorias estes termos abrem a possibilidade de que o pensemos ao mesmo tempo como categorias sociais – posto que denominam grupos sociais e sujeitos coletivos-, e enquanto categorias analíticas – compreendendo tanto conceitos oriundos da academia institucionalizada como apropriações, tensionamentos e ressignificações oriundas de práticas cotidianas.

Por isso também, a participação dos detentores de saber no planejamento e execução das políticas de PCI é de suma importância e, ainda que na prática tal participação encontre grandes limites, o IPHAN desenvolveu estratégias para a gestão compartilhada do PCI e para a promoção da autonomia dos detentores de saber. Neste sentido, a política de PCI se inicia institucionalmente pelo recebimento e avaliação das propostas de registro de bens imateriais pelo Instituto do Patrimônio e Artístico Nacional - IPHAN que, ao contrário do pedido de tombamento, tem caráter coletivo, transitório e de instrução descentralizada (IPHAN, 2010). É já durante o processo de registro que as demandas, desafios e ações de salvaguarda começam a ser delineados, fornecendo subsídios para a elaboração posterior do plano de salvaguarda e promovendo a mobilização social necessária para a criação do Comitê Gestor do Plano de Salvaguarda. Segundo o IPHAN, o plano de salvaguarda é “(...) um instrumento de apoio e fomento de fatos culturais aos quais são atribuídos sentidos e valores que constituem referências de identidade para os grupos sociais envolvidos.” (IPHAN, 2011, p.01).

Ainda segundo o IPHAN (2011), é fundamental a participação democrática dos detentores de saber na elaboração e gestão do plano em parceria com os poderes públicos. Este deve constituir-se de ações de curto, médio e longo prazo com o objetivo de dar apoio à “(...) continuidade de existência do bem cultural de modo sustentável, através do fomento à produção, reprodução, transmissão e divulgação dos saberes e práticas a eles associados.” (IPHAN, 2011, p.02). É neste ponto que se torna sensível a questão da constituição dos detentores de saber enquanto sujeitos coletivos, seja como grupos de cultura popular e comunidades tradicionais, mas, sobretudo, enquanto associações com CNPJ, posto que a eficácia das políticas de salvaguarda depende essencialmente do grau de representatividade da associação em relação ao universo geral de detentores de saber, assim como de seu comprometimento e apropriação com relação ao guarda-chuva de políticas de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial e outras políticas culturais, como o programa Cultura Viva, por exemplo. Creio ser importante neste momento relacionar a categoria de culturas populares com a de PCI. Mesmo que a escolha brasileira tenha sido pela categoria ampla de PCI, alguns universos culturais têm se configurado como sujeitos recorrentes de tais políticas, especialmente aspectos culturais de povos indígenas e culturas populares, sendo que no escopo destas últimas tem destaque a herança afrobrasileira. Um exemplo disto é o

envolvimento do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular nas políticas de PCI através do projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular, experiência piloto que testou os instrumentos de implementação do Decreto nº 3.551 realizando diversos inventários, registros e ações de salvaguarda, destacando-se ações com os seguintes bens: Bumba-Meu-Boi do Maranhão; Jongo do Sudeste; modo de fazer Viola-de-Cocho; e o ofício das Baianas do Acarajé (Vianna, 2004).

Cavalcanti&Fonseca (2008 p.12) enumeram algumas razões para esta tendência: “(...) os universos das culturas indígenas e populares (...) abrigam circuitos de consumo, produção e difusão culturais organizados por meio de dinâmicas e lógicas próprias que diferem em muito dos demais circuitos consagrados de produção cultural”, caracterizando-se como processos culturais de larga história. Por isso, ao mesmo tempo em que atualizam nos contextos do presente a derivação de seus sentidos, tais processos culturais evocam eventos de longa duração histórica (Cavalcanti&Fonseca, 2008) e, mesmo em meio a um histórico de perseguição, descaso oficial e intensa restrição material (Carvalho, 2007), têm conseguido manter suas tradições enquanto manifestações vivas de um presente que se conecta ao passado sem, contudo, simplesmente reproduzi-lo. Vale ressaltar também a crescente inclusão e apropriação das culturas populares nos circuitos comerciais da produção cultural e do turismo, gerando um processo que José Jorge de Carvalho (2007) nomeou de espetacularização das culturas populares. Os benefícios auferidos comercialmente pelas comunidades tradicionais, indígenas e culturas populares e o controle que estas têm sobre estes processos são bastante limitados, o que aprofunda a necessidade de estudos que busquem compreender suas características e consequências. Neste sentido, a organização de detentores de saber em associações e outros formatos de sujeitos coletivos cria um canal institucional de defesa de seus próprios interesses que pode ter uma interlocução mais efetiva com o Estado e com o sistema judicial do que indivíduos ou organizações de menor porte, tais quais grupos artísticos.

Por outro lado, a execução das políticas de PCI coloca numa mesma categoria ampla povos indígenas, comunidades tradicionais e culturas populares, possibilitando uma maior articulação política e teórica entre tais sujeitos coletivos. Por isso, escolho neste projeto fazer trabalho de campo com duas experiências de execução de políticas de PCI que correspondem à tradição tipológica dos estudos sobre culturas populares no Brasil: as congadas de Mogi das Cruzes-SP e o samba de roda do Recôncavo Baiano-

BA. Com isso não pretendo problematizar a fundo o uso da categoria de culturas populares ou mesmo analisar historicamente a constituição deste campo acadêmico.

Afirmo, apenas, que ambos os casos podem ser classificados como culturas populares, de acordo com a tradição deste campo de estudos no Brasil. Defendo, contudo, que é possível ser mais específico neste caso e abarcar aos dois casos com a categoria de cosmologias afrobrasileiras. Uso aqui tal categoria para me referir a sujeitos coletivos que preservam e recriam manifestações culturais e religiosas de herança africana. Ainda que configurem uma grande diversidade de manifestações e religiões, creio ser possível afirmar que estes sujeitos compartilham de uma ancestralidade africana tanto genealógica como simbólica e mítica. Tal ancestralidade funciona como um *arquivo vivo* para processos de rememoração social, assim como uma linguagem de tradução das experiências e conhecimentos tradicionais das diversas cosmologias africanas entre si e com outros atores, especialmente com instituições públicas, culturais e de pesquisa.

Nos casos citados neste projeto, a categoria de culturas populares também é relevante, sendo que historicamente tais manifestações culturais têm sido classificadas nesta chave, assim como as políticas culturais mantêm as culturas populares como uma categoria específica de acesso ao Estado. O recorte de culturas populares me parece interessante, sobretudo, por dois motivos: o primeiro é que o reconhecimento enquanto culturas populares abre caminho não apenas para políticas de PCI, mas também para um acúmulo de experiências e uma nova agenda de políticas culturais das diversas esferas governamentais que tomam esta categoria como relevante⁵; segundo, o mercado de produção cultural tem cada vez mais inserido, ainda que de modo marginal, mestres/as e grupos das culturas populares - e a partir deste “rótulo” - em circuitos de shows e festivais, assim como na gravação de CDs e DVDs e outras atividades do “universo dos projetos culturais”. Isto gera potencialidades e desafios para as culturas populares, além de reconfigurar o contexto no qual disputam significados, narrativas e recursos materiais

⁵ Um bom exemplo quanto a este tema é o Plano Setorial para as Culturas Populares (MinC, 2012), no qual o Ministério da Cultura trata as culturas populares como um sujeito coletivo específico, tendo inclusive metas e objetivos próprios e incidência sobre outras políticas e programas. Não há, entretanto, a definição da categoria culturas populares em nenhum marco legal nacional, o que faz com que as fronteiras já esfumaçadas destas abram a possibilidade para que mediadores - produtores culturais, pesquisadores e artistas que pesquisam a estética popular - acessem as políticas públicas no lugar ou em nome de grupos ou comunidades tradicionais, usando dos conhecimentos destes de modo, muitas vezes, comercial e não autorizado, gerando desrespeito ao contexto sagrado e comunitário nos quais estas expressões em geral se dão.

com outros atores. Sem perder de vista, portanto, a inserção do samba de roda e da congada nas redes de relações das culturas populares, opto por dar centralidade a categoria de cosmologias afrobrasileiras, por entender que a ancestralidade africana é um dos elementos principais na formulação de discursos e práticas de rememoração social sobre si nos casos citados, possibilitando um aprofundamento na compreensão de como contextos de execução de políticas de PCI se imbricam com processos de rememoração social e coletivização de sujeitos afrobrasileiros.

É importante também ressaltar a conexão das políticas de PCI com outras políticas culturais, especialmente com o Programa Cultura Viva e a criação e gestão dos Pontos de Cultura nos níveis federal, estadual e municipal. O programa Cultura Viva é uma importante porta de acesso às políticas culturais para as culturas populares e/ou as cosmologias afrobrasileiras, fazendo com que bens imateriais patrimonializados coincidam com Pontos de Cultura e até tenham um acesso direto a alguns editais, já que previamente cancelados pelo Estado como PCI. No caso das congadas de Mogi das Cruzes e do samba de roda do Recôncavo Baiano, tal imbricação é verificada, já que em ambos os processos de execução de políticas de PCI as associações de detentores de saber acessaram o Programa Cultura Viva, processo que descreverei mais a frente. Por ora, creio ser importante fazer uma breve apresentação deste programa.

O Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania - Cultura Viva⁶ foi criado em 2004 pelo Ministério da Cultura através das portarias nº 156, de 06 de julho de 2004 e nº .182 de 18 de maio de 2005. Inicialmente o programa surgiu baseado em cinco ações programáticas: Pontos de Cultura, Escola Viva, Griôs, Cultura Digital e Cultura e Saúde, com todas as atividades girando em torno dos Pontos de Cultura, criados através de convênios entre o poder público e entidades da sociedade civil com atuação cultural já estabelecida em suas comunidades. O Cultura Viva tem por objetivo central “[...] incentivar, preservar e promover a diversidade cultural brasileira e contemplar iniciativas locais e populares que envolvam comunidades em atividades de arte, cultura, educação, cidadania e economia solidária.” (Araújo&Silva, 2010, p.39).

Mais do que enumerar o arcabouço legal do início de uma política pública, no entanto, é importante pensar nos contextos político e de relações sociais que permitem o

⁶ A partir de agora passarei a me referir ao Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva apenas como programa Cultura Viva, ou ainda Cultura Viva.

seu surgimento, o que nos faz entender melhor o lugar que esta ocupa nos meandros da administração pública. No caso do programa Cultura Viva, muito de sua concepção parte de duas questões: a já discutida mudança de orientação do Ministério da Cultura a partir da gestão Gilberto Gil em 2003, a qual passa a trabalhar com um conceito ampliado e processual de cultura, buscando quebrar hegemonias e inequidades reforçadas pela prevalência das leis de incentivo fiscal como modelo de política cultural no Brasil (Rubim, 2007); e o investimento pessoal de Célio Turino, que escreveu a primeira proposta do programa e foi seu gestor durante os primeiros anos de implementação do mesmo. Turino acumulava já uma experiência de mais de 20 anos com políticas culturais e o próprio conceito de Ponto de Cultura havia surgido na gestão de Antonio Augusto Arantes na Secretaria de Cultura de Campinas-SP, na qual Turino havia sido Diretor de Museus ainda nos anos 1980 (Turino, 2009).

Segundo Turino (2009), portanto, os Pontos de Cultura – principal ação do Cultura Viva - surgem como pontos de *des-silenciamento* do povo, como um modo de abrir as portas do Estado para grupos até então invisíveis para as políticas públicas, especialmente para as políticas culturais. O Ponto de Cultura

[...] não se enquadra em formas; nem é erudito nem é popular; também não se reduz à dimensão de 'cultura e cidadania' ou "cultura e inclusão social". Ponto de Cultura é um conceito. Um conceito de autonomia e protagonismo sociocultural. Na dimensão da arte, vai além da louvação de uma arte ingênua e simples, como se ao povo coubesse apenas o lugar do artesanato e do não elaborado dos cânones do bom gosto. Pelo contrário, busca sofisticar o olhar, apurar os ouvidos, ouvir o silêncio e ver o que não é mostrado. (Turino, 2009, p. 16)

Assim, o que é importante no Ponto de Cultura não é o tipo de cultura que ele produz, representa ou media, mas sim que a organização que o receba tenha um acúmulo enquanto agitadora cultural na comunidade na qual se insere. O Ponto de Cultura, então, vem para potencializar a ação desta entidade, no que se difere fortemente das políticas culturais que se baseiam na construção de centros culturais padronizados em localidades sem equipamentos culturais oficiais: o Ponto de Cultura não é um modelo de cultura alheio – ou mesmo desterritorializado - construído em uma localidade sem acesso à cultura, mas sim a potencialização e geração de autonomia para iniciativas culturais oriundas da própria sociedade, respeitando a cultura enquanto um processo indissociável do cotidiano e das relações sociais em um dado território.

De maneira mais precisa, os Pontos de Cultura podem ser definidos como “(...) unidades de produção, recepção e disseminação culturais em comunidades que se encontram à margem dos circuitos culturais e artísticos convencionais.” (Araújo&Silva, 2010, p.39). Para tornar-se um Ponto de Cultura, pessoas jurídicas com atuação local prévia na área cultural precisam enviar um projeto e um conjunto de documentos para os editais públicos que o MinC lança para selecionar os novos Pontos de Cultura. O Cultura Viva, portanto, se baseia no tripé *autonomia – protagonismo – empoderamento* (Turino, 2009), sendo que dentre as diversas ações programáticas que o programa implementa hoje, a principal articulação entre seus objetivos segue sendo os Pontos de Cultura. A característica central dos Pontos de Cultura é a diversidade, pois a concepção é não privilegiar nenhum tipo de produção cultural, mas sim as atividades culturais já desenvolvidas localmente pela sociedade e que devem ser potencializadas pelo Estado, buscando autonomia e descentralização. Em comum, os Pontos de Cultura firmam um convênio com o Governo Federal - e a partir da descentralização do Cultura Viva em 2008 também com governos estaduais e municipais - a partir do qual recebem um total de recursos de R\$ 180.000,00, recebidos em três parcelas anuais de R\$ 60.000,00. Os Pontos de Cultura recebem também um estúdio multimídia – pequena ilha de edição de áudio e vídeo em software livre – que deve ser pago com parte da primeira parcela recebida. Não há uma maneira fixa de aplicação destes recursos, cabendo a cada Ponto aplicá-lo de acordo com a sua necessidade e desde que em acordo com as regras de prestação de contas estipuladas na legislação que regulamenta os repasses do Fundo Nacional de Cultura. Além dos Pontos de Cultura, o Cultura Viva também prevê a criação de Pontões de Cultura, que são “nós” que agregam vários Pontos e realizam um trabalho em rede em uma localidade, em geral a partir de uma temática específica, podendo receber um volume de recursos financeiros maior que os Pontos de Cultura.

Hoje o programa Cultura Viva já conta com mais de 3500 pontos de cultura (MinC, 2013) espalhados pelo Brasil inteiro. A partir de 2007 o programa começou a ser descentralizado, sendo que os convênios passaram a ser firmados não apenas entre organizações da sociedade civil e governo federal, mas também com governos estaduais e municipais. Tal processo começou no estado do Piauí e hoje a maioria dos pontos de cultura encontram-se na rede estadual – mais de 2000 (MinC, 2013). Esta descentralização vai de encontro à orientação do MinC de fortalecer o Sistema Nacional de Cultura - SNC, descentralizando as políticas culturais para estados e municípios de

modo integrado, fortalecendo a institucionalidade das políticas culturais localmente e dirimindo a concentração de recursos na região centro-sul do país característica da gestão pública no campo da cultura até então. Esta pode ser considerada a segunda de três etapas do programa até agora: a primeira foi de 2004 até 2006 e foi caracterizada pelo desenho e implementação do programa a partir de uma relação direta do MinC com a sociedade civil; a segunda etapa foi de 2007 até 2010 e foi marcada pelo processo de descentralização descrito acima; já o terceiro se dá a partir de 2011 e registra a reestruturação e institucionalização do programa (MinC, 2013).

Turino (2009) ainda faz uma tipologia da sociedade civil que potencialmente acessa o Cultura Viva dividindo-a em três segmentos: movimentos associativos/reivindicatórios de hierarquia mais rígida e repertório de ação política tradicional, abarcando sindicatos, associação de moradores e entidades estudantis; novos movimentos sociais, de base identitária e horizontal, criando novas formas de ação política e compreendendo o movimentos feministas, negro, LGBTTTT, etc; por fim, manifestações culturais e tradicionais, compreendendo grupos de longa história associativa e excluídos das políticas públicas, criando ao longo do tempo formas subterrâneas de direito político antes mesmo da ascensão dos movimentos sociais no país. Turino (2009) conclui afirmando que o Cultura Viva agrega e aproxima estes três segmentos, criando uma convivência em rede de autoeducação e troca. Creio ser possível classificar o caso das congadas de Mogi das Cruzes e do samba de roda do Recôncavo Baiano no terceiro tipo de segmento da sociedade civil. Por isso, para compreender como as associações de detentores de saber em questão se apropriam da execução das políticas de PCI, é preciso olhar para formas tradicionais de organização social e incidência política, pois é a partir delas que tais grupos configurarão sua relação com o Estado.

Por fim, ambos os casos apresentam a constituição de detentores de saber enquanto sujeitos coletivos como uma questão central. No entanto, se no caso do samba de roda do Recôncavo Baiano a criação de uma associação de sambadores foi decorrência da execução da política de registro do samba de roda como PCI – e posteriormente como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela UNESCO -, no caso de Mogi das Cruzes a criação da associação de congadeiros/as antecedeu a execução da política de registro e mais, o próprio edital lançado pelo IPHAN para o registro das congadas de São Paulo foi ganho pelo CNPJ desta

associação. É relevante também a questão temporal, já que o registro do samba de roda data de 2003 e o das congadas de Mogi das Cruzes teve início apenas em 2014, fato que fornece a possibilidade da comparação da execução de políticas de PCI no Brasil em dois momentos distintos. Através da análise do trânsito e contraste entre um e outro caso, busco saber quais as possíveis conexões entre a diversidade de sujeitos abarcada na categoria de PCI e como a execução destas políticas encontra e engendra processos de coletivização e rememoração social de sujeitos afrobrasileiros ao mesmo tempo em que tensiona e expande as fronteiras da própria categoria de PCI.

Esta pesquisa buscou, portanto, cumprir com o objetivo geral de mapear e compreender como se dão as relações entre políticas públicas de patrimônio cultural imaterial e sujeitos coletivos/associações de detentores de saber afrobrasileiros em contextos de execução de políticas de registro e salvaguarda de bens imateriais das culturas populares/cosmologias afrobrasileiras. Para tanto, foram eleitos como objetivos específicos: traçar o histórico das políticas de PCI no Brasil; analisar a atuação da Associação Nacional das Congadas, Marujadas e Moçambiques para Pesquisa e Defesa das Tradições e Culturas Populares - Casa do Congado e a execução do registro via metodologia oficial do INRC das Congadas de São Paulo em Mogi das Cruzes-SP; analisar a atuação da Associação de Sambadoras e Sambadores do Estado da Bahia - ASSEBA e a execução do Plano de Salvaguarda do Samba de Roda do Recôncavo Baiano; compreender como se dão processos de coletivização e comunitarização de detentores de saber no contexto da execução das políticas de PCI; e compreender como se dão processos de rememoração social de detentores de saber no contexto da execução das políticas de PCI.

Por fim, para dar conta da pesquisa proposta, lancei mão da combinação das seguintes técnicas metodológicas: revisão da literatura antropológica sobre PCI, culturas populares e comunidades tradicionais; levantamento de dados etnográficos através de trabalho de campo com os/as congadeiros/as de Mogi das Cruzes-SP e com a Casa do Congado; levantamento de dados etnográficos através de trabalho de campo com os/as sambadeiros/as do Recôncavo Baiano e com a ASSEBA; e entrevistas semiestruturadas lideranças envolvidas nos processos de registro, inventário e plano de salvaguarda dos casos citados. Propus, portanto, a combinação de fontes distintas, tais quais literaturas acadêmica e técnica, marcos legais, registros orais, dados etnográficos e entrevistas com lideranças dos detentores de saber. Assim, o objetivo foi combinar fontes de informação

diversas para dar conta da complexidade de discursos que permeiam contextos de execução de políticas de PCI, buscando compreender como atores sociais distintos se organizam e se posicionam em redes de relações criadas e/ou reconfiguradas ao redor de bens imateriais afrobrasileiros.

1. Patrimônio cultural imaterial afrobrasileiro

1.1 Sujeitos coletivos afrobrasileiros

Ainda que abarque uma gama ampla de ações, creio ser possível distinguir duas posturas fundamentais do Estado brasileiro com relação aos bens imateriais que são aprofundadas nos planos de salvaguarda: uma delas está direcionada aos sujeitos coletivos nomeados como detentores de saber e busca por maior autonomia política e financeira e o aumento de capacidade técnica de gestão de projetos destes; a outra se direciona aos bens imateriais em si e busca a garantia da promoção, transmissão e difusão destes, além da proteção contra a sua exploração comercial inadequada. Mesmo que os desdobramentos sistemáticos dos planos de salvaguarda ainda sejam limitados, é importante afirmar que estas duas dimensões são indissociáveis: deste modo, não basta considerar os bens imateriais como substâncias que existem de modo independente aos sujeitos coletivos que os produzem e reproduzem e tampouco tomar os detentores de saber enquanto sujeitos coletivos que existem de modo independente dos bens imateriais que mediam suas relações sociais, seja entre si, com outros grupos, com o território ou com o sagrado, etc.

Carneiro da Cunha (2012) afirma que a sistematização escrita do conteúdo não basta para o registro dos conhecimentos tradicionais, posto que estes não são uma substância independente de seus ambientes (Ingold, 2004). Por isso, a indissociabilidade entre autonomia de detentores e o entendimento dos bens imateriais como processos que ocorrem de modo interativo a sujeitos coletivos e territórios é essencial para a efetividade dos planos de salvaguarda. Tal indissociabilidade também está presente nas culturas populares e nas cosmologias afrobrasileiras, as quais se colocam como um relevante conjunto de detentores dentro do guarda-chuva de fenômenos sociais abarcado pela categoria de PCI. No caso das culturas populares, embora estas englobem diversos atores sociais e muitas vezes coincidam com comunidades quilombolas e tradicionais, no campo das políticas públicas é importante ressaltar que o Ministério da Cultura as

trata como um sujeito coletivo específico, tendo inclusive um Plano Setorial para as Culturas Populares (MinC, 2012) com metas e objetivos próprios e incidência sobre outras políticas e programas.

Não há, entretanto, a definição da categoria culturas populares em nenhum marco legal nacional, o que faz com que as fronteiras já esfumaçadas destas abram a possibilidade para que mediadores - produtores culturais, pesquisadores e artistas que pesquisam a estética popular - acessem as políticas públicas no lugar ou em nome de grupos ou comunidades tradicionais, usando dos conhecimentos destes de modo, muitas vezes, comercial e desrespeitoso ao contexto sagrado e comunitário nos quais estas expressões muitas vezes se dão. Neste caso é possível dizer que os mediadores não possuem nem representatividade e nem legitimidade para representar as culturas populares, comunidades tradicionais ou detentores de saber, embora possam assim agir dentro da legalidade. Por isso também a organização coletiva de detentores do saber é relevante no sentido de quebrar cadeias de mediação que barram o acesso de grupos marginalizados a políticas públicas.

É neste ponto que entra uma questão essencial: no caso de detentores de saber, comunidades tradicionais, cosmologias afrobrasileiras e culturas populares, a representatividade não gera de modo automático a legitimidade, por isso muitas vezes a assunção de protagonismo de uma associação ocorre em meio a conflitos, quando não tem como consequência a fissão de comunidades e sujeitos coletivos. Por isso, a discussão de como se dão processos de constituição e/ou ativação de sujeitos coletivos é também relevante para a compreensão da execução de uma política pública que enseja e depende da organização social dos detentores de saber para ser eficaz, como é o caso das políticas de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. Carneiro da Cunha (2009) atenta para o fato de que a autoridade para representar um grupo indígena é produzida no próprio processo de realizar atos jurídicos em seu nome. Do mesmo modo é possível pensarmos que no caso da execução de políticas de PCI, no qual não há um modelo obrigatório ou generalizado de representatividade, esta só pode emergir e se legitimar caso a caso, de acordo com as singularidades de cada bem inventariado e de cada rede de relações.

Por outro lado, as políticas de PCI no Brasil legitimam um regime institucionalizado de tradução entre sistemas de conhecimento. Se em contraste com outros instrumentos estatais de pesquisa e levantamento de dados as políticas de PCI das

últimas décadas primam pela produção do conhecimento *sobre e com* os detentores de saber, os dilemas e desafios encontrados pelos pesquisadores/as que vão a campo a serviço do Estado são bastante parecidos com os de pesquisadores de ciências humanas: como legitimar a posição de fala sobre o outro; como textualizar um conhecimento que em sua maioria existe oralmente e em relação a um território; como codificar outro sistema de conhecimento em ferramentas reconhecidas pela racionalidade acadêmica e do Estado. A ida dos pesquisadores a campo, no entanto, também ritualiza o Estado para os detentores do saber: sujeitos coletivos que sempre estiveram à margem do Estado ou que conheceram as políticas públicas primeiro por meio da violência – como a expulsão de suas terras ou a repressão policial –, convivem alguns meses com pesquisadores e gestores públicos que, por um lado, querem saber como funciona e o que é o seu sistema de conhecimento e, por outro, esforçam-se em explicar o que é aquela política pública e como funciona o Estado.

Como resultado deste processo tem-se não apenas um documento oficial traduzindo um sistema de conhecimento alheio para a linguagem da racionalidade estatal, mas também o sistema de conhecimento da racionalidade estatal traduzido em termos nativos, com todos os limites que permeiam processos de tradução dessa natureza. Soma-se a isto o fato de que a recomendação oficial de que detentores de saber devem, na medida do possível, fazer parte das equipes de pesquisa nem sempre é seguida, ou quando o é, a mera presença destes na equipe não garante que a sua voz será ativa no processo. Outra questão pertinente é que a absoluta maioria dos editais de financiamento de levantamentos preliminares e inventários que o IPHAN lança com o objetivo de descentralizar a execução da política de PCI é ganha por CNPJs de produtoras culturais e centros de pesquisa que não têm relação direta ou participação de detentores de saber.

Parto ainda do pressuposto de que as políticas públicas de PCI produzem efeitos tanto nas relações internas quanto externas dos detentores de saber, permitindo o trânsito entre os regimes intra e inter-étnico, ou ainda entre cultura e “cultura” nos termos propostos por Carneiro da Cunha (2009; 2012). No âmbito interno, as políticas de PCI produzem efeitos sobre a cultura, podendo potencializar conflitos ou aumentar o prestígio de uma categoria de conhecimento em relação a outras, assim como alterar o *status* dentro do grupo de detentores de saber daqueles que detêm a autoridade sobre estes conhecimentos. No âmbito externo, tais políticas incidem no regime da “cultura” e

influem no modo como tais sujeitos coletivos organizam discursos sobre si para si e para os outros, especialmente para o Estado e as instituições que levam a cabo os processos de inventário, registro e salvaguarda dos bens imateriais. É possível, então, observar tanto na passagem do registro da cultura para a “cultura”⁷, como verificar a passagem do registro da “cultura” para a cultura⁸. A apropriação da categoria de PCI pelos detentores de saber pode ser vista em alguns casos nos quais o pedido de registro partiu, individualmente ou em conjunto com outras instituições, dos próprios detentores de saber, como no caso da Arte Kusiwa (IPHAN, 2006b) e da Cachoeira do Iauaretê (IPHAN, 2007), entre outros.

Rita Segato (2005, p. 07, grifos no original) chama atenção para a questão afirmando que não foi dos grupos subalternos que “[...] *partiu um desejo de diferença ou reconhecimento como valor, mas tornou-se valor como contradiscurso depois da experiência de rejeição e da constatação de que estrutura e outredade são coetâneas e que, portanto, para os sujeitos assim marcados, somente resta existir na gramática social como outredade*”. A autora faz a ressalva de que esta *outredade* não significa que as identidades políticas obrigatoriamente coincidam com as alteridades históricas, mas sim que a demanda por recursos e direitos pode fazer uso de uma matriz de identidades preexistentes elaborada nos centros formadores da linguagem. Dentro do PCI cabem várias destas *outredades*: culturas populares, cosmologias afrobrasileiras, comunidades tradicionais, quilombolas, artesanato, conhecimentos indígenas. Por isso, o PCI enquanto categoria operacionalizada pelo Estado e cujo significado é disputado por uma gama diversa de sujeitos coletivos diz tanto sobre qual a delimitação social e étnica do patrimônio imaterial brasileiro, quanto sobre uma nova postura política e metodológica do Estado frente a uma série de alteridades constituídas historicamente no processo de formação nacional. Se as fronteiras do PCI estão em constate disputa, expansão e reconfiguração, é patente que o universo dos bens registrados como PCI coincide de modo não casual com grupos marginais e violentados na história brasileira.

⁷ Como no caso descrito por Gallois (2012) no qual os Wajãpi mais velhos recusam a escrita e seguem defendendo um regime de restrição e autoridade sobre saberes entram em conflito com jovens que passaram a adotar o discurso do PCI, escrevendo materiais didáticos de educação indígena e afirmando que a Arte Kusiwa pertence a todos os Wajãpi.

⁸ Como no caso descrito por Martini (2012) da devolução de objetos sagrados tariano e tukano que haviam sido levados pelos missionários salesianos para o Museu do Índio em Manaus há mais de setenta anos como resultado de uma ação de salvaguarda do INRC da Cachoeira de Iauaretê.

Acredito, portanto, que a literatura que aborda processos de autoconstituição étnica pode ser bastante útil para entender como estão se formando e/ou ativando tais sujeitos coletivos ligados a bens imateriais afrobrasileiros. Carneiro da Cunha (1987) afirma que grupos étnicos não são explicados pela cultura, mas a cultura entra de modo essencial na etnicidade. Assim, a etnicidade opera como uma linguagem na medida em que traços de diferenciação são capazes de criar contrastes em um contexto político. Neste sentido, Mauro Almeida *et al* (2011) analisam o caso dos índios Kuntanawa, no Acre: há cerca de um século considerados extintos, o grupo que descendeu dos poucos sobreviventes da etnia atravessou o século XX se autoreconhecendo enquanto caboclo, para depois tornar-se “povo da floresta” na Reserva Extrativista do Alto Juruá e daí então, em meados dos anos 1990, passar por um processo de autoconstituição enquanto índios Kuntanawa que reivindicam um território específico, mesmo já estando dentro de uma reserva e tendo perdido elementos como a língua e formas de organização social.

Com isto, Almeida *et al* (2011) retomam o conceito de comunitarização de Max Weber para fugir ao risco de cair na antinomia entre “autenticidade étnica” e “invenção das tradições”, ou ainda à tendência de encarar processos de autoconstituição étnica enquanto meras manobras de um jogo de estratégia política. Os autores, portanto, enfatizam que para que um projeto de comunitarização entre em curso, não basta que traços comuns ou genealogias sejam compartilhadas, mas sim que a percepção deste compartilhamento seja mobilizada como referência para a ação social, gerando a crença em um passado e um destino comuns (Almeida *et al*, 2011, p.125). Assim, no processo de autoconstituição étnica, os aspectos do modo de vida costumeiro tornam-se objeto de autoconsciência e autoreflexão: não se trata apenas de uma jogada política para adequar-se a uma categoria definida nos marcos legais do Estado e que garante algum tipo de acesso diferenciado a políticas públicas, mas de reconstruir e ressignificar laços sociais e memória coletiva a partir de estratégias variadas, que no caso dos Kuntanawa vão desde uso sistêmico de técnicas xamânicas e rituais coletivos, aprendizado com outros povos indígenas e povos da floresta, até a mudança nas vestimentas e a adoção da pintura corporal.

Arruti (1997), por sua vez, analisa os processos coetâneos de ressurgimento de povos indígenas no Nordeste brasileiro e de autoconstituição de comunidades quilombolas. Para o autor, tal fenômeno corresponde à produção de novos sujeitos políticos, novas unidades de ação social que mesmo partindo de contextos de confusão

entre fronteiras étnicas, fazem uso de uma maximização da alteridade. Aos poucos os estudos antropológicos começam a dar conta destes processos e passam de um foco na decadência e desaparecimento de grupos étnicos para a emergência e recriação destes (Arruti, 1997, Pacheco, 1998). Dentre os marcos de tal processo para o universo quilombola, Arruti aponta o artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias da Constituição Federal de 1988, assim como a migração de especialistas em terras indígenas para o trabalho com terras quilombolas. Tal fato mostra também uma aproximação entre os campos de estudos etnológico e racial, que haviam se separado na década de 1930. Como herança, os indígenas ficaram marcados e valorizados como origem nacional, ou seja, o indígena é um objeto de contaminação pela sociedade, sua alteridade serve a construção de um juízo de valor estético, ao passo que os negros são marcados e valorizados como aparência, como um agente de contaminação da sociedade e a sua alteridade serve à construção de um juízo de valor político. A nova realidade na qual comunidades afroindígenas passam a se identificar ora como comunidades quilombolas e ora como comunidades indígenas no Nordeste brasileiro expande as fronteiras acadêmicas tradicionais, que separam ambos campos de estudo, assim como a postura dos discursos sobre identidade nacional, que além de também separarem tais campos, valoram os mesmos de modo distinto.

A partir deste instrumental teórico desenvolvido para a análise de processos de autoconstituição étnica, acredito ser possível pensar na constituição de diversos sujeitos políticos coletivos nas últimas décadas que não têm necessariamente como característica principal o compartilhamento de uma identidade étnica, genealogia ou pertencimento territorial, mas que sim apresentam uma complexa combinação destes elementos articulada ao redor da cultura – ou do patrimônio imaterial - enquanto um *habitus*⁹ compartilhado e que mobiliza elementos territoriais e étnicos para a ação social, enfatizando tanto um passado como um destino comuns. Tal *habitus* serve tanto a um posicionamento de conflito, cobrança e acesso ao Estado, como de reflexão e autoconsciência que levam a uma ressemantização de símbolos, objetos e redes de relações sociais e políticas. A proliferação de tipos de comunidades tradicionais que nos últimos anos passaram a se enquadrar nos critérios da Convenção 169 da OIT (2011) e

⁹ Utilizo o conceito de *habitus* aqui no sentido retomado por Almeida *et al* (2011): disposições adquiridas do corpo e que se tornam difíceis de mudar, demandando um processo de autoreflexão coletiva e de longo prazo para serem transformadas.

do Decreto nº 6.040 (2007) é exemplo disto: não são apenas grupos étnicos com direito à terra que têm constituído processos de comunitarização em íntima, porém não determinista, relação com o arcabouço legal e de políticas públicas, porém também grupos e comunidades que se formam ao redor de religiões de matriz africana, manifestações da cultura popular e conhecimentos tradicionais.

Embora não necessariamente os sujeitos coletivos que se autoconstituem a partir ou coetâneos a execução de políticas de PCI se enquadrem nesta categoria ampla de comunidades tradicionais, é possível identificar processos de comunitarização e associativismo que guardam diversas semelhanças com a autoconstituição de comunidades étnicas e/ou tradicionais. Tal processo se dá especialmente na seleção e reelaboração de traços diacríticos coletivos com relação a outros grupos, marcando, de algum modo, os limites de um sujeito coletivo específico com relação a uma gama diversa de atores no mundo circundante. É a diferenciação mínima entre um contexto interno – cultura – e um ambiente externo - “cultura”- nos moldes desenvolvidos por Carneiro da Cunha (2009) que permite uma linguagem incompleta de comunicação e tradução entre sistemas de conhecimento que se relacionam de modo profundo a processos históricos, políticas públicas, mercado de bens culturais, instituições de pesquisa e ensino e conflitos territoriais. Nas últimas décadas - e a partir de marcos políticos como as convenções da UNESCO e OIT, políticas culturais e o reconhecimento de direitos específicos a comunidades tradicionais - a cultura tem se tornado não apenas a linguagem através da qual sujeitos políticos em processos de comunitarização se comunicam com o Estado, com a academia e com o mercado, mas também rearticulam a própria memória coletiva e os laços que transformam grupos difusos em sujeitos coletivos.

Creio, portanto, ser necessária uma mínima assunção ontológica de que ao passar do registro das políticas públicas e do mercado para o dos detentores de saber, estamos cruzando uma linha tênue e descontínua entre um contexto interno e outro externo. Como proposto por Carneiro da Cunha (2009), entendo que estes regimes internos e externos coexistem, sendo que as pessoas vivem nos dois ao mesmo tempo e que as fronteiras entre ambos não são lineares. É necessário ressaltar, contudo, que se trata de regimes discursivos distintos, ainda que a passagem de um a outro possa ser recorrente, como discutido acima. Se como afirma Carneiro da Cunha (2009) a política étnica tem se distanciado da política acadêmica - já que ao mesmo tempo em que a

antropologia começou a abandonar a categoria de cultura os povos indígenas e as comunidades tradicionais passaram a se apegar a ela -, creio ser necessário que, enquanto pesquisadores/as ou gestores/as, estejamos cientes de que nossas categorias têm vida e que perseguir seus trajetos pelo mundo também é tarefa acadêmica e política.

Em sua obra *The Politics of the Governed*, o autor indiano Partha Chatterjee tem como objeto o que ele chama de políticas populares em boa parte do mundo. Ao usar o termo popular, no entanto, Chatterjee (2004) não se refere a um processo político ou a uma forma institucional específica, mas sim a como os governos – especialmente aqueles de Estados pós-coloniais – têm orientado suas ações a partir de dois modos de encarar os direitos e a elaboração de políticas. O primeiro tem como objeto indivíduos com direitos iguais – cidadãos - independentemente de cor, religião, cultura e gênero. Tal concepção se baseia em um ideal universalista e, ao mesmo tempo, nacionalista. Esta concepção convive em uma relação tensa com o segundo modo, que se caracteriza pelo tratamento diferenciado de grupos particulares geralmente formados por minorias expostas a algum grau de vulnerabilidade e que demandam reparação histórica dos governos nacionais. O objeto da ação do Estado, neste caso, não é mais o conjunto de cidadãos, mas sim sujeitos coletivos, a que o autor chama de populações.

O primeiro modo está intimamente ligado a ideia de soberania popular, a qual tem raiz no Iluminismo francês e baseia a concepção de que existe uma identidade entre o povo e a nação, assim como uma identidade entre a nação e o Estado, baseando um ideal de realização universal da cidadania a partir de direitos individuais (Chatterjee, 2004). A forma moderna do Estado-nação, portanto, é particular e universal, pois os direitos são individuais, mas é o povo que fornece a soberania nacional. Todavia, foi o próprio ideal de direitos individuais universais – irrestritos por raça, classe, gênero – que reproduziu e aprofundou as assimetrias de poder resultantes destas categorias, marcando as lutas por justiça social como demandas específicas por igualdade racial, de classe, de gênero (Chatterjee, 2004, p.30). No entanto, o processo de governamentalização do Estado descrito por Foucault (2006), no qual a população passa a ser um objeto central da ação dos governos, faz com que – mesmo com um ideal individualista de cidadania – os governos agreguem os cidadãos em populações como alvos de suas políticas públicas. Tais populações são identificadas, classificadas e descritas através de critérios empíricos e são delineáveis e mensuráveis por técnicas estatísticas.

Assim, ao contrário do conceito de cidadãos, a categoria empírica de populações permite aos governos o desenvolvimento de instrumentos para atingir um grande número de habitantes através de suas políticas públicas. A ideia de cidadania universal, portanto, produz uma construção homogênea da nação, ao passo que as ações da governamentalidade produzem populações classificadas a partir dos alvos definidos pelas políticas públicas, produzindo uma visão heterogênea do social (Chatterjee, 2004, p. 36). Ao adotar estratégias técnicas de modernização e desenvolvimento, entretanto, os Estados pós-coloniais utilizaram conceitos etnográficos ultrapassados como categorias classificadoras para a produção de conhecimento sobre suas populações (Chatterjee, 2004, p.37). Contudo, estas categorias que, do ponto de vista da governamentalidade, são de uso empírico na definição de alvos de suas políticas públicas, acabam se tornando um instrumento para certas populações dotarem seu processo de coletivização do que Chatterjee (2004, p.57) chama de conteúdo moral. Chatterjee (2004, p.57, grifos no original, tradução minha) conclui que esta questão é uma parte crucial da “[...] política dos governados: dar à forma empírica de um grupo populacional os atributos morais de uma comunidade.”. É investido do conteúdo moral de uma comunidade, que um grupo populacional passa a atuar politicamente e a dialogar enquanto um sujeito coletivo com o Estado (Chatterjee, 2004, p.75). Como este conteúdo moral é, então, criado para além de um diálogo com o Estado?

1.2 Memória social afrobrasileira

Pretendo aqui partir de um processo de execução de políticas públicas levado a cabo pelo Estado para compreender processos de rememoração social e coletivização de sujeitos afrobrasileiros que transcendem a ação estatal e que produzem significados que estão além dos aparatos normativizadores do Estado e dos mecanismos e padrões de acesso aos recursos públicos. O Estado, portanto, influencia em processos de rememoração social e coletivização de sujeitos como os que trato aqui neste projeto. Há, no entanto, uma agência destes sujeitos afrobrasileiros que transcende a ação estatal. Assim, entendo que as políticas de reconhecimento, preservação e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, assim como outras que entram em um leque mais amplo de políticas públicas que manipulam de algum modo a memória social – e que vão desde a criação de pontos de memória e museus até a revisão dos crimes cometidos

durante governos autoritários -, criam um contexto o qual eu proponho denominar como hipermemorialização. Tal contexto é também constituído por um aumento significativo de estudos sobre memória social nos últimos trinta anos, após um longo período de virtual desaparecimento desta categoria nas humanidades, como aponta Berliner (2005). Tal autor descreve o *boom* da memória social nas humanidades, pontuando que se, por um lado, este processo acaba gerando um esvaziamento semântico da categoria por conta do aumento excessivo de sua extensão, por outro, a memória social permite a descrição da história vivida cotidianamente, assim como a compreensão dos fenômenos de continuidade daqueles grupos que a antropologia clássica acreditava fadados ao desaparecimento.

Com o conceito de hipermemorialização, portanto, pretendo me distanciar de duas perspectivas transversais a diversas posturas acadêmicas e/ou políticas que se ocuparam das cosmologias afrobrasileiras. A primeira delas - ligada especialmente a estudos sobre cultura popular e folclore, sobretudo aos estudos dos folcloristas descritos por Vilhena (1997) - tende a compreender as cosmologias afrobrasileiras - sob as categorias de cultura popular e/ou folclore - como resistência de uma memória social em risco eminente de desaparecimento, mas que nega a se dissipar. Nela, as cosmologias afrobrasileiras devem atender a um requisito de autenticidade frente a um mundo que trabalha para o seu desmantelo. Já a segunda - e que é bastante recorrente em estudos recentes sobre políticas públicas e especialmente sobre políticas culturais -, pende para o entendimento das cosmologias afrobrasileiras como memórias sociais fortalecidas e recriadas a partir de uma análise utilitarista das possibilidades oferecidas pelo Estado, ou seja, o discurso êmico de valorização da tradição e/ou da ancestralidade africana estaria ligado a percepção de que esta é o caminho mais curto para o Estado laico e os seus recursos e programas. Nela, as cosmologias afrobrasileiras atenderiam a uma estratégia política na qual o conteúdo da tradição e/ou da ancestralidade africana importaria menos do que os fins de acesso a reconhecimento e recursos públicos, como se houvesse uma justificativa utilitarista para uma espécie de fraude discursiva sobre si.

Não pretendo negar que ambas as perspectivas trazem pontos importantes para a compreensão das cosmologias afrobrasileiras na rede de relações na qual estas estão em constante contato com o Estado, com a academia e com o mundo de políticas e projetos culturais e de pesquisa ensejados por estes atores. No entanto, creio que a questão principal não é classificar a postura de valorização e publicização da memória social das

cosmologias afrobrasileiras no binômio resistência-estratégia política. Gostaria de enfatizar que a combinação tanto de contextos históricos de exclusão e perseguição, como de contextos de estímulo e fomento criam um ambiente de múltiplas oportunidades para a formulação de práticas e discursos sobre si e para a reorganização destas populações em sujeitos coletivos nos quais a ancestralidade africana, a tradição e o culto aos antepassados têm um papel essencial. E isto se dá por que estes elementos já tinham um papel importante para tais sujeitos antes da execução das políticas de patrimônio cultural imaterial e já figuravam como fontes para a formulação e transmissão de conhecimentos tradicionais

É este contexto que proponho chamar de hipermemorialização das cosmologias afrobrasileiras. Nele, políticas públicas, festivais de arte popular e a atuação de pesquisadores criam estímulos para que os sujeitos afrobrasileiros dramatizem a sua coletividade e elaborem processos de rememoração social atravessados por dinâmicas criativas a partir de um repositório simbólico comum, amplamente variável, mas reificável sob algumas rubricas, como a ancestralidade africana. Com a ideia de um repositório simbólico comum não tenho a intenção de ignorar as divisões entre nações africanas tão relevantes no período da escravidão quanto ainda hoje, como no caso das divisões de muitas religiões afrobrasileiras, como o Candomblé e o Tambor de Mina, por nações que indicam a sua origem africana específica. É claro que a convivência de negros/as de diferentes nações ao longo dos últimos séculos fez com que mesmo aqueles grupos artísticos ou religiosos que se denominam a partir de uma nação apresentem um grande número de elementos de outras nações, como aponta Abdias do Nascimento (1978). Tal divisão em nações, ainda operante atualmente, não impede a existência do compartilhamento de um passado e um futuro comuns entre sujeitos coletivos afrobrasileiros, buscando não apenas origens comuns na África, mas experiências afrobrasileiras compartilhadas enquanto negros em um país racista. Curiosamente, é possível notar tal perspectiva na fala do governador e capitão-general da Bahia no início do século XIX, o Conde dos Arcos:

Os batuques vistos pelos olhos dos funcionários governamentais são uma coisa: para os indivíduos particulares são outras completamente diferente. A diferença é profunda. Estes vêem o batuque apenas como uma prática que vai contra o respeito dominical... Para o governo, porém, o batuque é um ato que, uma vez por semana, força todos os negros – automaticamente e sem conhecimento consciente – a renovar

aqueles sentimentos de aversão mútua que eles têm por concedido desde o nascimento, mas que, tendem gradualmente a desaparecer na atmosfera geral de degradação que é sua carga em comum. Esses sentimentos de hostilidade mútua podem ser vistos como a mais poderosa garantia que as maiores cidades do Brasil desfrutam. Suponha que um dia as várias nações africanas esquecessem sua tradição de ódio, inculcado de uma pra outra. Suponha que os daomeanos e os nagôs, os gegês (ewes) e os haussas, os tapas e os congos, se tornasse amigos e irmãos: o resultado seria uma espantosa e inelutável ameaça ao Brasil, que terminaria com a desolação do país inteiro. (Conde dos Arcos, apud Nascimento, 1978, p. 54)

Nesta fala, o compartilhamento de um passado e de um presente comuns pelos escravos gerava o risco de que estes se tornassem um perigoso grupo político, posto que lutando também por um futuro comum. Assim, o incentivo das tradições específicas de cada nação eram, ironicamente, um meio de conter a expansão de uma consciência de unidade entre os escravos. Tais manifestações artísticas e religiosas, contudo, transformaram-se nos principais repositórios simbólicos da memória social afrobrasileira, sendo que é através de cantos, danças e rituais religiosos que a ancestralidade africana pode ser acessada, mais que isso, é através deles que se estabelece a comunicação com os ancestrais. Na ancestralidade africana, memória e invenção convergem em um mesmo processo social: referenciar o conhecimento dos ancestrais ao mesmo tempo em que se preenchem as muitas lacunas deixadas pela ruptura da escravidão. A invenção aqui se dá pela edificação de novos conhecimentos, rituais e manifestações artísticas construídas sobre aquilo já deixado pelos ancestrais. A questão é que os ancestrais seguem a fornecer meios para o preenchimento destas lacunas, já que não operam apenas a partir do passado, mas também no presente.

Por isso, a intensificação do diálogo – embate, negociação, políticas públicas – com o mundo dos brancos, com as instituições dos brancos, vem acompanhada de uma intensificação do diálogo com os antepassados negros. A ancestralidade africana é um *arquivo vivo* no qual memórias estão guardadas, não como objetos sólidos, mas como elementos abertos, posto que o mundo dos mortos segue a existir coetaneamente ao mundo dos vivos. A questão não é encontrar o tesouro enterrado da herança dos mortos, é entrar em diálogos cada vez mais amplos com o seu mundo, transformador do mundo dos vivos e tampouco alheio a este. Assim, o contexto de hipermemorialização não é apenas institucional, é também espiritual, artístico, genealógico. E dispara simultaneamente diversos gatilhos que permitem que memórias se entremeeiem com músicas, danças, entidades, antepassados, políticas, associações de detentores, arquivos,

centros de memória, trânsito de pesquisadores, conselhos de cultura, festas religiosas e cívicas, eventos políticos, planos de desenvolvimento sustentável, conferências da ONU, palcos, instituições culturais, fundos de quintal, terreiros, igrejas, irmandades de leigos, comunidades tradicionais, praças públicas, movimentos sociais. A partir desta complexa rede de relações, processos de rememoração social transcendem em sujeitos coletivos afrobrasileiros: comunidades quilombolas, terreiros, samba de roda, congada, associações de detentores de saber, grupos artísticos.

2. Representação e autonomia: a trajetória das instituições

2.1 Apresentação

Em 2014 o IPHAN lançou o edital público nº 01/2014, intitulado Congadas de São Paulo: Inventário Nacional de Referências Culturais/INRC – Levantamento Preliminar (1ª e 2ª Etapa), edital conectado a um projeto mais amplo de execução de levantamentos preliminares de congadas/os de outros estados do Brasil, como Minas Gerais, Espírito Santo e Goiás. Este edital foi direcionado para entidades privadas sem fins lucrativos dentro da lógica de descentralização da execução das políticas culturais no país adotada já há mais de uma década. O projeto vencedor do edital foi enviado pela Casa do Congado, entidade criada em 2009 na cidade de Mogi das Cruzes-SP. Trata-se de uma associação criada e gerida por detentores de saber das congadas da região do Alto Tietê-SP, ainda que como acontece na maioria dos casos de constituição de uma associação, sua representatividade encontre limites no universo diverso de grupos e mestres/as congadeiros/as da região. Tal fato é relevante por tratar-se da primeira vez em que um CNPJ de detentores de saber tem seu projeto selecionado e financiado por um edital do IPHAN visando a execução do inventário, segunda fase das políticas de PCI – a que precede a salvaguarda, na qual a participação e autonomia dos detentores de saber é bem mais comum.

O projeto, previsto para dois anos e depois estendido, encontra-se no terceiro ano de execução. A pesquisa de campo do projeto está sendo feita com nove grupos de congada da cidade de Mogi das Cruzes conectados por relações genealógicas e de filiação estética a mestres reconhecidos em toda a região – como Zé Tavares, Chico Preto e Zé Baiano – e a grupos que não existem mais. Os grupos pesquisados são relativamente jovens, ainda que os mais antigos da cidade, o que mostra uma dinâmica

intensa de criação e desarticulação de guardas de congo e moçambique, sendo que a conexão a um passado comum está ligada às relações com mestres falecidos ou de idade avançada e à participação em grupos relevantes de outrora. Com relação ao universo da congada - que inclui congos, moçambiques e marujadas -, os registros oficiais mais antigos datam da década de 1920, com destaque para um registro audiovisual de um moçambique de saioite feito por Mário de Andrade.

No entanto, os grupos de hoje não preservam a memória dos grupos datados em antes dos anos 1950, quando levas de migrantes mineiros chegaram à cidade em busca de trabalho na indústria e deram nova vida e referências renovadas para a congada da região, então vivendo um momento de forte desarticulação. Hoje a congada de Mogi das Cruzes possui características próprias, mas apresenta uma forte filiação à sua herança mineira, sendo a maioria dos principais mestres nascidos em Minas Gerais ou filhos/as de mineiros. Os grupos de congada da região encontram sérias dificuldades financeiras para manterem suas atividades, assim como a capacidade técnica de elaboração e execução de projetos culturais é restrita e se concentra na Casa do Congado. Aparte de apoios eventuais para a participação das congadas na Festa do Divino e algumas outras celebrações e da circulação pelo projeto Revelando São Paulo, são poucas as oportunidades de geração de renda através da atividade congadeira, sendo mais comum que os congadeiros utilizem recursos pessoais para a manutenção dos grupos.

Neste cenário de acesso incipiente as políticas culturais, restrição material e média vida útil dos grupos, a rede de relações criadas e baseadas através das atividades congadeiras são amplas e conectam de modo complexo os grupos em relações como trocas de visitas, parentesco e mútua assistência. Ademais, a relação dos grupos com seus bairros, suas igrejas de devoção e locais de realização de suas celebrações também se conecta de modo íntimo ao universo congadeiro. Assim, a criação da Casa do Congado enquanto uma associação sem fins lucrativos, dotando os congadeiros da cidade de uma entidade representativa e de um CNPJ pelo qual entrar no mundo dos projetos culturais, antecedeu a execução das políticas de PCI. Mais que isso, o projeto que venceu o edital do IPHAN para a execução do levantamento preliminar das congadas da cidade foi enviado pela própria Casa do Congado. A criação da Casa do Congado se deu pela articulação de Wendell Miranda – nome artístico Deo Miranda -, músico e produtor cultural sergipano radicado na cidade, e lideranças congadeiras de Mogi das Cruzes. Com isto, a associação surgiu de uma articulação de lideranças entre

os detentores de saber, o que mostra tanto uma busca dos detentores por uma entidade representativa, como o desafio da representatividade desta associação ultrapassar o universo das lideranças, alcançando a maioria dos congadeiros. A presidência da associação foi assumida pela congadeira Gislaine Donizete Afonso, 1ª Capitã da Congada de Santa Ifigênia e uma das principais lideranças congadeiras da região. Quando do falecimento de seu pai e do desinteresse dos irmãos em herdar a congada, Gislaine quebrou a barreira de gênero de que a congada teria de ser assumida por um homem e passou a comandar o grupo deixado pelo pai.

Além da execução da política de PCI, outros eventos têm exigido uma resposta dos congadeiros enquanto sujeitos coletivos, especialmente conflitos com outras organizações no que toca a organização da Festa do Divino Espírito Santo. A resposta dos congadeiros enquanto coletivo e sua postura aguerrida de defesa dos próprios interesses mostra, entre outras coisas, uma capacidade crescente do poder representativo da Casa do Congado em relação ao universo da congada na cidade. No entanto, a legitimidade deste poder representativo não existe *a priori*, é sempre transitória e vai sendo criada na medida em que a associação é capaz de tomar decisões e responder em nome de um sujeito coletivo, ou seja, enquanto a Casa do Congado é capaz de *fazer coisas* como fosse o sujeito coletivo das congadas de Mogi das Cruzes. Isto inclui tanto atos jurídicos – a assinatura de um convênio com o IPHAN –, atos políticos – a negociação e conflito perante outras organizações - e até atos religiosos ou espirituais – fazer o necessário para que os santos sejam louvados da maneira adequada durante as festas religiosas.

Já o samba de roda do Recôncavo Baiano foi um dos primeiros bens a ser registrado como PCI no Brasil, tendo sido inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão em 2004, sendo logo depois lançado candidato do país à III Proclamação de Obras-Primas do Patrimônio Imaterial da UNESCO, na qual sagrou-se agraciado pelo título. Carlos Sandroni (2010) traz à tona que o registro do samba de roda do Recôncavo Baiano foi capitaneado pelo Ministério da Cultura: o então ministro Gilberto Gil queria que o “samba brasileiro” fosse candidato no concurso da UNESCO, possibilidade deixada de lado pelos técnicos do próprio MinC devido ao entendimento de que a UNESCO exigia que os candidatos estivessem necessariamente radicados em comunidades ou etnias geograficamente bem delimitadas e ameaçados pela crescente mercantilização da cultura. A escolha, então, deslocou-se para o samba de roda do

Recôncavo Baiano, que passou por um processo de inventário¹⁰ por parte dos técnicos do IPHAN e pesquisadores, coordenados neste caso pelo próprio Carlos Sandroni. O autor (Sandroni, 2010) afirma que o principal desafio do processo era que o samba de roda estava espalhado em diversos municípios do Recôncavo Baiano e que não havia uma voz reconhecida que o representasse enquanto sujeito coletivo até por que os sambadores não se viam enquanto um coletivo de tanta abrangência geográfica, sendo que boa parte deles sequer se conhecia. Deste modo, uma das primeiras e principais ações do IPHAN foi fomentar a criação da ASSEBA – Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia, entidade representativa cuja fundação, segundo Sandroni (2010), dramatiza o caráter eminentemente político de qualquer processo de patrimonialização.

Deste modo, Mogi das Cruzes e Cachoeira apresentam momentos e contextos políticos bastante distintos com relação à execução das políticas de PCI. Minha intenção, portanto, é investigar como se dão os processos de constituição e/ou ativação de sujeitos coletivos em relação às políticas de PCI em casos tão distintos entre si, mas que se inserem igualmente no contexto de processos de patrimonialização de manifestações culturais afrobrasileiras. Além disso, busco também entender como se dão, neste contexto, processos de rememoração social essenciais para a coletivização de sujeitos, assim como para a construção de traços diacríticos destes com outros grupos.

2.2 Mogi das Cruzes e a Casa do Congado

A Casa do Congado - Associação Nacional dos Congados, Moçambiques e Marujadas – Pesquisa e Defesa das Tradições e Culturas Populares é uma associação sem fins lucrativos criada em 2009 por congadeiros e colaboradores. No começo de 2009 a Secretaria de Cultura chamou lideranças das congadas de Mogi das Cruzes para uma reunião na qual foi discutida a criação na cidade de Pontos de Cultura do Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura. A partir desta reunião, os congadeiros decidiram se reunir para discutir a criação de uma entidade representativa das congadas da cidade. De modo independente ao poder público, decidiram fundar uma associação que utilizou como modelo o estatuto da Casa do Brincante, entidade criada por Deo Miranda em Sergipe – de quem voltarei a falar mais a frente. A reunião dos congadeiros foi realizada

¹⁰ Vale ressaltar que no caso do inventário do samba de roda do Recôncavo Baiano a metodologia oficial do INRC não foi usada, sendo que a equipe de pesquisa desenvolveu metodologia própria.

na casa de seu Chico Preto, um dos principais mestres de congada da região e capitão da Congada de São Benedito de César de Souza. Nesta reunião estiveram presentes as principais lideranças das congadas da cidade, como seu Zé Tavares, Nêgo Otaviano, seu Dico e dona Zeca, todos falecidos hoje. Silvio Antonio – de quem também falarei mais a frente – fez a estimativa de custos para a fundação da associação e Deo Miranda redigiu a ata da reunião e propôs o modelo de estatuto. Os custos para a fundação da associação foram custeados integralmente por seu Dico, que acabou falecendo no ano seguinte.

Assim, a partir de uma reunião convocada pela Prefeitura de Mogi das Cruzes, os congadeiros decidiram se organizar em uma entidade, desejo que já era latente entre os congadeiros. Logo da criação da entidade, a Casa do Congado candidatou-se ao edital e consagrou-se como Ponto de Cultura, o qual foi chamado, ainda com inspiração na experiência de Deo Miranda em Sergipe, de Casa do Brincante. O objetivo do plano de trabalho do Ponto de Cultura foi “Unificar as atividades de 08 grupos de congada de Mogi das Cruzes para a construção de uma política cultural voltada para a proteção e continuidade das tradições populares que envolvem as congadas, marujadas e moçambiques da região de Mogi das Cruzes”¹¹, e o resultado esperado foi a realização de “Oficinas de transmissão de conhecimentos entre dançantes e herdeiros das tradições; ensaios abertos e eventos tradicionais”¹². Dois três aportes financeiros anuais para o Ponto de Cultura, a prefeitura pagou apenas os dois primeiros, fazendo com que a Casa do Congado passasse a buscar novas fontes de financiamento para compensar o não recebimento da 3ª parcela a que tinha direito como Ponto de Cultura.

Dentre as lideranças congadeiras que estiveram envolvidas na fundação da Casa do Congado e que estão hoje a frente da entidade, creio ser importante destacar três pessoas que são representativas de processos de empoderamento das congadas da cidade. A primeira é Gislane Donizete Afonso, 1ª Capitã da Congada de Santa Ifigênia e atual vice-presidenta da Casa do Congado. Gislane é filha de um dos principais mestres das congadas de Mogi das Cruzes, seu Zé Baiano, que migrou de Minas Gerais para a cidade nos anos 1960, fazendo parte de alguns grupos de congada e moçambique para depois fundar a Congada de Santa Ifigênia. Com a morte do pai e o pouco interesse

¹¹ Disponível em <http://culturaviva.org.br/mapa/casa-do-brincante/>. Acesso em 01 mai 2016.

¹² Idem à nota 7.

dos irmãos pelo grupo, Gislaine assumiu a liderança do grupo, rompendo com a predominância masculina no cargo de capitão de guarda. Mais que isso, pouco a pouco Gislaine tornou-se uma das principais lideranças das congadas de Mogi das Cruzes, sendo respeitada pelos demais congadeiros e passando a representar a cidade em diversos eventos e espetáculos. Outras mulheres também passaram a assumir posições de prestígio nas congadas da região, como, por exemplo, Dona Lourdes, da Congada de São Benedito do Santo Ângelo.

Já Sílvio Antonio de Oliveira é o 2º Capitão da Congada de Santa Ifigênia e atual presidente da Casa do Congado. Sílvio é também colaborador do projeto Revelando SP¹³, no qual atua na produção dos encontros entre grupos tradicionais do estado de São Paulo, acumulando, assim, experiência com a gestão de projetos e eventos. Além disso, Sílvio é também um pesquisador nas temáticas da congada e do universo cultural banto no Brasil. Mais à frente descreverei em maiores detalhes a trajetória de Sílvio.

Por fim, Wendell Miranda (Deo Miranda), é um músico e produtor cultural sergipano que se mudou em 2008 para Mogi das Cruzes. O trabalho artístico de Deo mescla rock e música popular do Sergipe e de outros estados, sendo que ele se apresenta em formação de banda e também voz e violão. Em Sergipe, Deo já atuava como produtor cultural, tendo idealizado a instituição Casa de Brincante, a qual serviu como fonte de inspiração para a Casa do Congado. Deo já teve diversos projetos em editais de fomento e incentivo à cultura, entre eles o próprio projeto do “INRC das Congadas de Mogi das Cruzes”, o primeiro edital voltado para a execução de inventários via metodologia oficial do INRC, até onde eu tenha informação, a ser ganho no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN¹⁴ por um Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica - CNPJ de detentores de saber. Outro projeto de Deo Miranda é o

¹³ O Projeto Revelando São Paulo é promovido pelo Governo do Estado de São Paulo e ocorre com a frequência de 4 vezes ao ano em distintas cidades do estado. A principal atividade do projeto é a realização de encontros entre grupos de cultura popular e comunidades tradicionais de todo o estado, nos quais a programação apresenta diversas atividades, dentre as quais cabe destaque para apresentações musicais, cortejos, romarias, palestras, rodas de bate-papo, espaços de convivência social e venda de comidas e bebidas típicas.

¹⁴ A partir de agora passo a me referir ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional apenas pela sua sigla, IPHAN.

Festival de Arte Popular do Alto Tietê, que está em 2016 na sua quarta edição, tendo sido financiado em todas as oportunidades pelo ProAC - Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo.

O Festival traz uma extensa programação de shows, oficinas e espetáculos de circo e teatro para a região do Alto Tietê, tendo apresentado atrações como Alessandra Leão, Sapopemba, Waldek de Garanhuns e Sendero, entre outros, para a região. Dentro do projeto do Festival está também a realização da Festa de Coroação dos Reis do Congo, tema que voltarei mais a frente. Logo de sua chegada à cidade, Deo Miranda passou a ser convidado para participar da formulação e gestão de projetos culturais, dada a sua prévia atuação na área em Sergipe, inclusive com grupos de cultura popular. Com isso, o sergipano aproximou-se de lideranças congadeiras da cidade e, apesar de não ter crescido neste universo cultural, é uma figura central para a compreensão do contexto político e econômico dos grupos de congada e moçambique da cidade e, especialmente, do processo de inventário das congadas da região apoiado pelo IPHAN, já que através de sua função de coordenador na Casa do Congado, Deo é um dos principais responsáveis pela execução deste projeto.

O Festival de Arte Popular Popular do Alto Tietê é um bom exemplo de como a apropriação de ferramentas de gestão e o domínio da burocracia do mundo dos projetos culturais que mediam a relação de entidades culturais com o Estado pode resultar em processos de empoderamento e autonomização de sujeitos coletivos afrobrasileiros. Além de uma intensa programação de oficinas e espetáculos, que em 2016 teve mais de um mês de duração, indo de 01 de abril até 07 de maio, o Festival adotou a estratégia de abrigar a Festa de Coroação dos Reis do Congo de Mogi das Cruzes em sua programação oficial (Deo Miranda, 2016). Como no caso de outros festejos populares no Brasil, a Festa de Coroação dos Reis do Congo em Mogi das Cruzes era financiada pelo casal de reis eleitos: cada grupo indicava seus candidatos e no final era feita uma votação para a escolha do casal vencedor. Este casal passava, então, por ser responsável pela arrecadação de fundos para a realização da festa, os quais não precisavam ser recursos próprios e, em geral, acabavam por ser doações de admiradores da festa e de lojistas da região que aproveitavam a ocasião para fazer publicidade de seus estabelecimentos comerciais.

Tal sistema de financiamento da festa diretamente conectado com a eleição dos Reis do Congo deixou de acontecer, cedendo lugar ao financiamento da festa pela Prefeitura de Mogi das Cruzes. Como financiadora, no entanto, a Prefeitura passou a tomar decisões sobre o formato e data da festa, deslocando significados desta e desagradando aos congadeiros. Uma destas mudanças foi a decisão de mudar a data da festa para o mês de agosto, que abriga o Dia do Folclore, tornando tal celebração uma parte da programação oficial da Prefeitura para o mês do folclore (Deo Miranda, 2016). Se cultura popular já é uma categoria que traz consigo uma série de conflitos no Brasil, a categoria de folclore é ainda mais problemática, sendo que é muito comum que grupos tradicionais se sintam ofendidos por serem classificados de maneira genérica e homogênea como representantes do folclore.

Assim, a organização do Festival de Arte Popular do Alto Tietê foi, também, uma estratégia para fazer com que a Festa de Coroação dos Reis do Congo voltasse a acontecer no mês em que tradicionalmente ocorria, ou seja, maio. A primeira vez que a Festa de Coroação voltou a ocorrer em maio foi em 2012, ainda antes do Festival, quando ocorreu no distrito de Braz Cubas. Esta primeira coroação realizada pela Casa do Congado foi financiada a partir de um projeto de pessoa física aprovado por Deo Miranda para o ProAC (Deo Miranda, 2016). Entretanto, foi apenas com o Festival, que teve sua primeira edição em 2013, que a festa voltou a ser realizada em maio na sede do município de Mogi das Cruzes. O Festival passou, portanto, a incorporar a Festa de Coroação à sua programação oficial, tendo assim poder decisório sobre as características gerais da festa, como a data de sua realização e o plano de passar a realizá-la dentro da Igreja de São Benedito. É importante ressaltar que o CNPJ proponente do projeto do Festival para a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo é o da Casa do Congado, ou seja, o Festival, ainda que dependa da liderança pessoal de Deo Miranda para acontecer, é uma realização da própria associação de detentores de saber. Por isso, a Casa do Congado requisita a legitimidade para tomar decisões sobre a Festa de Coroação dos Reis do Congo em nome de todos os congadeiros. A tomada de rédeas na organização da Festa de Coroação não afastou a Prefeitura da Casa do Congado e do Festival, sendo que, através da Secretaria de Cultura, a Prefeitura é também apoiadora do Festival de Arte Popular do Alto Tietê, disponibilizando espaços da cidade para a realização de atividades e montagem de palcos, assim como disponibilizando serviços públicos de infraestrutura e segurança.

O palco principal do Festival foi montado este ano no Largo do Rosário, lugar simbólico para os congadeiros da cidade, já que ali existia a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, local de devoção para as congadas e que foi demolida nos anos 1970. O próprio nome Largo do Rosário foi alterado, sendo que apenas nos anos 2000 o Largo voltou a ter o nome original. No entanto, a maioria dos moradores conhece o espaço por Praça da Marisa, devido a loja de roupas da cadeia Marisa que existe no Largo, o que denota um processo de apagamento da memória social das congadas na cidade que apenas nos últimos anos começa a ser revertido. O encerramento do Festival, no dia 07 de maio, foi feito pelo cantor, percussionista e ogã alagoano Sapopemba. Mantenho já há tempo uma relação de amizade e parceria com este artista e, por isso, estava presente no encerramento do Festival. Sapopemba cantou o seu repertório formado por gêneros tradicionais afrobrasileiros, como cantigas de Orixás e Inkises, cocos, sambas de roda e congadas. O público, ainda que escasso, dançou e cantou o show inteiro.

O desenho da programação do Festival mostra, portanto, a preocupação de criar pontes entre as culturas populares tradicionais e os seus desdobramentos na canção e na arte populares. É relevante, contudo, que esta preocupação parta de uma entidade que é formada por detentores de saber, tomando o cuidado de convidar artistas que, mesmo que não venham diretamente de contextos culturais tradicionais, tenham com estes uma relação de pesquisa e colaboração respeitosa e ética. Mais que isso, a programação do Festival mostra um caminho possível para vários congadeiros que, oriundos de contextos tradicionais, podem pouco a pouco apropriarem-se de formas estabelecidas de expressão artísticas, invertendo a lógica de artistas institucionalizados se apropriando dos conhecimentos tradicionais para a lógica de artistas tradicionais que se apropriam de modos estabelecidos de fazer arte.

Neste sentido, a figura de Sapopemba é bom exemplo: sua formação musical foi como ogã no Candomblé Ketu e como gajeiro de chegada e cantador de coco em Alagoas, e foi apenas após os 40 anos de idade que Sapopemba passou a atuar como músico em circuitos “profissionais”. Ao apresentar gêneros tradicionais deslocados de seus contextos originais e em sofisticados arranjos de canção popular, Sapopemba não o faz a partir de uma pesquisa externa da tradição, mas sim a partir da própria vivência desta. Este movimento de apropriação de modos institucionais e estabelecidos de fazer

arte por artistas oriundos de contextos tradicionais é análogo ao processo de organização do Festival de Arte Popular do Alto Tietê: em lugar das congadas serem convidadas pela coordenação de festivais organizados por produtoras ou instituições culturais externas a estes contextos tradicionais, é a própria Casa do Congado – enquanto entidade constituída por congadeiros – que organiza seu próprio festival e faz o convite a grupos artísticos. Em outras palavras, a Casa do Congado se apropriou de um modelo de organização de projetos culturais alheio às formas tradicionais de organização social e financiamento de eventos e festas dos congadeiros. E a partir da apropriação destes novos modelos de gestão e financiamento de eventos culturais, a Casa do Congado não apenas devolveu aos congadeiros – ou ao menos a uma entidade representativa destes - o poder decisório sobre suas próprias atividades, como também passou a atuar em campos da produção cultural antes restritos a produtores culturais externos ao mundo das congadas.

Estava presente também no encerramento do Festival o Secretário de Cultura de Mogi das Cruzes, Mateus Sartori. Ao fim do show, Secretário de Cultura, Deo Miranda e Sapopemba fizeram uma fala de encerramento, exaltando o festival e sua programação e as culturas tradicionais do Alto Tietê. Além disso, foi exaltada pelos três a parceria entre Prefeitura, Casa do Congado e Festival. Assim, o processo de empoderamento da Casa do Congado neste caso não ocorreu, necessariamente, a partir de um conflito e rompimento com a Prefeitura. Pelo contrário, a questão passou por um entendimento de que a Prefeitura era uma parceira fundamental e que uma negociação cuidadosa era necessária para que a Casa do Congado pudesse assumir a organização da Festa de Coroação dos Reis do Congo dentro da programação do Festival sem, com isso, perder uma relação de parceria e cooperação com a Prefeitura.

Merece também destaque um projeto recém aprovado pelo CNPJ da Casa do Congado no edital Rumos 2015-2016 do Itaú Cultural. Trata-se do projeto Cantos Sagrados – Reinado de Congos de Mogi das Cruzes. Segundo o site do Itaú Rumos, o projeto consiste em:

História e registro fonográfico do Reinado de Congos de Mogi das Cruzes, formado por nove agremiações originais e em atividade: Congada de Santa Ifigênia, Congada Marujada de Nossa Senhora do Rosário, Congada Batalhão de Nossa Senhora Aparecida, Congada de São Benedito de César de Souza, Congada de São Benedito do Santo Ângelo, Congada do Divino Espírito Santo, Moçambique Capela Santa Cruz, São

Gonçalo de Vila Natal e Moçambique de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. O projeto propõe a produção de nove discos com registros de cantos e orações dos grupos acima citados e a produção de documentário.¹⁵

Este projeto, portanto, oferecerá a gravação de um CD para cada grupo de congada e moçambique em atividade na cidade de Mogi das Cruzes, além da produção de um documentário sobre o processo. Há, atualmente, apenas um registro em CD dos grupos da cidade, que é um CD também produzido a partir de um projeto da Casa do Congado: trata-se do álbum Reinado de Congos – Mogi das Cruzes – Cantos e Marchas. A produção deste CD foi financiada pelo Edital ProAC 24/2012 da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo para Promoção da Continuidade de Culturas de Raiz no Estado de São Paulo. Nele gravaram alguns dos principais grupos de congada e moçambique da cidade: Congada Marujada de Nossa Senhora do Rosário; Congada de São Benedito do Santo Ângelo; Moçambique Capela Santa Cruz; Congada Batalhão de Nossa Senhora Aparecida; Congada do Divino Espírito Santo; Congada de São Benedito Coração de César; Moçambique de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário; São Gonçalo de Vila Natal; Congada de Santa Ifigênia; e Mestre Silvio Antônio com Mestre Zé Tavares. O projeto agora aprovado no Itaú Rumos, no entanto, expande a escala deste registro, garantindo o registro de um CD para cada um dos nove grupos em atividade em Mogi das Cruzes. A proposição e execução destes projetos de registro de modo independente às políticas de salvaguarda do PCI mostra a autonomia da Casa do Congado em propor e gerir projetos de registro, divulgação e manutenção das congadas da cidade.

De agosto de 2014 até maio de 2015 eu fui pesquisador contratado pela Casa do Congado para atuar no Projeto “Mapeamento e Resgate de Aspectos da Cultura Tradicional de Comunidades Afrodescendentes de Mogi das Cruzes”, referente ao Edital de Chamamento Público nº 01/2014 da Superintendência do IPHAN/SP “Congadas de São Paulo: Inventário de Referências Culturais/INRC – Levantamento Preliminar (1ª e 2ª Etapa)”¹⁶. O projeto foi proposto e aprovado no referido edital pela Casa do Congado. Minha atuação no projeto foi dar apoio técnico a pesquisa de campo

¹⁵ Disponível em <https://rumositaucultural.org.br/selecionados-2015-2016>. Acesso em 09 mai 2016.

¹⁶ A partir de agora e por motivos de melhor compreensão textual, passo a me referir ao projeto como “INRC das Congadas de Mogi das Cruzes”

realizada para coletar dados para o preenchimento de fichas da metodologia oficial do Inventário Nacional de Referências Culturais. Ao longo dos anos de 2014 e 2015 visitamos todos os atuais nove grupos de congada e moçambique em atuação no município de Mogi das Cruzes e seus distritos. Além da coleta de dados e entrevistas com membros dos grupos, realizamos também filmagens para a elaboração do documentário que está previsto como um dos produtos do projeto.

Além de mim, a equipe de pesquisa foi formada pelo historiador Odair Aparecido de Paula, coordenador da equipe, pela pedagoga Eliete Teixeira, pelo historiador Prof. Jurandyr Campos e por um representante de cada grupo de congada e moçambique pesquisados. Assim, a presença dos detentores de saber não se deu apenas a partir do corpo gestor da Casa do Congado, mas a própria equipe de pesquisa foi formada pelos seus representantes, que forneceram informações para o preenchimento das fichas e acompanharam e revisaram os resultados. Foram ainda realizadas reuniões com a presença de representantes de todos os grupos, nas quais tiveram lugar apresentações sobre as políticas de PCI e seus desdobramentos e qual a conexão do projeto em questão com um contexto mais amplo de patrimonialização de bens culturais imateriais no Brasil. O projeto da Casa do Congado junto ao IPHAN ganhou recentemente uma extensão de prazo e tem previsão de entrega dos produtos e encerramento para 2017.

Antes da Casa do Congado, a principal entidade da sociedade civil a ter diálogo constante com os congadeiros era a Pró-Divino, e é justamente o conflito entre esta e os congadeiros/Casa do Congado que acho importante relatar aqui, já que o episódio retrata uma das consequências do empoderamento dos congadeiros e da Casa do Congado no contexto da política municipal de Mogi das Cruzes. A Associação Pró-Divino foi criada em 1994 com o objetivo de apoiar festeiros e capitães-de-mastro da Festa do Divino de Mogi das Cruzes-SP. Deste modo, a Pró-Divino passou aos poucos a assumir funções que antes se concentravam no festeiro, responsável por financiar parcialmente, arrecadar fundos e organizar boa parte da festa. Com isso, a associação assumiu a organização e a captação de recursos da festa, recorrendo tanto a empresas, lojistas e indivíduos, como aos fundos arrecadados com a venda de bebidas e comidas na própria festa. Já há alguns anos existem alguns conflitos latentes entre a Pró-Divino e os congadeiros, especialmente com a Casa do Congado. Convém ressaltar que a Pró-Divino só atuou em um projeto com recursos públicos que exigiam prestação de contas,

que foi a transformação do Museu do Divino em Ponto de Cultura: o contrato não chegou a ter a terceira parcela de 60 mil reais paga por problemas na prestação de contas da segunda parcela.

Pois bem, a Pró-Divino é responsável por contatar e organizar a participação dos vários grupos que fazem parte da Festa do Divino, entre eles as congadas. Em uma das reuniões de organização da festa de 2015, chegou-se ao acordo de que as congadas tocariam suas caixas apenas nos aros e não no couro, para assim produzirem um volume sonoro menor e não atrapalhem a reza que acontece um pouco a frente das congadas no cortejo, logo atrás da cruz. A justificativa é que isso atrapalharia a reza, pois as pessoas não conseguiam se ouvir. Como contrapartida pelo silêncio, os congadeiros poderiam entrar em cortejo na Igreja, o que lhes era proibido em todos os outros anos de festa. Os congadeiros aceitaram o acordo, mas durante a festa começaram a se sentir desgostosos e discriminados com a decisão. Incentivados por pessoas do público e pela vontade em responder a ameaças da Pró-Divino de que caso tocassem seriam expulsos por seguranças privados, começaram a tocar batendo no couro das caixas, fato que causou ira em membros da Pró-Divino, que reagiram de modo enérgico e agressivo.

O conflito, no entanto, foi filmado por um cinegrafista que estava registrando a festa. Este editou um vídeo de 10 minutos sobre o conflito e o subiu ao site You Tube, onde tornou-se público. Nele é possível ver discussões entre membros da Pró-Divino e congadeiros, assim como alguns congadeiros fazem falas contundentes de como se sentiram discriminados com a decisão de não tocarem na festa, pois a congada existe para tocar e esta é a maneira correta de louvar aos santos. A publicação do vídeo no You Tube com o nome “O Silêncio das Congadas de Mogi das Cruzes” acirrou o conflito, gerando inclusive duas matérias sensacionalistas em jornais da cidade. Com isso, Jozemir Campos, diretor da entidade, resolveu pedir exoneração de seu cargo na Pró-Divino. O tom dos jornais foi em defesa da Pró-Divino. Por sua vez, o Bispo Dom Pedro Luiz Stringhini afirmou que não via problemas nos congadeiros tocarem e que eles seriam bem-vindos na festa no próximo ano, tendo afirmado à reportagem do site de notícias G1 que

Desse desencontro e desajuste que tive na procissão, eu só fiquei sabendo no dia seguinte. Eu quero reafirmar a minha opinião acerca das congadas. Tenho o maior apreço pelas congadas porque são uma riquíssima expressão cultural e religiosa. No ano que vem devem se

apresentar sem sobressalto, devem se apresentar do jeito que são acostumadas e faremos tudo para isso¹⁷

Já as rezadeiras afirmaram que em nenhum momento pediram que as congadas fossem silenciadas, apenas que em alguns momentos mais importantes da reza fosse feito silêncio, o que não significava pedir que as congadas tocassem no aro ao invés do couro das caixas. No segundo semestre de 2015 foi realizada uma eleição periódica para a diretoria da Pró-Divino, que foi completamente renovada. Após a eleição, houve nova reunião entre congadeiros e Pró-Divino, na qual se estabeleceram novos parâmetros para a participação dos congadeiros na festa, os quais tiveram suas demandas atendidas, chegando de comum acordo com a nova diretoria de que as congadas tocarão normalmente na festa – no couro das caixas – e poderão novamente entrar em cortejo na igreja. Este episódio – no qual o conflito com a Pró-Divino foi mediado pela Casa do Congado – retrata também um processo de empoderamento dos congadeiros frente a grupos que até então estavam acostumados a ditar as regras para a participação das congadas no calendário de festas tradicionais da cidade de Mogi das Cruzes. Fica evidente que instituições e indivíduos que sempre tiveram relação de admiração e colaboração com as culturas populares muitas vezes, acabam por também dominarem politicamente os grupos tradicionais, buscando mediar e ditar as regras de sua participação em eventos e políticas públicas. É este ciclo de dominação de entidades e pessoas “bem-intencionadas” que os congadeiros começaram a cobrar ao praticarem um verdadeiro ato de desobediência civil na Festa do Divino.

O desfecho do conflito mostra que os congadeiros estão dispostos a assumir enquanto sujeitos coletivos uma postura de enfrentamento a situações que consideram desrespeitosas. É claro que não é possível eleger apenas uma causa para o desencadeamento de tal processo, mas a partir de minha atuação primeiro como pesquisador contratado pela Casa do Congado e depois como pesquisador de campo para a realização deste projeto, creio ser possível afirmar que a criação e atuação da Casa do Congado foi essencial para que os congadeiros tenham se sentido respaldados para tomarem posturas de enfrentamento e de busca por autonomia. Se, por um lado, a Casa do Congado funciona como um espaço de articulação e mobilização política para

¹⁷ Disponível em <http://g1.globo.com/sp/mogi-das-cruzes-suzano/festa-do-divino/2015/noticia/2015/05/silencio-das-congadas-em-procissao-geram-polemica-em-festa-do-divino.html>. Acesso em 15 jul 2015.

os congadeiros se posicionarem enquanto sujeitos coletivos frente a outros grupos sociais e instituições, por outro lado a realização de projetos culturais por esta instituição oferece também a oportunidade de visibilidade e geração de renda, tornando os congadeiros cada vez menos diretamente dependentes de outras entidades e do poder público, acostumados a colocarem aos congadeiros as condições de participações dos mesmos em suas atividades e projetos. Neste novo cenário, são os próprios congadeiros que pensam, propõem e gerenciam seus projetos. Com isso, não faço a ingênua afirmação de que tal processo ocorra sem conflitos, mas sim que os conflitos são cada vez mais resolvidos “dentro de casa”, ou seja, é entre os próprios congadeiros que são decididas questões sensíveis com relação à realização de suas festas tradicionais e de seus projetos culturais. É neste sentido que a representatividade da Casa do Congado, mesmo que limitada, é de natureza diferente da capacidade de representar aos congadeiros de pessoas e instituições externas ao universo da congada: os congadeiros se reconhecem enquanto iguais frente ao corpo gestor da Casa do Congado e podem, inclusive, disputar com este a direção da entidade.

É curioso notar como os processos de registro, inventário e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial acirram e reificam conflitos latentes entre os próprios detentores de saber e entre estes e Estado, academia e elites. Nenhum dos processos nos quais trabalhei ou acompanhei de perto ocorreram sem grandes conflitos, sendo que rompimentos, brigas, disputas e até ameaças de agressão física ocorreram. Creio que isto está, em parte, diretamente ligado a rupturas de relações clientelistas, racistas e discriminatórias nas quais os grupos de cultura popular estão inseridos. Convém lembrar que tais relações são assaz ambíguas, já que nelas os grupos de cultura popular e cosmologias afro-brasileiras obtêm recursos, espaço político e reconhecimento, mas em geral de modo limitado. Do mesmo modo, as elites, funcionários públicos e sacerdotes religiosos exercem também um papel ambíguo, ora de apoio, fomento e defesa dos grupos de cultura popular, ora de controle e discriminação destes.

2.3 O Recôncavo Baiano e a ASSEBA

A ASSEBA foi uma medida emergencial do plano de salvaguarda do samba de roda e sua fundação criou um órgão representativo regional que não deixou de ensejar uma série de conflitos, dentre eles a escolha da cidade na qual ficaria a sua sede, hoje

Santo Amaro da Purificação (Carmo, 2009). A criação da ASSEBA começou ser articulada num evento organizado pelo IPHAN que marcou a conclusão dos trabalhos para a elaboração do Dossiê do Samba de Roda (IPHAN, 2006c), O I Encontro de Sambadores do Recôncavo, que aconteceu em 2004 na cidade de Santo Amaro da Purificação. As discussões se desdobraram para o II Encontro de Sambadores do Recôncavo, que aconteceu em 2005 também na cidade de Santo Amaro. Segundo Bandeira de Alencar (2010), o II Encontro marcou uma postura do IPHAN de buscar o treinamento dos sambadores como gestores e foi dividido em quatro grupos de trabalho: organização, educação, pesquisa e memória e promoção e divulgação. Deste encontro foi criada uma Comissão Provisória que ficou responsável por efetivar a criação da ASSEBA. Bandeira de Alencar (2010) e Edivaldo (2016) fazem a ponderação de que, embora o IPHAN tenha adotado a postura de treinamento dos sambadores, a maioria das lideranças do samba de roda já possuía experiência de gestão e de incidência política, fosse a partir de sua atuação no samba de roda, fosse pela atuação em outros grupos políticos, como o movimento negro.

Foi no III Encontro de Sambadores do Recôncavo, que aconteceu em 17 de abril de 2005, que foi fundada a ASSEBA, sendo eleita a coordenação da associação, aprovado o seu estatuto e redigida a Ata da Assembleia de Fundação (Bandeira de Alencar, 2010). A coordenação da ASSEBA foi composta por lideranças já estabelecidas do samba de roda do Recôncavo Baiano e teve a seguinte formação: Rosildo Moreira do Rosário – coordenador geral; Mário dos Santos – coordenador administrativo; Djalma Gomes – coordenador financeiro; Antonio Ribeiro da Conceição (Bule Bule) – coordenador de pesquisas, cursos e eventos; Edivaldo José Ferreira dos Santos – coordenador de comunicação social. Cabe destacar que o primeiro coordenador geral, Rosildo, que esteve a frente da ASSEBA até 2010, é da família Moreira do Rosário de Saubara, uma das principais informantes de pesquisa de Ralph Waddey, etnomusicólogo americano que fez a primeira pesquisa acadêmica de relevância sobre o samba de roda ainda em final dos anos 1970 (Waddey, 1980; 1981).

Bandeira de Alencar (2010), que enquanto pesquisadora e gestora do IPHAN acompanhou algumas das primeiras reuniões da ASSEBA, afirma que as reuniões passaram a ser guiadas pelos próprios sambadores, havendo logo de início uma busca por autonomia e empoderamento não apenas em relação ao IPHAN, mas também em relação a pesquisadores e produtores culturais que já atuavam enquanto mediadores do

samba de roda com o Estado e com o mundo de produção e projetos culturais. Tal questão se evidencia nos conflitos que ocorreram quando da criação da Casa do Samba e da formação do Comitê Gestor do Plano de Salvaguarda do Samba de Roda. A própria demanda pela criação de uma Casa do Samba surgiu entre os próprios sambadores (Bandeira de Alencar, 2010).

Sandroni (2010) descreve de modo geral o conflito pela decisão de onde seria instalada a Casa do Samba afirmando que a maioria dos sambadores tinha o desejo de ver a instituição fora das duas cidades que dominam politicamente e economicamente a região, Cachoeira e Santo Amaro da Purificação. A solução veio, então, como a cessão pela prefeitura de São Félix do antigo edifício da estação ferroviária de São Félix, sendo que já havia sido, inclusive, protocolado um documento na Superintendência do IPHAN na Bahia que foi acatado pelo então presidente do IPHAN, Antonio Augusto Arantes, o qual foi encaminhado para o presidente da Rede Ferroviária Federal S.A. – RFFSA solicitando a permissão de usufruto do imóvel. Além disso, segundo Bandeira de Alencar (2010), o imóvel fornecia melhores condições para receber a Casa do Samba do que o atual, já que possuía poucas divisões internas, permitindo a realização de atividades para um grande público, assim como a realização de grandes rodas de samba no seu espaço interno. Neste interim houve uma troca na presidência do IPHAN, ficando a instituição a cargo de Luiz Fernando de Almeida, o que, segundo Bandeira de Alencar (2010), mudou os rumos desta negociação. Assim, a postura do IPHAN passou a ser instalar a Casa do Samba em Santo Amaro da Purificação, cidade na qual a instituição já possuía recursos para a reforma de um dos principais prédios históricos da cidade, o Solar Subaé, um suntuoso palacete do século XIX.

Há boatos – e a pesquisa antropológica não pode furtar-se de ter boatos como dados relevantes para a sua análise - que circulam até hoje pelo Recôncavo de que a mudança de postura se deu por uma pressão direta de Dona Canô, mãe de Caetano Veloso e uma figura política importante de Santo Amaro, que fez o pedido ao seu amigo íntimo Gilberto Gil, então Ministro da Cultura. Ainda que a veracidade desta afirmação seja desprovida de provas, é significativa que esta narrativa circule por entre os sambadores, já que demonstra exatamente a reação de muitos deles a centralidade de Santo Amaro da Purificação como cidade que domina o cenário político da região. Entretanto, Sandroni (2010) afirma que tal mudança de postura do IPHAN se deu por que o IPHAN já tinha os recursos orçamentários previstos para a reforma do imóvel,

podendo entregá-lo aos sambadores também já com equipamentos de gravação de áudio. Assim era também atendida uma diretiva do IPHAN de, sempre que possível, associar os patrimônios material e imaterial em seus projetos.

Para os sambadores foi dada a opção de “pegar ou largar”, já que ainda não havia ainda recursos orçamentários garantidos para a reforma do imóvel de São Felix. Segundo Edivaldo (2016), esta foi uma decisão muito difícil de ser tomada. Os sambadores, em reunião com o IPHAN, pediram licença para conversarem a sós e, tendo em vista que teriam um imóvel já reformado e com todo o equipamento de registro e divulgação que demandavam, acabaram por aceitar a oferta, mesmo que a contragosto. Sandroni (2010) e Bandeira de Alencar (2010) concordam em concluir que tal episódio gerou um sentimento de traição nos sambadores por parte do IPHAN e passou a estabelecer uma relação de constante desconfiança deles para com a instituição. Por um lado, o IPHAN fazia um discurso de autonomia e empoderamento dos detentores de saber; por outro, colocou-os em uma situação em que tiveram que tomar uma decisão que não queriam e que foi em contra de suas próprias articulações políticas para a definição da cidade e imóvel da Casa do Samba. Não por acaso, a partir deste episódio a ASSEBA passou a assumir e exigir cada vez mais autonomia em seu trabalho e em seus processos de tomada de decisão.

Tal busca por autonomia pode ser também vista na formação do Comitê Gestor do Plano de Salvaguarda do Samba de Roda, ainda que desta vez a posição dos sambadores tenha ido de encontro às intenções do IPHAN. Neste caso, nos relata Bandeira de Alencar (2010), pesquisadores e produtores culturais acostumados a atuarem enquanto mediadores do samba de roda com o mercado e com o Estado buscaram estar presentes no comitê com poder decisório, ao que foram barrados pelos próprios sambadores, que exigiram uma formação na qual eles próprios tivessem poder decisório junto ao IPHAN. Assim, os mediadores foram alocados pelo IPHAN em um conselho consultivo. Atualmente, o Plano de Salvaguarda do Samba de Roda conta com cerca de dez anos de execução e entre seus principais logros estão uma maior capacidade organizacional dos grupos de samba de roda e a retomada da construção e ensino da viola machete, conhecimento que no momento do inventário estava restrito a um único mestre, Zé da Lelinha, hoje já falecido (Carmo, 2009). Como um modo de potencializar recursos para a execução do Plano de Salvaguarda do Samba de Roda, foi feita, em 2007, a proposta de criação do Pontão de Cultura do Samba de Roda. Se no

caso dos Pontos de Cultura, como já informado na introdução deste trabalho, os recursos somavam R\$ 180.000,00 em três parcelas anuais, no caso dos Pontões de Cultura os recursos somavam repasses de até R\$ 400.000,00 por ano, podendo totalizar R\$ 1.200.000,00.

Por entender que os bens registrados já haviam sido chancelados pelo poder público, a ASSEBA não precisou se candidatar ao edital dos Pontões de Cultura, sendo automaticamente aprovada com o objetivo geral de favorecer a articulação de diversas ações voltadas para a salvaguarda do samba de roda, garantindo os direitos dos produtores do samba de roda em três aspectos principais: a memória do samba de roda e dos indivíduos e grupos a ele associados; aos meios e às condições de produção; e à fruição do samba de roda e aos eventuais recursos financeiros que resultem de sua comercialização (Bandeira de Alencar, 2010). Uma série de empecilhos administrativos foi colocada para a liberação dos recursos, mas quando, enfim, estes foram liberados, permitiram uma maior autonomia dos sambadores na gestão da ASSEBA e da Casa do Samba. Com estes recursos foram realizadas atividades como o I Encontro de Mestres e Mestras realizado em 2008, assim como oficinas de samba de roda e gravações de CDs de grupos de samba de roda da região. A gestão do Pontão de Cultura Samba de Roda – Casa do Samba mostra, como no caso de Mogi das Cruzes, a importância de, a partir da chancela do registro como PCI, construir a autonomia e empoderamento dos detentores de saber para que possam conseguir recursos fora da estrutura do IPHAN e mesmo do Ministério da Cultura para financiar os seus próprios projetos.

Ademais, além do poder representativo de uma associação regional, a execução da política de PCI e a criação da ASSEBA fomentaram o surgimento de uma série de outras instituições ligadas ao samba de roda, e que vão desde centros de memória e associações até grupos artísticos formais, dentre os quais destacam-se em quatorze casas do samba espalhadas pelas cidades do Recôncavo Baiano e outras instituições, como o Arquivo de Som e Imagem Dalva Damiana de Freitas de Cachoeira. Tais organizações mobilizam o samba de roda como razão de sua existência, como um sujeito coletivo do qual fazem parte. Assim, a criação de uma associação, que era condição legal *sine qua non* para a execução das políticas de salvaguarda do samba de roda, contribuiu para a criação de um contexto de coletivização de sujeitos e de rememoração social que excede em muito ao escopo das políticas de PCI e ao poder normativizador do Estado. Tal processo de institucionalização do samba de roda e a consequente visibilidade dada pelo

processo de patrimonialização, também geraram uma maior inserção do samba de roda no circuito turístico e de eventos culturais do estado da Bahia, além de promover uma circulação cada vez maior dos grupos de samba de roda por palcos e festivais de música do Brasil e do exterior, como nos casos do Projeto Sonora Brasil do Sesc e do Festival Womex, um dos principais festivais de música do mundo¹⁸.

A própria forma de organização social dos sambas de roda em grupos artísticos foi impulsionada pelo processo de patrimonialização e pelo acesso cada vez maior aos circuitos comerciais de produção musical e de espetáculos. Hoje há mais de 100 grupos de samba de roda filiados à ASSEBA e Graeff (2015) afirma que a maioria destes grupos surgiu a partir de 2006, ou seja, no bojo da patrimonialização do samba e da mobilização para a criação da ASSEBA. A formação de grupos artísticos, no entanto, não tem como causa única a patrimonialização do samba de roda, embora tenha se intensificado a partir desta. Oliveira Pinto (2009) afirma que a ideia de grupo ou conjunto de samba de roda tal qual existe hoje não era concebida como tal nos anos 1980, sendo que a formação espontânea dos músicos levava a uma constante recomposição do grupo. Por sua vez, Wadley (1980; 1981) afirma que o samba de roda era, essencialmente, um evento doméstico que poderia acontecer em ocasiões especiais, direta ou indiretamente religiosas.

Há um movimento, no entanto, de levar o samba de roda para o palco no formato de grupos artísticos, o que hoje não ocorre apenas em eventos externos aos quais os sambadores são convidados, mas nas próprias festas tradicionais nas quais o samba de roda está presente e cumpre funções sociais, como eu pude observar na Festa da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte de 2015, em Cachoeira. Nesta festa, o samba de roda cumpre uma função de transição entre o sagrado e o profano, entre ritual religioso e festa de largo, como apontado por Francisca Helena Marques (2008). Atualmente, a Prefeitura de Cachoeira monta um palco no Largo de Nossa Senhora D'Ajuda, que fica nos fundos da sede da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte. Após o caruru que é servido no penúltimo dia de festa para as participantes e o público em geral da festa, começa o samba de roda no qual as irmãs da Boa Morte formam uma roda no meio do largo e dançam o miudinho, modo de dançar o samba de roda marcado

¹⁸ No projeto Sonora Brasil houve a circulação do grupo Raízes do Samba de Tocos e o grupo escolhido para o festival Womex foi o Samba Chula de São Braz, atual Samba Chula João do Boi, de Santo Amaro da Purificação-BA.

por movimentos leves e contidos dos pés. Os músicos de samba de roda, no entanto, tocam no palco montado no largo, com seus instrumentos amplificados e longe da roda de samba. Cabe destacar que a formação de grupos artísticos existe há cerca de cinco décadas, embora sua configuração tenha se alterado a partir dos anos 1990.

Um exemplo disto é o Samba de Roda Suerdieck, comandado por Dona Dalva Damiana e que surgiu nos anos 1950 formado por trabalhadoras de uma fábrica de charutos homônima de Cachoeira. É também neste grupo que surge o primeiro grupo de samba de roda mirim – formado por crianças e jovens – há cerca de quatro décadas. Hoje, a formação de grupos de samba de roda mirins é uma prática comum a diversos grupos e incentivada pela ASSEBA e pelo IPHAN como uma estratégia para a continuidade do samba de roda (Edivaldo, 2016). Com isso, é possível afirmar que embora a patrimonialização do samba de roda tenha levado à intensificação de certos processos, como a formação de grupos artísticos, estas formas de organização social já existiam – mesmo que incipientes - no Recôncavo Baiano como consequências de mudanças sociais e econômicas já em curso há muitas décadas. Por isso, mais do que estabelecer de modo vertical e externo novas formas de organização social e incidência política, a patrimonialização do samba de roda intensificou processos já em marcha no Recôncavo Baiano e que passaram a ser um *locus* de disputa e negociação política entre sambadores e poder público.

Esta nova configuração de organização social do samba de roda em grupos artísticos tem, portanto, consequências na própria forma estética do samba de roda, com a amplificação dos instrumentos e com a inserção de novos instrumentos musicais, como o surdo e o cavaquinho, ao passo que outros instrumentos perdem relevância, como o prato-e-faca e o agogô (Graeff, 2015). Ainda que a formação em grupos e o movimento em direção ao palco tenham se intensificado após o processo de patrimonialização, Graeff (2015) aponta que uma das principais causas deste processo são as novas condições profissionais que se criaram para os sambadores a partir dos anos 1990 com a ascensão da indústria cultural do pagode baiano (Leme, 2001) e com a presença cada vez maior de pesquisadores e produtores culturais que passaram a mediar a entrada dos grupos de samba de roda em projetos e instituições culturais. A ASSEBA, quando criada, já encontrou este cenário razoavelmente estabelecido, sendo que alguns de seus membros já possuíam experiência com projetos culturais e com as questões técnicas de execuções musicais no palco, como é o caso de Edivaldo, Rosildo e Bule

Bule. A postura da ASSEBA, portanto, foi de registrar cada grupo na associação e produzir uma ficha com o histórico e suas principais características, assim como de centralizar parte dos contatos com os grupos para o convite para eventos e apresentações musicais.

Os grupos de samba de roda, embora estejam muitas vezes ligados a comunidades tradicionais ou a casas religiosas de matriz africana e sejam historicamente classificados dentro da categoria de culturas populares, formam um grupo heterogêneo de sujeitos coletivos. No entanto, é possível afirmar que tais grupos compartilham entre si, além da razão de ser advinda do fazer samba de roda, uma ancestralidade africana que, mesmo que resultado de experiências familiares e sociais distintas, remonta a uma origem comum que resulta também em um futuro, um devir compartilhado. Tal ancestralidade é tanto genealógica como simbólica e mítica, funcionando como um *arquivo vivo* para processos de rememoração social e como uma linguagem de tradução das experiências e conhecimentos tradicionais dos grupos entre si. Com isso, ao tomar o samba de roda como um patrimônio cultural imaterial ou ainda como um representante da cultura popular brasileira, é necessário não perder de vista de que se trata de uma expressão artística afrobrasileira e que opera a partir de uma lógica racializada em um contexto regional e nacional de racismo e exclusão social e, por isso mesmo, também nos diz sobre o modo como a população negra do Recôncavo Baiano criou formas de sociabilidade e se inseriu em redes de relações com outros grupos sociais.

Assim, embora a questão racial não estivesse diretamente presente na proposta do IPHAN, a agenda da igualdade racial e de combate ao racismo foi colocada no processo de patrimonialização pelos próprios sambadores, já que oriunda de outras agendas de mobilização social e lutas políticas dos sambadores. O Dossiê sobre o samba de roda publicado pelo IPHAN (IPHAN, 2006c, p.24) chega a reconhecer o caráter racializado do samba de roda, afirmando que a mescla de tradições na Bahia “(...) não exclui o fato de que o samba de roda foi e é essencialmente uma forma de expressão de brasileiros afro-descendentes, que se reconhecem como tais.”. O Dossiê, no entanto, não se aprofunda na temática. Neste sentido, Bandeira de Alencar (2010, p.155) afirma que

(...) já existiria uma mobilização em torno do apoio ao samba de roda, que talvez estivesse silenciada ou adormecida e que o processo para o registro detonou a visibilidade. (...) Neste

sentido, a inclusão de novos temas, como o racismo e ações afirmativas, demonstram um afastamento da questão cultural e patrimonial *strictu sensu* e o alargamento do espaço de debate em direção a temas de cunho social. Isto pode significar não apenas o caráter polissêmico do símbolo, isto é, os diferentes significados que o samba de roda pode transmitir de acordo com o contexto e por quem é acionado, mas também, indica como um patrimônio pode ser utilizado para conquistar outros tipos de direitos, como, por exemplo, a cidadania.

O processo de patrimonialização do samba de roda teve como consequência o fomento de agendas políticas e demandas que não estavam diretamente ligadas à questão do PCI, mas que são intimamente ligadas ao samba de roda. Deste modo, ao propor um processo de patrimonialização do samba de roda, embora o Estado operacionalize o samba de roda como categoria objeto das políticas de PCI, a mobilização política ensejada por este processo acaba por transbordar para outros universos culturais que se relacionam e muitas vezes se confundem com o próprio samba de roda, como o Candomblé, a capoeira e a questão racial. Mais a frente darei um exemplo no qual samba de roda e Candomblé dialogam com o poder público em um mesmo espaço de incidência política no município de Cachoeira. Tal intersecção pode ser vista também no estatuto da ASSEBA, que coloca como objetivo da entidade a “(...) defesa do samba enquanto *manifestação sócio-civilizatória afro-brasileira*” (Bandeira de Alencar, 2010, p.158, grifos no original). Já o artigo VI deste mesmo estatuto propõe “Defender as manifestações culturais e religiosas de matriz africana e seu patrimônio histórico e artístico, inclusive, judicialmente, além de promover igualdade racial” (Bandeira de Alencar, 2010, p.159). Assim, o estatuto da ASSEBA extrapola a questão da demanda por políticas para o samba de roda enquanto uma substância, um conteúdo, e passa a demandar políticas públicas e defesa de direitos para a população negra, que é, de modo difuso, o grupo social que é “dono” do samba de roda, ou seja, o foco passa para os sujeitos coletivos do samba de roda.

Neste sentido, a discussão de como se dá a coletivização de sujeitos no samba de roda pode nos dizer bastante sobre tais formas de sociabilidade negra e a sua inserção em redes de relações com outros grupos. No caso do samba de roda do Recôncavo Baiano a criação de uma associação de sambadores e sambadoras foi decorrência da execução da política de registro do samba de roda como PCI. No entanto, tal coletivização de sujeitos não operou em um vácuo de sociabilidade, sendo que é possível identificar outras formas históricas de sujeitos coletivos afrobrasileiros que se

relacionam a este processo, como as irmandades religiosas de leigos, grupos artísticos e terreiros de Candomblé. Neste sentido, esta pesquisa buscou construir um olhar amplo que contextualizasse o samba de roda dentro de redes de relações conexas pelas quais circulam os seus sujeitos, como o Candomblé e a capoeira. Com isso, busquei compreender como os processos de coletivização de sujeitos e rememoração social disparados pela execução do registro, inventário e salvaguarda do samba de roda do Recôncavo Baiano se relacionam com outras formas de sociabilidade negra existentes na região, as quais ensejam formas distintas de se relacionar com o Estado e de fazer política.

Como exemplo desta intersecção de sociabilidades negras – as quais o samba de roda atravessa como uma costura entre sagrado e profano, festa pública e reunião familiar, chão e palco – apresento aqui um episódio de minha pesquisa de campo no Recôncavo Baiano, mais especificamente na cidade de Cachoeira. Num domingo pela manhã comecei a ouvir o som de uma voz ao microfone, convidando as pessoas e falando de temas e reuniões, fiquei com a impressão de ser um evento político, apesar de que há muitos carros de som circulando todos os dias pela cidade fazendo propagandas, anunciando mortes ou convidando para reuniões com o poder público. Ao pegar o celular, vi a mensagem de uma amiga dizendo que havia uma marcha contra a intolerância religiosa, mas que ela não sabia onde. Como achei que pudesse ser de lá que ouvia aquela voz ao microfone, saí caminhando pela cidade em busca da marcha. Andei por uns 20 minutos e não achei nada.

Resolvi ir ao banco e, ao sair, um homem parou para falar comigo. Eu estava com uma camiseta que havia comprado em uma reunião política na Reitoria da Universidade Federal da Bahia - UFBA, em Salvador, com os dizeres GOLPE SÓ DE CAPOEIRA estampados. Um homem me parou na porta e puxou conversa falando do processo político de impeachment pelo qual passava a ex-presidenta Dilma Rouseff, citou as pedaladas fiscais e eu disse que não achava que elas se configuravam um motivo para justificar um impeachment da presidenta. Ele me perguntou por quê. Respondi explicando o que entendia por pedaladas fiscais. Ele agradeceu e disse que de pedaladas não entendia nada, só de “macumba”. Daí perguntei a ele se estava acontecendo a marcha contra a intolerância religiosa na cidade. Ele disse que a marcha já tinha acontecido há umas duas semanas e que estava em curso ali uma reunião com a prefeitura para discutir o tombamento e reforma dos terreiros da cidade.

Pedi permissão e entrei na reunião, na qual eram discutidas com lideranças do Candomblé da cidade questões de cronograma da reforma dos terreiros, já que a prefeitura havia angariado recursos para tanto a partir de um projeto maior de tombamento e valorização das dezenas de terreiros de Candomblé da cidade. Ali estavam reunidas lideranças de boa parte dos terreiros de Cachoeira, sambadores, filhos de santo e representantes da prefeitura, especialmente Buda, o Edvaldo Barbosa, Coordenador de reparação da igualdade racial de Cachoeira na então atual gestão municipal, que me explicou que aquela reunião tinha sido marcada não apenas para discutir as reformas nos terreiros, que já iam começar naquela mesma segunda-feira, mas também para aos poucos criar um canal de diálogo direto entre lideranças religiosas e prefeitura e assim ir mapeando as demandas e necessidades dos terreiros por obras de infraestrutura, políticas culturais e regularização fundiária.

É muito comum em Cachoeira que brancos, turistas ou estudantes da Universidade Federal do Recôncavo Baiano - UFRB circulem por espaços de sociabilidades negras, como festas em terreiros, sambas de roda, etc. É comum, inclusive, que sejam bem-vindos nestes espaços por serem amigos ou parceiros, ou mesmo por estarem fazendo o registro audiovisual de tais ocasiões, algo muito comum na cidade, pois dado o curso de Cinema na UFRB há muita oferta de profissionais para este tipo de registro. No entanto, naquela reunião, eu era o único branco. A reunião não podia ser vista da rua e estava acontecendo na sede de uma das bandas filarmônicas da cidade, a Lira Ceciliana Cachoeira. Tão logo a reunião acabou e o samba de roda Filhos de Caquende ligou seus instrumentos a uma mesa de som e distribuiu os microfones. Testaram o som e logo começaram a tocar. Havia um freezer carregado de guaraná e cerveja gelada. Logo chegaram grandes panelas de arroz e feijão. Assim, a reunião política tornou-se logo um “feijão”, expressão que no Recôncavo Baiano denomina um evento com comida, música, dança e bebida alcoólica.

O samba de roda ali, além de configurar um universo de sujeitos coletivos que também transita pelo Candomblé, cumpria uma função de transição da política institucional para outro modo de fazer política, que é a festa, a música. De modo análogo, o samba de roda também marca a transição do sagrado para o profano, quando encerra os rituais de Candomblé, ou ainda quando marca a transição dos rituais religiosos da Festa da Boa Morte de Cachoeira para a festa pública no Largo de Nossa Senhora D’Ajuda (Marques, 2008). Para pensar a execução de políticas de PCI do

samba de roda e os seus desdobramentos, portanto, é essencial compreender que a política institucional se relaciona de modo íntimo com estas formas nativas de fazer política e com as sociabilidades negras já existentes, fazendo com que reuniões com representantes do poder público também tenham esta transição do institucional ao festivo de modo análogo à transição do sagrado ao profano das festas religiosas nas quais o samba de roda se insere.

Este evento remete a uma outra experiência de minha pesquisa de campo, que foi uma reunião do IPHAN em Salvador para discutir as políticas de PCI para a capoeira Angola. Já citei aqui que o samba de roda e o Candomblé estão inter-relacionados, questão debatida mais a fundo pelo trabalho de Francisca Helena Marques (2008), assim como samba de roda e capoeira também se relacionam de modo íntimo, como discutem Ralph Waddey (1980; 1981) e Tiago Oliveira Pinto (1991; 2009). A reunião a que assisti foi o Seminário Salve a Capoeira, que aconteceu no Forte de Santo Antônio Além do Carmo, em Salvador, no dia 02 de abril de 2016. Nele, o IPHAN buscou reunir mestres de capoeira Angola para discutir as políticas de salvaguarda desta dentro do contexto mais amplo do processo de patrimonialização da capoeira. Na reunião estava presente a mãe de santo Ya Célia de Onira, que em uma de suas falas afirmou que o axé da capoeira e do Candomblé sempre andaram juntos.

Tal assertiva pode ser extrapolada para o samba de roda, para assim pensarmos que os axés - forças vitais e sagradas - do Candomblé, da capoeira e do samba de roda andam juntos, o que não significa que se confundam entre si, mas justamente que são inseparáveis. Quando o Estado, no entanto, passa a executar políticas de PCI, capoeira, Candomblé e samba de roda entram em categorias distintas, e as políticas de PCI ganham existência específica para cada uma delas. No decorrer de sua execução, no entanto, torna-se patente que as sociabilidades negras de cada uma destas categorias se cruzam e se conectam: ao chamar uma reunião de mestres de capoeira, atendem ao chamado também mães de santo; ao fazer uma reunião municipal com lideranças do Candomblé, faz-se também presente o samba de roda. Cada uma destas categorias tem histórias de organização social e mobilização política de longa duração e que se relacionam entre si. Assim, a criação da ASSEBA ocorreu em um contexto de décadas de acúmulo de experiências de criação de instituições e grupos artísticos-culturais e de relações destes com o poder público. Por isso, a execução das políticas de PCI, quando assumidas pelos detentores de saber a partir de suas instituições e de suas redes de

relações, assumem uma diversidade de pautas que é transversal a vários setores do poder público, assim como agregam variadas formas de fazer política que operam dentro da categoria ampla das cosmologias afrobrasileiras. Quando os detentores de saber assumem o protagonismo da execução das políticas de PCI, há o risco iminente – e no meu entender o desejo – de que as categorias operacionalizadas pelo Estado transbordem para redes de relações complexas e interconectadas, e é necessário que o poder público esteja preparado para lidar de modo transversal com estes sujeitos coletivos.

3. Encarnando as instituições: trajetórias pessoais

3.1 Apresentação

Após apresentar um breve histórico da Casa do Congado e da ASSEBA enquanto instituições que representam sujeitos coletivos e que se constituem, elas próprias, como coletivos, busco “encarnar” as instituições traçando a trajetória de seus atuais diretores: Silvio Antonio de Oliveira na Casa do Congado; e Galdino de Oliveira Souza (Guda Moreno) na ASSEBA.

3.2 Silvio Antonio de Oliveira

Silvio Antonio de Oliveira nasceu em Queluz, São Paulo, mas foi criado em Cruzeiro, no mesmo estado. Seu pai participava das festas de congada da cidade, o que lhe permitiu acessar uma rede de mestres de congada e moçambique da região que formou a base do seu aprendizado. A primeira referência de Silvio foi uma professora de história da escola secundária, dona Alice Ribeiro, que despertou nele o interesse pela pesquisa, atividade a que Silvio se dedica com muito afinco fora das instituições acadêmicas. A partir do contato com esta professora, Silvio passou a frequentar museus e bibliotecas, buscando entender a história da congada em Cruzeiro, o que o levou a identificar a importância dos migrantes mineiros na formação da congada da cidade. A partir de seu pai, Silvio conheceu alguns capitães da região, como seu Vicente Barbosa, seu Pedro Olímpio e seu Alcides. Com este último, mestre de moçambique de bastão, Silvio teve uma relação de aprendiz. Assim, ainda que a inserção neste universo tenha se dado por seu pai, que o levava às festas de congada e moçambique, seu aprendizado não se deu no ambiente familiar, mas sim a partir dos mestres que conheceu através de

seu pai. Por isso, a trajetória de Silvio na congada logo se desliga da trajetória de sua família e mesmo de sua cidade de criação.

O primeiro grupo do qual Silvio fez parte foi a Congada de Nossa Senhora do Rosário de Cruzeiro. Logo depois, entrou para o grupo de moçambique de seu Alcides, do município de Lorena, no qual o seu pai já havia dançado, mas do qual não fazia mais parte. Silvio começou a dançar no grupo de seu Alcides quando tinha 14 anos e ficou aí até os 17. Com esta idade, no começo dos anos 1990, resolveu fundar seu próprio grupo de moçambique em Cruzeiro, cidade na qual estes grupos haviam desaparecido. Pediu ajuda a seu Alcides que lhe deu uma caixa e alguns bastões, além de orientações. Silvio, então, foi convidando músicos de moçambique da cidade e que já haviam parado de tocar, assim como também convidou jovens e crianças – amigos e primos - que nunca haviam feito parte de um grupo de moçambique. Mesmo jovem, Silvio se tornou o mestre deste grupo, formado por músicos mais velhos e dançantes muito jovens, o que, segundo ele, fazia com que a linha de dança fosse um “veneno”, pois trazia apenas jovens com grande capacidade física. Ele ficou a frente do grupo até os 23 anos, quando se mudou para São Paulo. O grupo ficou a cargo de um primo, que pouco a pouco foi descuidando de sua organização, não durando muito tempo.

Apesar da curta duração, o moçambique organizado por Silvio na adolescência terá um grande impacto em sua trajetória, não apenas por conta de sua experiência de mestre ainda na juventude, mas também pelos contatos que o grupo o levou a fazer. Em 1993, seu moçambique foi dançar na festa de São Benedito, em Guará. Lá, Paulo Dias, atualmente diretor da associação Cachuera!¹⁹, estava filmando a festa e ficou impressionado que o único moçambique de jovens era o de Silvio. Ele foi conversar com Silvio e pediu seu endereço para enviar uma cópia da fita VHS com as filmagens do grupo. Paulo enviou a fita e os dois não se encontraram novamente até 1997. Neste

¹⁹ A Associação Cultura Cachuera! tem sede na cidade de São Paulo e promove atividades educacionais e artísticas na área das culturas populares. A associação mantém um acervo de referência sobre cultura popular e possui um estúdio de gravação no qual recorrentemente grupos de cultura popular gravam seus trabalhos musicais. Segundo o site da associação, esta tem como objetivo “(...) contribuir para a valorização da cultura popular tradicional brasileira e de suas comunidades produtoras em todos os setores da sociedade, com ênfase no meio educacional. A base do trabalho da Cachuera! é a relação com estas comunidades, pesquisando, registrando, divulgando e refletindo sobre suas tradições culturais.”

Disponível em http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/index.php?option=com_content&view=article&id=81&Itemid=53. Acesso em 04 set 2016.

ano, Silvio mudou-se para São Paulo e descobriu que na cidade havia uma Irmandade de São Benedito. Ele buscou a irmandade, na qual foi aceito por um período de observação até ser efetivado como irmão, passando a participar das atividades da instituição. Assim, na Festa de São Benedito de 1998, Silvio viu um grupo de congada de saio que não conhecia, tocando no estilo de alguns grupos de Minas Gerais. Aproximou-se do grupo e perguntou ao capitão se eles eram mineiros, ao que ele respondeu que era de São Paulo. Daí Silvio reconheceu tratar-se de Paulo Dias, que o convidou para ensaiar com um grupo de pesquisa em tradições brasileiras que se reunia semanalmente na Praça do Relógio, na Cidade Universitária da Universidade de São Paulo. Neste mesmo ano, a associação Cachuera! foi fundada e Paulo convidou Silvio para que trabalhasse lá. Aceito o convite, ele abandonou o seu emprego de então, como operador de caixa. Daí adiante, a trajetória profissional de Silvio não se descolou mais da área de produção cultural e educação artística, o que é relevante para a compreensão de seu papel como presidente da Casa do Congado.

Silvio trabalhou na associação Cachuera! de 1998 a 2003, saindo de lá para trabalhar em uma produtora cultural, ficando responsável pela gestão de projetos culturais e por ministrar oficinas de música e dança. Em 2010, foi convidado por Toninho Macedo para trabalhar na Organização Social Abaçai Cultura e Arte²⁰, instituição responsável pela execução do projeto Revelando São Paulo, evento que reúne grupos de cultura popular do estado de São Paulo em uma programação intensa de atividades, apresentações artísticas e oficinas. Silvio trabalha nesta instituição até hoje, período que praticamente coincide com o tempo de vida da Casa do Congado.

Ainda não descrevi, contudo, como Silvio se envolveu com os grupos de congada de Mogi das Cruzes. Em 1999, faleceu seu Zé Baiano, capitão da Congada de Santa Ifigênia de Mogi das Cruzes. O grupo foi herdado por sua filha Gislaine, até hoje capitã desta congada e atual vice-presidente da Casa do Congado. Com o falecimento do pai, Gislaine precisava de alguém que soubesse fazer a cantoria de levantamento de mastro, conhecimento que havia ido embora com o seu pai. Um amigo lhe indicou a Silvio. Eles entraram em contato e ele foi até Mogi das Cruzes para conhecê-la. Silvio acabou se integrando a Congada de Santa Ifigênia, fazendo parte do grupo até hoje. Foi

²⁰ Para saber mais sobre a Organização Social Abaçai Cultura e Arte, ver: <http://www.abacai.org.br/institucional-interno.php?id=2>. Acessado em 06 set 2016.

aí que conheceu a sua atual esposa, que era então Rainha da Bandeira do grupo, o que o levou a se mudar para Mogi das Cruzes.

Por isso, em 2009, quando da criação da Casa do Congado, Silvio já era uma figura de referência para as congadas da cidade, sendo respeitado como congadeiro e também como um pesquisador da história da congada. Nas várias conversas que tivemos, discorremos por muito tempo sobre a colonização portuguesa na África e o Reino do Congo e como este processo veio a ter influências na formação nas festas de coroações de reis negros no Brasil, nas quais a congada se insere. Outro tema de interesse de Silvio é a história das irmandades de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito no Brasil. Seu interesse de pesquisador se reflete em seu papel de liderança congadeira: em uma conversa recente, Silvio me contou que gostaria de reatar laços entre congadeiros e a Irmandade de São Benedito em Mogi das Cruzes, tendo em vista que a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário não existe mais na cidade. A intenção de Silvio é que a coroação dos Reis do Congo na cidade volte a ser feita na Igreja de São Benedito pelo padre desta paróquia. Hoje a festa é realizada no mês de maio em frente a esta igreja, mas sem a participação de membros do clero da Igreja Católica. Silvio afirma que há uma postura de simpatia e entendimento da Igreja Católica para com os grupos de congada e moçambique da cidade, mas que fazer a coroação dos Reis do Congo dentro da igreja de São Benedito demandaria um diálogo e uma parceria com o clero que hoje ainda não têm a profundidade necessária. Silvio entende, no entanto, que seu papel neste processo pode ser fundamental e, a partir de minha perspectiva, a leitura deste cenário feita por ele decorre da combinação em sua pessoa das funções de congadeiro, produtor cultural e pesquisador. Com isso, Silvio construiu uma trajetória que legitima seu papel de representante tanto dos grupos de Mogi das Cruzes – enquanto presidente da Casa do Congado – como de representante das congadas da região frente um universo mais amplo de atores sociais, dado sua atuação como produtor cultural em São Paulo e sua verve de pesquisador autodidata.

3.3 Guda Moreno

Galdino de Oliveira Souza - mais conhecido como Guda Moreno - é o atual coordenador geral da ASSEBA, que define em seu estatuto que o mandato de cada coordenação dura dois anos. Empossado em 2015, Guda exerce o cargo pela primeira

vez e é o primeiro presidente da ASSEBA que não fez parte de sua fundação. Guda é agricultor e morador da comunidade quilombola Matinha dos Pretos, em Feira de Santana, e faz o vocal do grupo de samba de roda Quixabeira da Matinha. Neto de Oleriano e filho de Colerinho da Bahia e dona Chica do Pandeiro, Guda vem de uma família tradicional do samba de roda. A comunidade quilombola da qual faz parte, além do samba de roda, também possui uma série de manifestações culturais tradicionais, como o boi de roça, cantiga de reis, cantiga de roda, tirana da roça e os cantos coletivos de trabalho da bata de milho e da bata do feijão. Assim, desde criança ele viveu em um ambiente familiar e comunitário no qual a música e a dança eram centrais. Além de tocar, cantar e dançar em sua comunidade, como é comum aos grupos de samba de roda na Bahia, Guda desde criança circulou por comunidades e festas da região com os grupos musicais da Matinha dos Pretos, especialmente com o samba de roda

A questão, portanto, é compreender quando Guda deu um passo em direção a formalização de sua atuação enquanto produtor cultural. Assim, em 1999, Guda passou a fazer parte da organização de uma festa chamada Quixabeira da Matinha, que viria a dar nome ao grupo de samba de roda da comunidade. Além desta festa, Guda e outros parceiros organizavam anualmente um festival de música chamado Águas do Sertão, no qual grupos de cultura popular da região se apresentavam durante dois ou três dias. Até então, no entanto, o financiamento destes eventos era feito sem recursos públicos, através de doações coletivas e patrocínio dos estabelecimentos comerciais locais. Em 2004, ainda sem financiamento público, ele participou da organização de um festival de cultura popular que passou a ser realizado anualmente e de modo itinerante pelas cidades da região, primeiro em Barrocas, depois em Coité e aí então em Santa Bárbara. Em 2006, no entanto, a partir da parceria com dois professores da Universidade Estadual da Bahia, os organizadores do festival inscrevem e aprovam um projeto para a organização do festival num edital do Ministério da Cultura. Por questões de disputa interna entre os organizadores deste festival, Guda se refere com certo pesar à esta primeira experiência de execução de um projeto com recursos públicos. Sem embargo, ele a reconhece como fundamental para despertá-lo em relação a possibilidade da realização de projetos com recursos públicos.

Este período coincide com a entrada de Guda na ASSEBA, onde começou a participar das atividades como sócio em 2005. A ASSEBA tornou-se gestora da Casa do Samba central da Bahia, projetada para ser a referência de uma rede de Casas do Samba

locais por todo o estado. Até o momento, já existem 14 Casas do Samba locais no estado e uma delas instalou-se em Feira de Santana, ficando sob a coordenação de Guda, o que o aproximou da gestão da ASSEBA, pois o colocou em contato direto com a coordenação geral e fez com que tomasse parte na maioria das reuniões da associação. Com isso, Guda foi se firmando como uma liderança regional e despontando como um representante de uma nova geração de lideranças do samba de roda. Com uma crescente necessidade de renovação dos quadros diretivos da ASSEBA, Guda se mostrou um candidato viável à coordenação geral da ASSEBA. Contudo, sua inserção no mundo do samba de roda e de outras manifestações culturais tradicionais da região, assim como a sua atuação enquanto produtor cultural precedem em muitos anos a sua entrada na ASSEBA, constituindo assim a sua capacidade de representação do samba de roda da região de Feira de Santana que o levou, posteriormente, a assumir o principal cargo da organização que representa o samba de roda de todo o estado da Bahia.

Esta postura pode ser exemplificada por um episódio recente, que se deu durante a realização do Caruru da ASSEBA, em setembro de 2016. No mês de setembro, é comum na Bahia que pessoas e instituições ofereçam festas a São Cosme e Damião, nas quais obrigatoriamente é servido um caruru, um cozido de quiabo com camarão seco. Apesar de amplamente variáveis, os Carurus de Cosme, como são conhecidos, em geral trazem distribuição de comida e bebida, rezas para São Cosme e Damião e para os Ibejis e o acompanhamento musical do samba de roda – seja este feito por grupos formais ou pela reunião espontânea de sambadores. No Caruru da ASSEBA, Guda foi ao microfone para fazer a abertura formal do evento, que ocorreu na Casa do Samba de Santo Amaro da Purificação. Ele, então, repetiu um discurso que já havia feito para mim e para outras pessoas ao longo do dia. Disse aos sambadores presentes que queria que aquele Caruru fosse diferente dos outros eventos que a ASSEBA tem realizado, com a apresentação formal de grupos de samba de roda que não se misturavam entre si. Guda lembrou aos presentes que na época de seu pai, contemporâneo de muitos que ainda estavam ali, este formato de grupo artístico não era comum e que os sambas de roda atravessavam as madrugadas com os sambadores se sucedendo nos instrumentos, nos vocais e na roda de samba ao prazer do momento. Portanto, Guda pediu aos presentes que, naquela noite, se permitissem reviver isso: que todos tocassem e dançassem juntos não sem importar de qual cidade viessem e que se quisesses amanhecer no samba, ele estaria ali até o último sambador ir embora.

4. Conclusão

Busquei com esta pesquisa relacionar a trajetória de duas associações de detentores de saber em processos de execução de políticas de PCI: a Casa do Congado no inventário das congadas de Mogi das Cruzes-SP; e a ASSEBA na execução do plano de salvaguarda do samba de roda do Recôncavo Baiano-BA. Ambos os casos apresentam processos de busca de autonomia e empoderamento de detentores de saber ao longo da execução de políticas públicas, seja frente ao Estado, seja frente a estruturas de poder locais que agregam pesquisadores, produtores culturais e lideranças políticas. Com isso, busquei apontar que a execução de políticas públicas – e especialmente de políticas culturais –, embora intensifique processos de coletivização de sujeitos e de rememoração social, não opera em vácuos de modos de organização social e de fazer política: os sujeitos que acessam tais políticas carregam consigo histórias de longa duração de resistência política, de ação social, de financiamento e organização de festas, de formas estéticas e de modos de criar coletivos e de traçar fronteiras permeáveis entre estes e outros grupos sociais.

Assim, ao se integrarem a processos de execução de políticas públicas, estes históricos – que muitas vezes não estão sistematizados por escrito ou mesmo estão latentes e encobertos na memória social – são acionados e passam a ensejar novas formas de organização social e de relação com o Estado e com outros atores sociais. Mais que isso, as políticas de PCI transbordam para outros universos culturais e para outras formas de fazer política, fugindo, de certo modo, ao controle do IPHAN e tencionando as categorias propostas dentro do Inventário Nacional de Referências Culturais. E é exatamente por transbordar e fugir ao controle que a execução de políticas de PCI pode obter êxito: por ser desenhada como uma política participativa e de promoção de autonomia e empoderamento dos detentores de saber, é apenas a partir do momento em que ela é apropriada por estes e que transborda para novas formas de fazer política e de captar recursos, que se estabelece a sua sustentabilidade. Isto se dá não apenas por que é necessário que os detentores de saber se apropriem da política e da categoria de PCI, mas também por que os recursos financeiros e humanos do IPHAN e dos órgãos estaduais e municipais de patrimônio cultural são, infelizmente, bastante limitados.

Sem embargo, por tratar-se de um processo de empoderamento, é previsível – e até certo ponto desejável –, que este se dê em meio a conflitos. Em minha opinião, não é a execução das políticas de PCI que cria a maioria destes conflitos – embora crie alguns, claro –, mas são os processos de empoderamento que potencializam conflitos latentes. Estes conflitos podem ser, inclusive, entre os próprios detentores de saber e, assim, estarem diretamente ligados a disputas por representatividade e reconhecimento dentro dos universos fortemente heterogêneos dos bens imateriais patrimonializados. É comum, no entanto, que tais conflitos se deem entre os detentores de saber e o Estado, ou ainda entre estes e grupos que historicamente exerceram atividades de controle e mediação por sobre as culturas populares e as cosmologias afrobrasileiras. Qual é o papel do Estado, portanto, enquanto executor de políticas públicas ao lidar com relação a tais conflitos, especialmente no caso de políticas com recursos financeiros e humanos tão limitados? O papel do Estado, acredito, é mediar conflitos e seguir a fornecer ferramentas de empoderamento e mediação para os detentores de saber. Por um lado, deve garantir a sua participação em todas as etapas da execução das políticas de PCI, inclusive nas pesquisas de levantamento preliminar e inventário, questão que ainda enfrenta bastante resistência dentro do corpo técnico do IPHAN, por exemplo. Por outro, o Estado deve articular e transversalizar cada vez mais as políticas culturais entre si e com outros setores do governo, garantindo que as políticas culturais possam, por sua natureza de abordarem aspectos amplos e heterogêneos da vida das pessoas, servir também como portas de entrada para uma cidadania plena e de garantia ampla de direitos.

Por fim, há uma questão fundamental ao tratarmos da relação dos sujeitos coletivos nomeados como detentores de saber e de suas associações com as políticas de PCI: a representação. É importante, sobretudo, não perder de vista que a capacidade de representação destas instituições frente aos detentores de saber é contextual e limitada. Em outras palavras, o poder que instituições como a Casa do Congado e a ASSEBA têm de falar e agir em nome de sujeitos coletivos como as congadas de Mogi das Cruzes e o samba de roda da Bahia é resultante de um processo intermitente de disputas locais por visibilidade e controle de espaços de decisão e de fala. Isto se dá por que estas instituições são feitas de indivíduos cujas trajetórias pessoais estão imbricadas em redes de relações que extrapolam estas instituições no tempo e no espaço. Por isso, a capacidade de representação de uma instituição é inseparável da capacidade das pessoas

que estão a frente de sua direção. Assim, ao olharmos as trajetórias pessoais, como fiz neste trabalho com Silvio Antonio e Guda Moreno, vemos como a chegada a direção de uma instituição e a permanência nesta função depende da legitimação de uma trajetória pessoal de dedicação às manifestações culturais em questão.

Mesmo em casos em que esta legitimidade foi construída ao longo de décadas de atuação política e artística, como é o caso dos casos aqui citados, a capacidade de representação de lideranças e instituições é sempre limitada e inacabada. Muitos grupos não se sentem representados adequadamente pela Casa do Congado e pela ASSEBA, ou o sentem apenas com relação a alguns temas. Isto se dá, principalmente, por dois motivos: o primeiro é que as capacidades técnica e financeira de tais instituições são limitadas e é impossível atender as expectativas de dezenas de grupos ao mesmo tempo. Assim, escolhas de quais grupos participarão de cada projeto executado por estas instituições cria e potencializa disputas e conflitos entre os grupos. No Recôncavo Baiano, por exemplo, é comum que sambadores se queixem dos supostos privilégios de grupos que participaram de projetos de grande porte ou que viajam com frequência ao exterior, enquanto outros grupos dificilmente fazem apresentações fora da Bahia. O acesso privilegiado de alguns grupos a redes de produção cultural e circulação por festivais e instituições culturais se dá por vários motivos e não está ligado apenas as decisões das associações representativas do setor. Estas, contudo, têm que obrigatoriamente lidar com esta situação, buscando distribuir projetos e ações entre os grupos que representam e mediando conflitos entre eles. Isso nos leva ao segundo motivo, que consiste no conflito de interesses gerado pelo fato de que, a partir do momento em que os coordenadores destas instituições são também detentores de saber, os grupos diretivos dessas associações se veem diretamente imbricados em relações de concorrências entre os grupos.

Assim, ao assumir a direção de uma associação representativa regional, figuras como Silvio Antonio e Guda Moreno têm que se esforçar para colocar as suas trajetórias pessoais à serviço de uma trajetória institucional, até por que serão cobrados por isso por outros congadeiros e sambadores. Sabem, com isso, que qualquer conquista de seus grupos de congada e samba de roda poderá ser rapidamente interpretada como um favorecimento pessoal oriundo da posição que ocupam. Por isso, parte da estratégia de se legitimarem como lideranças regionais é descolar a sua trajetória pessoal do grupo artístico ou da comunidade tradicional da qual vêm, assumindo uma fala institucional

em nome de um coletivo muito mais amplo: as congadas de Mogi das Cruzes; o samba de roda do Recôncavo Baiano. É isso que Silvio Antonio faz ao pesquisar e escrever sobre a história das congadas da região do Alto Tietê, ou que Guda Moreno faz ao conchamar aos sambadores de diversos grupos a tocarem juntos como nas festas do tempo de seu pai. Por sua vez, aqueles indivíduos e grupos que não se sintam representados pelas associações – ou por sua mesa diretiva – podem se afastar das suas reuniões e eventos, ou ainda buscar disputar a sua direção em uma próxima eleição. A ASSEBA, por exemplo, antes de ser presidida por Guda Moreno – que é do grupo Quixabeira da Matinha de Feira de Santana -, já foi dirigida por Gueguéu – filho da proeminente sambadeira dona Nicinha de Santo Amaro da Purificação – e por Rosildo do Rosário – liderança do samba de roda do município de Saubara.

Em dois casos citados aqui é possível identificar conflitos e limites da capacidade de representação das Casa do Congado e da ASSEBA. No primeiro caso, os congadeiros de Mogi das Cruzes se reuniram com a Associação Pró-Divino para definir as questões da Festa do Divino de 2015, falando cada qual em nome do seu grupo, sendo que a Casa do Congado não foi convidada oficialmente pela Pró-Divino e nem foi invocada pelos congadeiros, mostrando um limite de representatividade da Casa do Congado naquele momento. Tal limite foi superado, contudo, com a eclosão do conflito: a partir do momento em que precisaram enfrentar a Associação Pró-Divino, a Casa do Congado passou a ser acessada pelos congadeiros como uma estratégia de legitimação na mediação do conflito. Já no caso da ASSEBA, no Caruru de Cosme e Damião não havia um único sambador das cidades de Cachoeira e São Félix presente, cidades que, somadas, possuem quase duas dezenas de grupos filiados à associação, mas que nunca elegeram um coordenador geral dela, embora tivessem representantes em outros cargos. Conversando com sambadores de Cachoeira, alguns se queixaram da falta de contato da ASSEBA com os grupos da cidade, mostrando que o suposto desinteresse da coordenação da associação para com eles fazia com que se afastassem dos assuntos e reuniões da associação e precisassem resolver seus problemas “por conta própria”.

Por outro lado, dirigentes de associações se queixam da falta de interesse de certos grupos em participar de reuniões e atividades. Isto evidencia que o surgimento e ação destas associações se dão em meio a um contexto de conflitos e disputas pelo poder tanto no âmbito interno dos grupos representados, como no âmbito da relação destes com outras instituições. Por isso, grupos que não se sentem adequadamente

representados podem contestar a sua representação por estas instituições, seja se afastando de suas atividades, seja disputando o seu controle. No entanto, é possível afirmar que, a despeito de muitos conflitos e lacunas de representatividade, a Casa do Congado e a ASSEBA conseguiram estabelecer uma capacidade ampla de representação dos grupos de congada e samba de roda, respectivamente. Isto tem permitido que tais associações escrevam e executem projetos, firmem contratos e deem declarações em nome dos coletivos que representam.

Mais que isso, esta capacidade de representação depende, essencialmente, de que estas instituições falem e atuem em nome dos seus coletivos. A representatividade, neste caso, depende da capacidade destas instituições em produzir: discursos, projetos, relações, eventos. Fica claro, portanto, que a representação não diz respeito apenas à capacidade de diálogo e negociação das associações de detentores de saber com o Estado, mas também da capacidade de diálogo e mediação de suas mesas diretivas com os próprios detentores de saber. Caso tivessem sucesso no diálogo com o Estado e não no diálogo com os detentores de saber, tais associações funcionariam como “instituições de fachada” e provavelmente seriam interpretadas como se existissem para atender aos interesses do Estado. No caso contrário - de terem diálogo com os detentores de saber, mas não com o Estado - tais associações dificilmente alcançariam êxito na capacidade de “fazer coisas” em nome de seus representados, podendo até fortalecer os laços entre detentores de saber, mas dificilmente conseguindo acesso a recursos e espaços de fala essenciais para o empoderamento dos detentores de saber.

Assim, é na combinação entre capacidade de diálogo e negociação com o Estado – e com outras instituições – e a mediação de conflitos e o fortalecimento de laços entre os próprios detentores de saber, que associações como a Casa do Congado e a ASSEBA constroem a suas capacidades de representação, conseguindo, assim, falar em nome da congada e do samba de roda. Tal capacidade, no entanto, é sempre frágil e limitada, o que denota a condição de transitoriedade de qualquer representação: posto que representar significa mobilizar uma rede complexa e conflituosa de relações, é também a iminência perene da perda de legitimidade em representar que movimenta as instituições e os indivíduos. Quando este movimento cessa, a representatividade se esgota e os conflitos voltam a um estágio de latência. Quando o movimento acelera, a representatividade se instaura e os conflitos se ativam. Arrisco concluir este trabalho afirmando que o fluxo de relações que coloca a representatividade para operar é o

mesmo que a coloca em xeque. Empoderar é assumir a iminência do conflito. Se o Estado almeja contribuir para o empoderamento de sujeitos coletivos que atravessaram gerações de descaso e opressão por parte do poder público, deve saber de antemão que a contrapartida é ser colocado contra a parede por “não fazer mais”. Este talvez seja o sinal de que as coisas apenas – e muito apenas - começaram a funcionar.

5. Bibliografia geral

5.1 Livros, artigos e documentos públicos

ALMEIDA, M. W. B. de; COSTA, E. M. L. da; PANTOJA, M. C. Teoria e prática da etnicidade no Alto Juruá acreano. **Revista Raízes**, v. 33, n. 01, p. 118-136, 2011.

ARANTES, Antônio Augusto. Introdução. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Inventário Nacional de Referências Culturais**: manual de aplicação. Brasília: IPHAN, 2000. Pp. 23-25.

ARAÚJO, Herton Ellery; SILVA, Frederico A. Barbosa da (orgs.). **Cultura Viva**: avaliação do programa Arte, Educação e Cidadania. Brasília: IPEA, 2010.

ARRUTI, J. M. A. A emergência dos “remanescentes”: notas para o diálogo entre indígenas e quilombolas. **Revista Mana**, v. 03, n. 02, p. 07-38, 1997

BANDEIRA DE ALENCAR, Rivia Rylker. **O samba de roda na gira do patrimônio**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. 308p.

BASTIDE, R. 1970. Mémoire collective et sociologie du bricolage. **L'Année Sociologique**, v. 21, n.01, p. 65-108, 1970.

BERLINER, D. **The abuses of memory**: reflections on the memory boom in Anthropology. 2005

BRASIL. **Constituição [da] República Federativa do Brasil**. Brasília: Senado Federal, 1988. 47p.

BRASIL. **Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000**. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. 2000.

BRASIL. **Decreto nº 6.040, de 07 de fevereiro de 2007**. Institui a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais. 2007.

CARMO, R. A. M. L. do. **A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no samba de roda do Recôncavo Baiano**. Salvador, Dissertação (Mestrado em Música) – UFBA, 2009.

CANEIRO DA CUNHA, Manuela. **Antropologia do Brasil. Mito, história, etnicidade**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. 202 p.

_____. **Cultura com aspas**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2009. 440p.

_____. Apresentação Dossiê Efeitos das políticas de conhecimentos tradicionais. **Revista de Antropologia**, v. 55, n. 01, p. 09-15, 2012.

CARVALHO, José Jorge de. Espetacularização e canibalização das culturas populares. In: MINISTÉRIO DA CULTURA. **Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares II**. Brasília: MinC, 2007. p. 78-101.

CAVALCANTI, M. L. V. de C; FONSECA, M. C. L. **Patrimônio imaterial no Brasil: legislação e políticas estaduais**. Brasília: Educarte, 2008. 198p.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008. 351p.

CHATTERJEE, P. **The Politics of the Governed: Reflections on Popular Politics in Most of the World**. New York: Columbia University Press, 2004. 200 p.

CONDE DOS ARCOS. Em NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978. 183p.

FALCÃO, J. Patrimônio imaterial: um sistema sustentável de proteção. **Revista da Cultura**, v. I, n. 02, p. 24-34, 2001.

FOUCAULT, M. **Estratégia, poder-saber: ditos e escritos, vol. IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. 464 p.

GALLOIS, D. T.. Donos, detentores e usuários da arte gráfica kusiwa. **Revista de Antropologia**, v.55, n. 01, p.19-49 2012.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/IPHAN, 1996. 152p.

_____. As transformações do patrimônio: da retórica da perda à reconstrução permanente. In: TAMASO, I; LIMA, M. F. (Org). **Antropologia e patrimônio cultural: trajetórias e conceitos**. Brasília: ABA Publicações, 2012. p. 59-74.

GRAEFF, Nina. Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda. Salvador: Editora UFBA, 2015. 164p.

INGOLD, Tim. Two reflections on ecological knowledge. In: ORTALLI, G.; SANGA, G. (Org). **Nature knowledge: ethnoscience, cognition, identity**. New York: Berghahn, 2004. p. 301-311.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **O registro do patrimônio imaterial:** dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: IPHAN, 2006a. 139p.

Dossiê 2 – Wajãpi: expressão gráfica e oralidade entre os Wajãpi do Amapá. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006b. 137p.

Dossiê 4 – Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Brasília: IPHAN, 2006c. 2015p.

Dossiê 7 – Cachoeira de Iauaretê: lugar sagrado dos povos indígenas dos Rios Uaupés e Papuri (AM). Brasília: IPHAN, 2007. 152p.

Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois: a trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil. Brasília: IPHAN, 2010. 120p.

LEME, Mônica. “**Segure o Tchan**”: identidade e “Axé-Music” dos anos 80 e 90. Cadernos de Colóquio, v.04, n.01, p.45-52, 2001.

MARQUES, Francisca Helena. **Festa da Boa Morte e Glória:** ritual, música e performance. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MARTINI, A. **O retorno dos mortos:** apontamentos sobre a repatriação de ornamentos de dança (basá busá) do Museu do Índio, em Manaus, para o rio Negro. **Revista de Antropologia**, v.55, n. 01, p.331-355, 2012.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Plano setorial para as culturas populares.** Brasília: MINC, 2012. 101p.

_____. **Programa Cultura Viva:** Documento Base. Brasília, agosto de 2013

OLIVEIRA PINTO, Tiago. **Capoeira, Samba, Candomblé:** afro-brasilianische musik in Bahia. Berlim: Museum für Völkerunde, 1991.

_____. **As cores do som:** estruturas sonoras e concepções estéticas na música afro-brasileira. África: Revista do Centro de Estudos Africanos, n.22-24, 2009.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. **Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular.** Paris: UNESCO, 1989.

_____. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.** Paris: UNESCO, 2003.

ORGANIZAÇÃO INTERNACIONAL DO TRABALHO. **Convenção nº 169 sobre povos indígenas e tribais e Resolução referente à ação da OIT**. Brasília: OIT, 2011.

PACHECO, J. Uma etnologia dos “índios misturados”? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. **Revista Mana**, v. 04, n. 01, p.47-77, 1998.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: BARBALHO, Alexandre; _____ (orgs.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. P.11-36.

SANDRONI, C. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. **Revista Estudos Avançados**, v. 24, n. 69, p. 373-388, 2010.

SEGATO, R. Raça é signo. **Série Antropologia**, v.01, n. 372, p. 01-16, 2005.

TOJI, S. O patrimônio cultural brasileiro e a antropologia enquanto fazer técnico: a expressão de um Estado contraditório e os dilemas no “uso da diversidade”. **Revista CPC**, v.01, nº 12, p.55-76, 2011.

TURINO, Célio. **Ponto de Cultura: o Brasil de baixo para cima**. São Paulo, Editora e Livraria Anita, 2009.

SÉNGHOR, L. S. O contributo do homem negro. Em: SANCHES, M. R. (org). **As malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2011. 381p.

VIANNA, Letícia. Patrimônio imaterial: legislação e inventários culturais. A experiência do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Celebrações e Saberes da Cultura Popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas**. Rio de Janeiro: FUNARTE/IPHAN/CNFCP, 2004. p.15-24.

VILHENA, L.R. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro., 1947-1964**. Rio de Janeiro: FUNARTE/FGV, 1997. 332p.

WADDEY, Ralph. Viola de Samba and Samba de Viola in the Recôncavo of Bahia (Brazil). **Latin American Music Review**, v.01, n.02, 1980. P. 196-212.

_____. Viola de Samba and Samba de Viola in the Recôncavo of Bahia (Brazil) Part II: “Samba de Viola”. **Latin American Music Review**, v.02, n.02, 1980. P. 252-279.

5.2 Entrevistas realizadas – transcrições na íntegra se encontram no acervo pessoal do pesquisador

Wendell Miranda (Deo Miranda) – entrevista realizada por mim em 27 de abril de 2016 na cidade de São Paulo-SP.

Silvio Antonio de Oliveira – entrevista realizada por mim em 27 de julho de 2016 na cidade de São Paulo-SP.

Edivaldo José Ferreira dos Santos (Bolaginho) – entrevista realizada por mim em 18 de março de 2016 na cidade de Salvador-BA.

Galdino de Oliveira Souza (Guda Moreno) – entrevista realizada por mim em 27 de setembro de 2016 na cidade de Santo Amaro da Purificação-BA.

As opiniões e conceitos emitidos neste trabalho são de inteira responsabilidade de seu autor, não refletindo, necessariamente, o pensamento do Centro Lucio Costa/CLC-IPHAN, Centro de Categoria 2 sob os auspícios da UNESCO.

É permitida a reprodução, desde que citada a fonte e para fins não comerciais.

Como citar:

CSEMAK, Caio. O patrimônio cultural imaterial e os seus “donos”: os casos do samba de roda baiano e da congada paulista. Rio de Janeiro: Centro Lucio Costa-CLC, 2017. 1ª Chamada de Pesquisas.