



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Psicologia

Nilcemar Nogueira


O Centro Cultural Cartola e o processo de patrimonialização do samba carioca

Rio de Janeiro

2015

Nilcemar Nogueira

O Centro Cultural Cartola e o processo de patrimonialização do samba carioca



Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para o exame de qualificação do Curso de Doutorado em Psicologia Social.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Regina Glória Nunes Andrade

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

N778 Nogueira, Nilcemar.
O Centro Cultural Cartola e o processo de patrimonialização do samba carioca / Nilcemar Nogueira. – 2015.
251 f.

Orientadora: Regina Glória Nunes Andrade.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Psicologia.

1. Psicologia Social – Teses. 2. Samba – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. 3. Patrimônio cultural – Teses. 4. Cidadania – Teses. I. Andrade, Regina Glória Nunes. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia. III. Título.

es

CDU 316.6

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Nilcemar Nogueira

O Centro Cultural Cartola e o processo de patrimonialização do samba carioca

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para o exame de qualificação do Curso de Doutorado em Psicologia Social.

Aprovado em 27 de março de 2015

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dra. Regina Glória Nunes Andrade
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Augusto Costa Conceição
Universidade Federal da Bahia

Prof^ª. Dr^ª. Helena Theodoro Lopes
Universidade Veiga de Almeida

Prof^ª. Dr^ª. Monica Pereira do Sacramento
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Maurício Barros de Castro
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2015

Dedico esse momento a minha mãe, Gloria Regina, e ao meu filho, João Victor. Sei que ambos estão orgulhosos da minha perseverança.

Dedico também aos meus avós, Zica e Cartola, que me inspiraram chegar até aqui e que me fizeram herdeira do patrimônio que aqui apresento.

AGRADECIMENTOS

O meu agradecimento vem, em primeiro lugar, para a minha orientadora, Prof^a. Dra. Regina Glória Nunes Andrade, por ter sido aquela que me incentivou a retomar os meus estudos. Durante nosso período de convivência, sempre recebi seu estímulo para concluir o curso, face aos compromissos que, por muitas vezes, me tiravam o tempo de dedicação a este trabalho.

Especial agradecimento aos doutores que fazem parte desta banca, Augusto Costa Conceição, Prof^a. Dra. Helena Theodoro Lopes, Prof^a. Dra. Monica Pereira do Sacramento, Prof. Dr. Maurício Barros de Castro, Prof. Dr. Marcos Luiz Cavalcanti de Miranda, por me honrarem com sua presença e observações críticas.

Não poderia ainda deixar de agradecer a Aloy Jupiara, Soraya Goulard de Castro, Georgie Echeverri, e à Equipe do Centro Cultural Cartola, cujos integrantes, direta ou indiretamente, colaboraram para que eu pudesse concretizar este projeto.

RESUMO

NOGUEIRA, Nilcemar. *O Centro Cultural Cartola e o Processo de Patrimonialização do Samba Carioca*. 2015. 251 f. Tese. (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

O Centro Cultural Cartola, sediado no bairro da Mangueira, na cidade do Rio de Janeiro, foi criado a partir da observação de que os processos de preservação de memória, de transmissão da história e dos saberes do samba carioca se encontravam profundamente fragilizados pela engrenagem comercial e turística a que foram subvertidos, principalmente nos redutos tradicionais dessa expressão cultural. Reconhecido como Ponto de Cultura, em 2005, o Centro Cultural Cartola foi proponente da candidatura do samba do Rio de Janeiro a Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro e, desde então, vem trabalhando o protagonismo social de sambistas, visando a sua afirmação social e a salvaguarda desse patrimônio, com a implantação de uma política de resgate, valorização e difusão dos bens registrados: Partido-Alto, Samba de Terreiro e Samba-enredo. Desde 2009, passou a ser reconhecido como um Pontão de Cultura. Esta pesquisa de doutorado tem por hipótese central verificar o impacto da política de patrimônio junto aos agentes de cultura popular e como esse fato vem possibilitar-lhes sua elevação à condição de protagonistas sociais da própria história, a fim de garantir-lhes direitos e a valorização da identidade cultural que representam. Paralelamente, procurou-se conhecer a implantação de um museu de memória social, bem como levantar as principais conquistas e dificuldades do CCC no cumprimento de sua missão institucional, no que se refere à preservação do samba carioca e às interferências sociohistóricas a que é submetido, considerando-o como algo fluído e mutante. Parte essencial será também verificar se o discurso dos sambistas sobre sua arte e identidade mudou com a incorporação do conceito de patrimônio. Ressalta-se que a implantação do processo de salvaguarda das matrizes do samba do Rio de Janeiro que não está dissociada dos seus criadores e das práticas socioculturais na construção de ações de preservação, fomento e difusão de bens titulados.

Palavras-chave: Samba do Rio de Janeiro. Patrimônio Cultural Imaterial. Identidade Cultural. Cidadania.

ABSTRACT

NOGUEIRA, Nilcemar. *Cartola Cultural Center and the processo f recognition of Carioca Samba as immaterial patrimony*. 2015. 251 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Cartola Cultural Center (CCC) headquarters at Mangueira neighborhood, in Rio de Janeiro. Its creation was aimed at strengthening the preservation of the Carioca samba, as well as the transmission of its history and knowledge, which have been weakened by policies focused on the trade and the turism instead of the traditions of this cultural expression. Cartola Cultural Center was awarded the *Ponto de Cultura Prize* in 2005 and it was the organization that promoted Rio de Janeiro samba as a Brazilian Cultural Patrimony; since then, CCC enhances the social role of the samba players, with the purpose of implementing a policy of recovery and spreading of those intangible assets: *Partido-Alto*, *Samba-de-Terreiro* and *Samba-Enredo*. Since 2009, Cartola Cultural Center is recognized as a Pontão de Cultura (Great Cultural Point). The working hypothesis of this doctoral research is to check the impact of the patrimony policies on the popular cultural agencies: how these measures contribute to the promotion and guaranteeing of their rights as well as the valorization of their cultural identity as subjects that play a leading part in the society. At the same time, the research deepened on the implementation of a museum of social memory, taking into account both its achievements and difficulties in the frame of its institutional mission, especially on topics related to the preservation of the Carioca samba and its constantly changing dynamics. Other goal of the research was verifying whether the discourse of the samba players about their performance and identity has changed within the incorporation of the concept of patrimony. It is important to highlight that the keeping of the roots of the Carioca samba is linked to their performers as well as to the socio cultural practices that take place in the frame of the actions aimed at preserving, fostering and spreading these heritage assets.

Key words: Rio de Janeiro samba. Intangible Cultural Patrimony. Cultural Identity. Citizenship

LISTA DE FIGURAS E QUADROS

Figura 01:	Figurino da Escola de Samba Rosas de Ouro (ano 2006), de São Paulo, de nome Diáspora Africana, que representa o “Código Negro”, uma lei francesa que “regulamentava” os castigos aos escravos. Carnavalesco Fábio José Borges.....	41
Figura 02:	Placa que nomeia o camarote 17, da Mangueira.....	43
Figura 03:	Maquete do projeto arquitetônico.....	44
Figura 04:	Lançamento do <i>site</i> oficial do Centro Cultural Cartola, no Palácio	
Figura 05:	Gustavo Capanema.....	45
Figura 06:	Fachada do prédio do IBGE cedido ao Centro Cultural Cartola.....	45
Figura 07:	Visita dos Ministros Francisco Welffort e Gilberto Gil ao CCC.....	46
	Apresentação da Orquestra de Violinos no Museu da Imagem e do Som, 2008.....	48
Figura 08:	Exposição <i>Simplemente Cartola</i> e Exposição <i>Samba Patrimônio Cultural</i>	49
Figura 09:	Lançamento do Projeto Samba Patrimônio, Velha-Guarda Show de Vila Isabel.....	69
Figura 10:	Roda de partido alto realizada na Escola de Samba Portela.....	79
Figura 11:	Ficha Bibliografia do Inventário Nacional de Referências Culturais.....	80
Figura 12:	Matéria Jornal O Globo sobre a titulação do samba Samba Patrimônio do Brasil.....	82
Figura 13:	Cerimônia de entrega certificados da titulação do samba no Palácio Capanema/RJ.....	84
Figura 14:	Jornal Gazeta Popular do Rio Ano V – nº07 – Dezembro 2007 sobre a titulação do samba	84
Figura 15:	Pintura em aquarela, “Samba”, de Fábio Borges para a Revista do CCC, em 2014.....	115
Figura 16:	A cultura de pai para filho.....	119
Figura 17:	Programação do curso para agente cultural.....	119
Figura 18:	Sala de Pesquisa.....	120
Quadro01:	Demonstrativo Entrada de Recursos para implantação do Centro de Documentação e Pesquisa do Samba do Rio de Janeiro no CCC.....	120
Figura 19:	Escola de Mestre-Sala e Porta-Bandeira Mestre Dionísio.....	121
Figura 20:	Publicação Samba em Revista.....	121

Figura 21:	Chá do Samba - Reunião dos Departamentos Culturais das escolas de samba do Grupo Especial / RJ.....	122
Figura 22:	Capa do jornal “A Voz do Morro”.....	128
Figura 23:	Capa do Caderno VerdeRosa - A Voz do Morro.....	130
Figura 24:	Foto do depoimento de Marcia da Silva Machado, em 18.07.2014.....	131
Figura 25:	Matéria exposição itinerante Jornal Extra, 04.08.2014.....	132
Figura 26:	Foto da Exposição <i>Para não perder a memória: Dona Zica 100 anos...</i>	133
Quadro02:	Escolas que receberam a Exposição.....	134
Figura 27:	Índices de aceitação dos visitantes da Exposição na Escola Uruguai.....	134
Figura 28:	Seminário Samba Patrimônio Cultural do Brasil.....	141
Quadro03:	Plano de salvaguarda do Samba Carioca.....	141
Figura 29:	Foto do Depoimento Zeca da Cuíca, realizado em 31 janeiro 2009.....	147
Figura 30:	Capas DVDs dos depoimentos gerados pelo CCC.....	148
Figura 31:	Reunião Conselho do Samba.....	156
Figura 32:	Trem do Samba.....	156
Quadro04:	Produtos gerados pelo CCC.....	157
Figura 33:	Dividendos gerados pelo Carnaval.....	159
Figura 34:	Zicartola.....	161
Figura 35:	Efeitos negativos.....	164
Figura 36:	Desfile no Sambódromo da Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, em 2015.....	169
Figura 37:	Preparação de alegorias e de fantasias.....	172
Figura 38:	Disputa de samba-enredo na quadra do Salgueiro.....	173
Figura 39:	“Receita de Samba”.....	175
Figura 40:	Matéria do Jornal O Globo sobre dois sambistas veteranos que venceram disputa de samba enredo, em 04.11.2014.....	180
Figura 41:	Rainha de bateria.....	184
Figura 42:	Grupo de pesquisadores do samba.....	186
Figura 43:	O Centro Cultural Cartola como Museu de Memória Social.....	192
Figura 44:	O CCC alinhado à nova concepção da museologia.....	194
Figura 45:	Tipos de público do CCC.....	195
Figura 46:	Mediação na visita de estudantes à Exposição <i>Simplemente Cartola....</i>	199
Quadro05:	Desafios, limites e possibilidades do CCC.....	201

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	11
1	ANCESTRALIDADE AFRICANA DA CULTURA E DA IDENTIDADE DO SAMBA.....	19
1.1	Diáspora africana.....	20
1.2	Negritude e identidade negra.....	21
1.3	Discussões acerca da identidade negra.....	28
1.4	Tradições musicais afro-brasileiras: encontros, fusões, cruzamentos e hibridações.....	31
1.5	Ancestralidade africana e a música.....	35
2	O CENTRO CULTURAL CARTOLA.....	42
2.1	Centro Cultural Cartola: processo de criação.....	42
2.2	Centro Cultural Cartola: desdobramentos e a trajetória de Cartola.....	49
2.3	Sambistas e cantores do rádio.....	62
2.4	Retorno e consagração de Cartola.....	64
2.5	Centro Cultural Cartola: ponto de cultura.....	67
3	POLÍTICA DE PATRIMÔNIO IMATERIAL NO BRASIL.....	86
3.1	Patrimônio cultural imaterial: conceito e papel do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).....	86
3.2	Patrimônio e patrimonialização na cultura.....	93
3.3	Política de patrimônio imaterial.....	97
3.4	Livros de registro e plano de salvaguarda.....	101
4	SAMBA CARIOCA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL DO BRASIL.....	113
4.1	Breve histórico do samba carioca.....	113
4.2	Implantação de um Pontão de Cultura de Bens Registrados.....	118
4.3	Escolas de Samba, centros de memória e o CCC.....	122
4.4	Vozes da comunidade do samba: título de patrimônio incorporado no discurso dos sambistas e na identidade de grupo.....	143

4.5	Samba Patrimônio Cultural na prática e no cotidiano dos sambistas: salvaguarda, articulações, negociações e reivindicações.....	152
4.6	Atuação dos sambistas.....	154
5	IMPACTO DA POLÍTICA DE PATRIMÔNIO IMATERIAL NA HISTÓRIA DO SAMBA CARIOCA.....	163
5.1	Desdobramentos após a titulação do samba.....	164
5.2	A indústria e o turismo cultural.....	169
5.3	Cadeia produtiva e industrialização.....	172
5.4	Lugar da tradição frente aos usos da cultura x turistificação da cultura popular.....	181
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	189
	REFERÊNCIAS.....	203
	APÊNDICE - Cronologia contexto sócio-político-cultural do samba, do carnaval e do Centro Cultural Cartola.....	214
	ANEXO A – Carta ao IPHAN - Solicitação do registro do samba carioca como patrimônio.....	229
	ANEXO B – Parecer do Registro das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro.....	231
	ANEXO C – Certidão.....	240
	ANEXO D – Discurso do Ministro da Cultura Gilberto Gil.....	242
	ANEXO E – Discurso do Presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva.....	246

INTRODUÇÃO

O processo de colonização do Brasil deu-se em duas grandes frentes: a imigração de escravos de várias nações africanas, entre os séculos XVI e XIX, e a imigração europeia, que culminou após a abolição da escravatura, no século XIX (MOURA, 1983). Tal fenômeno contribuiu para a desigualdade social e provocou uma diversidade étnica e cultural no País.

A preocupação dos colonizadores portugueses imporem, na sociedade em formação, uma cultura hegemônica eurocêntrica causou espoliação e estigma e marginalizou a memória ancestral africana, embora, ao mesmo tempo, tenha fortemente influenciado a formação da identidade afro-brasileira. No começo do século XX, no Brasil, era proibido praticar abertamente toda cultura de matriz africana, num processo de discriminação social e racial.

No início dos anos de 1900, a reforma urbanística da cidade do Rio de Janeiro, instituída pelo prefeito Pereira Passos, entre 1903-1906, conhecida popularmente como “Bota-Abaixo”, atendia claramente a interesses da elite, sendo um marco na divisão de classes, posto que forçou a migração do segmento pobre da população para longe do centro da cidade, sem que houvesse qualquer programa de remoção (MOURA, 1983). As relações de poder no período foram também marcadas pelo autoritarismo, incompatível com os ideais republicanos.

A ausência do poder público nas áreas populares favoreceu o fortalecimento da economia informal, visto que negros e pobres precisaram criar uma estratégia de sobrevivência e pensar novas possibilidades de moradia e de sustento. Período conhecido pelo embelezamento do centro da cidade, dos grandes bulevares e dos imponentes edifícios erguidos, tem também como marco o surgimento das favelas – território dos excluídos, mas igualmente lugar onde ocorre a ressignificação dos sujeitos (MOURA, 1983).

O projeto urbanístico destruiu velhas construções, mas não destruiu os afetos, cabendo às favelas e ao subúrbio operarem, a par da carência material, como voz da resistência e das forças de transformação. Foi justamente nesses redutos que surgiu uma forte organização social, onde se desenvolveu um dos maiores núcleos social e comunitário: a escola de samba.

Organizado de forma simples e com raiz no bloco dos Arengueiros, de cujos integrantes constavam Carlos Cachaça, Cartola e Zé Espinguela, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira surgiu em abril de 1928 (CABRAL, 1996), com poucos mas representativos integrantes, uma vez que, em sua maioria, eram compositores, por excelência.

Absorvendo os profissionais do samba, medida voltada para o carnaval institucionalizado, a hoje Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira tornou-se uma instituição do desfile do primeiro grupo e conta com mais de cinco mil integrantes que se espalham por 34 alas. Contudo, seu gigantismo e sua política, aos poucos, acabaram por afastar seus criadores, num desprezo à própria memória e de modo a manter-se distante da comunidade fundadora, que vem perdendo legitimidade nas suas representações e força no campo de atuação.

Dessa forma, ao se pensar a cena do samba carioca, logo vêm ao pensamento os segmentos responsáveis pela sua prática (música, canto, ritmo e dança) e os líderes que conduziam os grupos e asseguravam a manutenção das tradições, mas que foram perdendo autonomia, sem nenhuma escuta junto aos dirigentes das Escolas de Samba – o lugar, por excelência, da socialização dos sambistas. Em outras palavras, na proporção inversa ao crescimento das escolas e à propagação do samba, seus legítimos representantes começaram a ter suas memórias apagadas, pelos novos “mandatários” que querem escrever a história das Escolas a partir deles, como se não houvesse uma raiz, que, por anos, sustentou o tronco que deu os frutos com que hoje eles se deliciam e se beneficiam. O depoimento do sambista Tatinho¹ é ilustrativo do processo.

O que motivou essa decaída do samba foram os próprios diretores das escolas. Começou a chegar gente que nunca teve nada com o samba, o cara que nunca viu samba, chega mandando, aproveita que é um local de pessoas humildes, pessoas nem tão esclarecidas e aí o cara toma conta. Paga uma, duas cervejas, vai chegando, vai chegando, quando você vê, o cara tomou a escola. O que causou essa declinação da escola, foi o pessoal que chegou de fora. Nós é que não fomos. A culpa nossa foi deixar chegar ao ponto que chegou [...] a escola deixou-se levar por essa vaidade e não incentiva os seus componentes realmente de raiz. Nequinho toma conta, daqui a pouco tá cheio de sambeiro aí, cheio de sambeiro. Eu até fiz um samba pro sambeiro. Quer ver?

Ceguei no samba, procurei pela Carola
 Uma cabrocha nascida lá na Mangueira
 Me informaram que ela foi mandada embora
 E já não era mais nossa porta-bandeira
 Na bateria não ouvi o reco-reco
 Baniram o prato, a cuíca e o agogô
 Não entendi nada, não vi minha rapaziada
 No meio da quadra, quem apitava não era o Xangô
 (Ceguei no samba!)

Ceguei no samba, procurei pela Carola
 Uma cabrocha nascida lá na Mangueira

¹ Depoimento de Devanir Ferreira – Tatinho – compositor da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, concedido ao Projeto *Memória das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro*, no Centro Cultural Cartola, em 25.04.2009.

Me informaram que ela foi mandada embora
 E já não era mais nossa porta-bandeira
 Na bateria não ouvi o reco-reco
 Baniram o prato, a cuíca e o agogô
 Não entendi nada, não vi minha rapaziada
 No meio da quadra, quem apitava não era o Xangô

Era um cara sem pinta de bamba que nunca viu samba, mas com capital
 À frente da bateria, em vez da Maria, uma oriental
 Os sambistas brigados, isolado no morro
 E marginalizado inventou a escola
 Fez do samba o seu grito de socorro
 E hoje acolhe sambeiros, ilustres cartolas

Dessa maneira, este trabalho apresenta sua hipótese principal: não basta o reconhecimento oficial de um bem cultural por parte do governo; é preciso mais do que isso: a reafirmação do sujeito sambista pelo ganho simbólico com o título de patrimônio imaterial e como forma de assegurar direitos básicos, desenvolvimento e inclusão social.

As entrevistas realizadas demonstram que o reconhecimento real só será concretizado pela retomada de poder dentro dos espaços criados pelos detentores, lugares que foram afastados do poder de decisão, ou seja, os usos do patrimônio precisam beneficiar seus criadores, que apresentam hoje maior conscientização de sua representação social, e possibilitar-lhes agenciar os usos da cultura de que são guardiões. O foco do trabalho no Centro Cultural Cartola (CCC) é importante porque não busca apenas manter a memória das tradições do samba, mas também problematizar a condição do sambista tradicional, diante da sua posição recente como representante de um bem cultural patrimonializado e, ao mesmo tempo, cercado por relações de poder que envolvem diversas instituições, incluindo o Estado brasileiro e a escola de samba.

Localizado dentro do mesmo espaço geográfico que a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, o CCC nasceu de toda essa tensão que se foi estabelecendo, no sentido de os novos representantes não valorizarem o legado dos seus antecessores. Com gestão independente, constitui-se, fundamentalmente, em um lugar de memória das matrizes do samba².

² O termo “matrizes do samba” refere-se às formas de origem do samba consideradas primárias, que sustentaram e deram origem a variações da música e da dança - partido-alto, samba de terreiro e samba enredo, como descrito no Dossiê: “Os espaços destinados à prática, socialização e difusão do samba [...] eram originalmente chamados terreiros, lugar de encontro e celebração dos atores dos ‘guetos’, que ali cantavam e dançavam seu samba livre, com as marcas de sua ancestralidade. Uma das modalidades de samba praticadas nesse lugar era o samba de terreiro, que cantava as experiências da vida, o amor, as lutas, as festas, a natureza e a exaltação da sua escola e do próprio samba. Praticavam também o partido-alto, nascido das rodas de batucada, no qual o grupo marcava o compasso batendo com a palma da mão e repetindo versos envolventes que constituíam o refrão. No partido-alto o refrão se repete e os versos que se seguem, improvisados, normalmente (mas não necessariamente) obedecem ao tema proposto. É também o refrão que serve de estímulo para que um

As atividades ali oferecidas giram em torno da valorização da cultura (popular e erudita), da melhoria da autoestima dos sujeitos e da posição sociopolítica dos guardiões da memória do samba, visando ao fortalecimento da coletividade e ao bem-estar de muitos jovens que vivem em vulnerabilidade social.

Não cabe aqui narrar toda a história de sua constituição, mas, sim, apresentar um breve histórico e o papel que o CCC desempenha atualmente. Vale também destacar que a minha condição de pesquisadora, neta de Cartola (compositor mangueirense) e Dona Zica (importante liderança feminina do samba carioca), e gestora do Centro Cultural Cartola, coloca-me numa situação que poderia ser apontada como muito próxima do meu objeto de pesquisa. Não pretendo negar essa proximidade, mas afirmar que me encontro em posição privilegiada para estabelecer uma crítica a respeito do processo de patrimonialização do samba e do papel do CCC. Assim, considero que o fato de esta pesquisa ser realizada sob a perspectiva de “dentro” não elimina seu caráter acadêmico ou crítico; pelo contrário, possibilita-me trazer dados que surgem justamente dessa condição.

Inconformados com o descaso acerca da memória do samba e com a falta de respeito que testemunhavam na Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, eu e o meu irmão Pedro Paulo Nogueira, netos de Cartola e de Dona Zica, tivemos de nos unir para fundar o CCC.

Mas não foi somente o inconformismo que nos levou a criar tal projeto; vários foram os fatores aí somados: 1) a história do samba só atravessava o limite territorial de seus núcleos na voz de jornalistas e pesquisadores; 2) as entrevistas prestadas, as fotos tiradas e o resultado final raramente eram vistos pelos sambistas ou, quando apresentados, omitiam os nomes dos guardiões dessa memória social; 3) as rápidas mudanças que passavam as escolas de samba, ocasionadas pelo crescimento do número de componentes, pela verticalização do espetáculo e pelas novas lideranças que surgiam nos grêmios e nos redutos tradicionais do samba. Em resumo, a cultura de resistência tinha perdido lugar para o poder econômico e,

participante vá ao centro da roda sambar e com um gesto ou ginga de corpo convida outro componente da roda a ocupar o centro. A partir da estruturação progressiva das escolas de samba, no final da década de 1920, criou-se o samba-enredo, aquele em que o compositor elabora os seus versos para apresentação no desfile. Ao longo do tempo, ele adquiriu características próprias, como a capacidade narrativa de descrever de maneira melódica e poética uma “história” – o enredo – que se desenrola durante o desfile. De sua animação e cadência depende todo o conjunto da agremiação, em termos de evolução e envolvimento harmônico. O samba-enredo agrega características dos dois primeiros subgêneros descritos, como, por exemplo, a presença marcante do refrão e a inclusão, quase sempre nas entrelinhas, de experiências e sentimentos dos sambistas, desafiando a fria objetividade de alguns enredos. [...] As três formas de expressão que mais intimamente se relacionam com o cotidiano, com os modos de ser e de viver, com a história e a memória dos sambistas [...] na vida das pessoas, tendo, portanto, continuidade histórica. (IPHAN, *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*: partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo. Brasília, DF: Iphan, 2014, p. 15).

gradativamente, os baluartes, as referências máximas, tinham suas vozes enfraquecidas; daí o despertar do desejo da criação de um espaço de preservação de memória. Inicialmente denominada ZICARTOLA, nascia, em 2001, uma nova instituição que, logo depois, seria oficializada como CENTRO CULTURAL CARTOLA (CCC) – Organização Não Governamental (ONG), sem fins lucrativos, cujo objetivo partiu da preservação da vasta obra de Cartola para desdobrar-se na promoção da cidadania, por meio da educação e da cultura, objetivando motivar os jovens do Morro da Mangueira e adjacências a identificarem os valores positivos da sua comunidade; para isso, oferece oficinas de teatro, dança, música, poesia e eventos socioeducativos. Enfim, existe ali um investimento no “capital cultural” como ponte para o desenvolvimento do indivíduo³.

No Centro Cultural Cartola o uso da cultura atende a uma finalidade maior: a preservação de conhecimentos tradicionais, que visa à manutenção de valores facilmente diluídos pelo efeito da globalização. Tal propósito esteve bem claro desde o início, já que os fundadores constatavam que a nova geração surgida na Comunidade da Mangueira não tinha conhecimento da história do lugar e dos seus ícones, mesmo que o território tenha servido de referência cultural brasileira. Em consequência, poucos são os jovens moradores empenhados em operar mudanças no caminho do empobrecimento (em vários níveis) a eles historicamente reservado – mais um motivo para que o CCC buscasse investir nesses indivíduos, no sentido de valorização do pertencimento e de assunção do protagonismo social.

A circulação global da cultura de massa, ou talvez por causa dela, fez emergir uma diferença local, com administração e investimento transnacional, cujos efeitos o CCC sabe dispor a seu favor, de modo direto e objetivo. Ali o uso da arte e da cultura não são artefatos meramente assistenciais, pois que o benefício vem com a consciência de que, ao longo da história, houve a negação, pelo sistema sociopolítico e cultural, dos valores ancestrais das comunidades excluídas, em geral composta por pobres, negros e, no caso do Brasil, por outros grupos sociais, como, por exemplo, os indígenas, os nordestinos e os analfabetos.

Outra preocupação eminente está em oferecer acesso à diversidade, sempre cuidando para que não haja perda da referência identitária. Além disso, torna-se importante difundir a identidade cultural como referência construída tanto para os grupos culturais, quanto para toda a sociedade, fugindo ao sentido reducionista e estático dessa representação.

O Centro Cultural Cartola tornou-se território de possibilidade de visibilidade midiática como campo sociocultural de resgate e construção de subjetividades alicerçadas na

³Disponível em: <<http://www.cartola.org.br/apresentacao.html>>. Acesso em: 2.02.2012.

insígnia de Cartola e na expressão cultural samba, com o desafio de utilização da cultura como um dos recursos, para melhoria sociopolítica e econômica da comunidade. Nas palavras de Yúdice (2004, p. 41), “não deixar representar-se sem consentimento [...] e ganhar respaldo público para salvaguardar esses direitos”.

Apesar de ter as metas definidas, a principal questão está em como chamar a atenção da sociedade para valorização do samba enquanto uma expressão cultural, ou seja, como garantir acesso aos direitos sociais e à diversidade.

Além dessas indagações, o interesse por desenvolver esse tema também se deu pelo despertar de vários pesquisadores sobre o processo de “patrimonialização do samba”, exigindo, com fins de preservação, o registro da trajetória do Centro Cultural Cartola e o alcance desse direito político. Assim, torna-se importante verificar como o CCC constituiu-se como polo irradiador e modelo de um espaço de memória social, considerando-se ainda a importância da questão da identidade na construção da subjetividade e o fortalecimento dos sujeitos. Serão igualmente apresentados os marcos históricos da política de patrimônio imaterial, por meio do levantamento das iniciativas determinantes para a formulação de leis e implementação de ações de salvaguarda do patrimônio imaterial brasileiro, com os fatos mais marcantes.

Quanto aos referenciais teóricos, busquei dialogar com os trabalhos encontrados nos chamados Estudos Culturais, destacando-se Stuart Hall (2000; 2003; 2011) e nas Ciências Sociais, principalmente George Yúdice (2004), ambos autores que discutem a cultura como recurso. A pesquisa bibliográfica também abarcou temas sobre patrimônio cultural, legislação brasileira e patrimônio imaterial, utilizando trabalhos de Fonseca (2005), Falcão (2004; 2011) e Chuva (2004).

No que diz respeito aos aspectos metodológicos, este trabalho enfrentou o desafio de se utilizar de fontes diversas. Paralelamente, recorreu-se como instrumento à pesquisa documental, baseada nos relatórios e documentos produzidos pelo Centro Cultural Cartola, e à utilização das fontes orais, a partir dos depoimentos dos que vivem o mundo do samba, colhidos pelo CCC, no âmbito do Projeto Memória das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro. A documentação escrita é analisada em diálogo com os relatos gravados, tendo como foco a metodologia da história oral postulada pelo Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV).

Para isso, este texto ficou dividido nos seguintes capítulos:

O **primeiro capítulo** centra-se no processo de identificação dos sujeitos associados à matriz africana. A negritude e a identidade negra estão em destaque, uma vez que tais conceitos perpassarão todo este trabalho de pesquisa, com ênfase nas tradições musicais.

O **segundo capítulo** dedica-se à comunidade da Mangueira, com dois principais enfoques: a Estação Primeira da Mangueira e a trajetória de seu fundador e do Centro Cultural Cartola. Um breve resumo da vida de Cartola vem em destaque, a fim de compreender o porquê de ele ser uma referência também como pessoa. São apresentadas duas trajetórias: a luta de Cartola pelo próprio reconhecimento e a do CCC para manter-se existindo como Instituição ligada ao samba; ambas são tomadas como exemplo de fidelidade aos seus ideais.

O **terceiro capítulo** refere-se à importância da elevação do samba carioca ao nível de Patrimônio Imaterial do Brasil, os caminhos trilhados para essa consagração e os que faltam percorrer. Trata também da trajetória do CCC: como conviveu com as políticas de patrimônio, como foi afetado na sua missão institucional por esta proposta, como estão hoje os novos desafios e as conquistas. Trata também do contexto das políticas de patrimônio, o papel do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e o registro do samba do Rio de Janeiro no Livro de Formas de Expressão e a importância do plano de salvaguarda dos bens registrados.

O **quarto capítulo** centra-se na qualificação do samba, no sentido de desvelar a identidade que o constitui, sob o ponto de vista dos seus criadores, ou seja, será narrada uma história não de fora para dentro, mas, ao contrário, de dentro para fora – e isso inclui depoimentos de sambistas consagrados e de testemunhas vivas do mundo do samba. Dessa forma, é possível apresentar os dilemas da tradição e da modernidade no samba através das narrativas e histórias de vida dos sambistas entrevistados pelo Centro Cultural Cartola.

O **quinto capítulo** personifica o mundo do samba como protagonista da própria história, uma vez que desvela, pelas vozes dos sambistas, suas lutas pela conquista da cidadania. Registra novas competências e objetivos do CCC e faz uma análise sobre o alcance dessas metas. Enfatiza a possibilidade de trabalho na conjunção passado-presente-futuro, quando se trata da integração das gerações do samba e também do papel da figura feminina. Aborda, por fim, o “problema” da profissionalização do Carnaval e as relações entre as Escolas de Samba e os processos que possibilitam, ao mesmo tempo, o agigantamento das agremiações carnavalescas e a marginalização dos seus componentes tradicionais.

A **Conclusão** assume a defesa do CCC em sua face Museu, numa contraposição ao que remete a denominação “museu”, e, portanto, no sentido de empoderamento, no que tange à envergadura de uma instituição museológica na responsabilidade de guarda de um

patrimônio. Nesse sentido, o CCC coloca-se na condição de desempenhar o papel de um museu interativo, na concepção contemporânea associada a essas instituições, fazendo uma reflexão em torno das dificuldades e as potencialidades desse novo desafio.

1 ANCESTRALIDADE AFRICANA DA CULTURA E DA IDENTIDADE DO SAMBA

*Valeu Zumbi!
O grito forte dos Palmares
Que correu terras, céus e mares
Influenciando a abolição*

*Zumbi valeu!
Hoje a Vila é Kizomba
É batuque, canto e dança
Jongo e maracatu
Vem menininha pra dançar o caxambu (bis)*

*Ôô, ôô, Nega Mina
Anastácia não se deixou escravizar
Ôô, ôô Clementina
O pagode é o partido popular*

*Sacerdote ergue a taça
Convocando toda a massa
Neste evento que congraça
Gente de todas as raças
Numa mesma emoção
Esta Kizomba é nossa Constituição (bis)*

*Que magia
Reza, ajeum e orixás
Tem a força da cultura
Tem a arte e a bravura
E um bom jogo de cintura
Faz valer seus ideais
E a beleza pura dos
seus rituais*

*Vem a Lua de Luanda
Para iluminar a rua (bis)
Nossa cede é nossa sede
e que o "apartheid" se destrua*

(Rodolfo/Jonas/Luiz Carlos da Vila)⁴

⁴Kizomba, *a festa da Raça*, samba enredo do Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, de 1988. Disponível em: <<http://letras.mus.br/vila-isabel-rj/473988/>>. Acesso em: outubro de 2014.

1.1 Diáspora africana

O processo histórico da presença do africano e de seus descendentes nas Américas tem sua base na expansão do colonialismo europeu e nas formas de incrementar as riquezas: o comércio mercantilista e a acumulação primitiva de capital, tudo isso estimulado com a realização de um conjunto de relações econômicas e sociais, baseadas na compra e venda de mercadoria humana e na exploração tanto dos indígenas como dos africanos.

Como afirma Ramos (2014), os africanos e seus descendentes submetidos à escravidão, além da função econômica que exerciam no denominado “Novo Mundo”, também deixaram suas impressões na formação e na integração étnico-cultural dos povos e civilizações que surgiram nas Américas após a chegada dos europeus.

A ênfase na diáspora africana é para colocar especial atendimento ao processo de dispersão em que viveram os africanos durante a escravidão que, no Brasil, teve início no século XVI.

Lao-Montes (2007) assinala que a diáspora africana, como categoria geohistórica, por um lado, significa um processo de longa duração, dentro do qual se constituem sujeitos históricos, expressões culturais, correntes intelectuais e movimentos sociais; e, por outro lado, implica uma condição ora colonial (de opressão em todas suas dimensões: culturais, socioeconômicas, políticas, epistêmicas e existenciais), ora moderna como de agência histórica e de autodesenvolvimento dos sujeitos da África moderna.

O interesse pelo estudo das civilizações africanas teve de esperar a abolição da escravidão, pois, até aquela data, no negro só se via o trabalhador e não o portador de uma cultura. O estudo de uma instituição e de um modo de produção, de origens históricas, de desenvolvimento, de valor econômico somente preocupava aos filósofos ou aos cientistas. Mas, quando o negro converteu-se em cidadão, outro problema foi deflagrado: saber se aquele novo sujeito podia ou não integrar-se à Nação, ou seja, seria o negro “assimilável”, no sentido de ser capaz de converter-se em “anglo-saxão” ou “latino” dos pés à cabeça ou, pelo contrário, possuía uma “cultura” estrangeira, portadora de costumes diferentes e de formas de pensar que impediam – ou, ao menos, ofereciam sérios obstáculos – a sua incorporação na sociedade ocidental.

Roger Bastide (1974, p. 26) assinala que:

Os navios negreiros transportavam a bordo não somente homens, mulheres e crianças, mas ainda seus deuses, suas crenças e seu folclore. Contra a opressão dos alvos que pretendiam arrancar-lhes de suas culturas nativas para impor-lhes outra cultura, os negros opuseram forte resistência, sobretudo nas cidades, onde podiam reunir-se de noite e reconstruir suas comunidades primitivas. No campo, sua resistência foi mais débil; sem dúvida, suas revoltas foram o depoimento de uma vontade de escapar da exploração econômica e do regime odioso de trabalho ao que estavam submetidos.

O referido autor acrescenta que havia mais do que isso em suas revoltas: elas foram também o depoimento da luta contra a dominação de uma cultura que lhes era estranha. Não surpreendem, pois, as marcas das civilizações africanas ainda tão presentes no território americano.

O regime escravo dispersava membros da mesma família, tornando impossível toda continuidade na vida de linhagens antigas. Também deixava em aberto um número de rotas verticais, tanto no interior da própria estrutura escrava como no interior da estrutura da sociedade como um todo. Mas essas rotas de subida tão só estavam abertas para os negros que aceitaram o cristianismo e os valores ocidentais e que, portanto, renegaram costumes e crenças de seus antepassados. Tal fenômeno fez com que as civilizações africanas acabassem por perder-se ou por esconder-se. Por outro lado, formaram, em todas as partes, suas próprias comunidades, relativamente isoladas, no interior de uma Nação que só lhes concedia um estatuto de inferioridade e que lhes negava a integração. São, portanto, impróprias as ideias de ausência de cultura para essas comunidades de negros e de cultura desintegrada. Para permanecerem vivas, elas forjaram, efetivamente, uma cultura própria, capaz de responder ao novo ambiente socioespacial.

O projeto da diáspora como prática de libertação e de construção de comunidade multinacional baseou-se nas condições de subalternização dos povos afrodiáspóricos e em sua luta histórica pela resistência e pela autoafirmação.

1.2 Negritude e identidade negra

O conceito de raça tem sido empregado de diversas maneiras, segundo diferentes contextos temporários e espaciais. Cada momento histórico e contexto nacional propõe, em seus discursos hegemônicos, determinadas concepções de raça e ações consequentes com essa noção.

Segundo Arruti (2006), no Brasil, desde a década de 1930, quer no discurso acadêmico, quer no das instituições oficiais, cristalizou-se uma percepção dicotomizada de separar os indivíduos de ascendência africana – designados negros e relacionados à ideia de raça – daqueles de origem americana – designados índios e relacionados à ideia de etnia.

Enquanto, no primeiro caso, o enfoque estava centrado no aspecto físico, conformado como signo externo a partir da cor da pele, rasgos faciais, tipo de cabelo, etc., no segundo, o ponto de análise associava-se a um conteúdo cultural específico, fundado em tradições ancestrais⁵.

Como remarca Segato (2006), em outros países, como nos Estados Unidos, o conceito de raça associado aos negros não se desprende da ideia de um conteúdo diferenciado e substantivo de etnicidade, traduzido em costumes, crenças, formas de vida, visões de mundo, entre outros. No Brasil, entretanto, os conteúdos étnicos dos negros foram esvaziados em função de uma apropriação do discurso da nacionalidade. Em um processo de expropriação dos ícones culturais dos subordinados, presente também em outros contextos nacionais, as elites se folclorizam para incluírem, em seu panteão, os símbolos apropriados. Dessa forma, os ritmos afro-brasileiros (samba, maracatu, jongo, frevo, baião) foram transformados em música nacional, bem como as danças e as religiões, como a umbanda e o candomblé, passaram a ser parte de um repertório de conteúdos nacionais pertencentes a todos os brasileiros e não de um patrimônio cultural diferencial dos afrodescendentes.

A identidade objetiva apresentada através de características culturais, linguísticas e outras descritas pelos estudiosos é confundida, muitas vezes, com a identidade subjetiva – maneira como o próprio grupo se define e ou é definido pelos grupos vizinhos. Nem sempre está claro, quando se fala de identidade, qual o critério escolhido para caracterizá-la: identidade atribuída pelos estudiosos, por meio de critérios objetivos; identidade como categoria de autodefinição ou de autoatribuição do próprio grupo; identidade atribuída ao grupo pelo grupo vizinho.

⁵ Partilho das concepções de raça exposta pelo historiador Ivaldo Lima, que diz: "Raça, neste texto, é utilizada como um constructo sócio-histórico-cultural, que é largamente aplicado pelas pessoas em suas relações sociais, mesmo que do ponto de vista da biologia e da genética esta seja uma ideia desprovida de bases científicas. Raça, portanto, é aqui entendida como a maneira em que as pessoas se veem socialmente, hierarquizando formas de cabelo, cor de pele, formato dos olhos e estrutura física.". LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Entre Pernambuco e a África: História dos maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular*. Rio de Janeiro, 2009. Tese (Doutorado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, 2010, p. 269. Já sobre Etnia concordo com as palavras de Kabengele Munanga, "Uma etnia é um conjunto de indivíduos que, histórica ou mitologicamente, têm um ancestral comum; têm uma língua em comum, uma mesma religião ou cosmovisão; uma mesma cultura e moram geograficamente num mesmo território." MUNANGA, K. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. *Cadernos PENESB (Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira)*. UFF, Rio de Janeiro, n.5, p. 15-34, 2004, pp. 28-29.

Conforme Andrade (2012), se o processo de construção da identidade nasce da tomada de consciência das diferenças entre “nós” e “outros”, não é possível afirmar que o grau dessa consciência seja idêntico entre todos os negros, considerando os contextos socioculturais diferenciados. Partindo desse pressuposto, não é possível confirmar a existência de uma única identidade cultural entre grupos de negros que vivem em comunidades religiosas diferentes, como, por exemplo, os das comunidades de terreiros de candomblé, dos templos evangélicos e das igrejas católicas etc., sem esquecer da comunidade negra militante, altamente politizada sobre a questão do racismo, ou das comunidades remanescentes dos quilombos.

Para Andrade (2012), essa diversidade contextual advém de alguns fatores essenciais na construção de uma identidade ou de uma personalidade coletiva, a saber: o fator histórico, o fator linguístico e o fator psicológico.

A identidade cultural perfeita corresponderia à presença simultânea desses três componentes no grupo ou no indivíduo. Mas isso seria um caso ideal, pois, na realidade, todas as transições são constatadas, desde o caso ideal até o caso extremo da crise de identidade pelas atenuações nos três fatores distintivos. As combinações específicas deles oferecem todos os casos possíveis, individuais e coletivos. Enquanto um fator interage plenamente, outro tem um efeito muito fraco ou mesmo nulo, como aconteceu com a perda da língua materna na diáspora.

A consciência histórica é mais forte nas comunidades de base religiosa, por exemplo, nos terreiros de candomblé, graças justamente aos mitos de origem ou de fundação, conservados pela oralidade e atualizados através de ritos e de outras práticas religiosas. A questão da busca ou da crise da identidade não se colocaria nesse contexto. Nas bases populares negras, sem vínculos com as comunidades religiosas de matriz africana, a consciência histórica e, conseqüentemente, a identidade se diluiria nas questões de sobrevivência que toma o passo sobre o resto e pode desembocar num outro tipo de identidade: a da consciência do oprimido economicamente e "discriminado racialmente. Na militância negra há uma tomada de consciência aguda da perda da história e, conseqüentemente, a busca simbólica de uma África idealizada", como alerta Munanga (2009, p.133).

Quanto ao fator linguístico, a crise não foi total, pois nos terreiros religiosos persistem algumas línguas de origem africana, com todo um vocabulário específico, que servem de comunicação entre os humanos e os deuses (orixás, inquices) e reforçam o fator de identidade. Nas outras categorias, foram criadas outras formas de linguagem ou comunicação como estilos de cabelos, penteados e estilos musicais que são marcas de identidade. Algumas

comunidades rurais negras isoladas teriam conservado estruturas linguísticas africanas enriquecidas com vocábulos e expressões de língua portuguesa.

O fator psicológico, entre outros, levou à indagação de ser o temperamento do negro diferente do temperamento do branco e se essa característica constitui marca de sua identidade. Tal diferença, se existir, deve ser explicada, notadamente, pelo condicionamento histórico do negro e de suas estruturas sociais comunitárias, e não com base nas diferenças biológicas, como pensariam os racialistas.

Sintetizando, a identidade de um grupo funciona como uma ideologia, na medida em que permite a seus membros se definirem em contraposição aos membros de outros grupos, para reforçarem a solidariedade existente entre eles, visando à conservação do grupo como entidade distinta. Dentro dessa linha, chama atenção o fato de que essa consciência identitária é passível de sofrer tentativas de manipulação por parte uma ideologia dominante, quando considera a busca da identidade como um desejo separatista, implicando um enfraquecimento quanto às reivindicações políticas.

Como toda construção é fruto de um processo atravessado pelo tempo, acerca da construção da identidade negra, em particular, cabe questionar de que identidade se trata: da identidade mítico-religiosa conservada nos terreiros religiosos? Da identidade do grupo oprimido, que vacila entre a consciência de classe e a de raça? Da identidade política de uma “raça” afastada de sua participação política na sociedade que ajudou a construir? Esta última, caracterizada pela tomada de consciência da jovem elite negra politicamente mobilizada, parece ser a mais problemática de todas; nela se misturam os critérios ideológicos, culturais e raciais, e a luta por direitos.

No mesmo momento em que aumenta o interesse em recorrer aos conceitos de identidade e de negritude no movimento negro contemporâneo da diáspora, surgem dúvidas e perguntas. Afinal, o que significam a negritude e a identidade para as bases populares negras e para a militância do movimento negro?

Há quem se pergunte se no Brasil seria possível a identidade dos negros constituir-se diferente da dos demais cidadãos. Outros chegam até a indagar se as ditas negritude e identidade negra não refletem uma divisão da luta de todos os oprimidos.

São dúvidas e preocupações que merecem um esclarecimento, ou melhor, uma discussão. Uma perspectiva mais viável seria situar e colocar a questão da negritude e da identidade dentro do movimento histórico, apontando seus lugares de emergência e seus contextos de desenvolvimento. Se, historicamente, a negritude é, sem dúvida, uma reação

racial negra a uma agressão racial branca, por que não entendê-la e cercá-la, sem, contudo, usar dos mesmos mecanismos racistas do qual é consequência e resultado.

Para ser racista, coloca-se como postulado fundamental a crença na existência de “raças” hierarquizadas dentro da espécie humana, ou seja, no pensamento de uma pessoa racista, existem raças superiores e raças inferiores. Em nome das chamadas raças, inúmeras atrocidades foram cometidas na humanidade: genocídio de milhões de índios nas Américas, eliminação sistemática de milhões de judeus e ciganos durante a Segunda Guerra Mundial e outras tantas agressões particularizadas e, por isso mesmo, igualmente cruéis.

Como se não bastasse o antissemitismo, a persistência dos mecanismos de discriminação racial na África do Sul, durante a Apartheid, vem somar-se a outros tantos nos Estados Unidos, na Europa e em todos os países da América do Sul, encabeçados pelo Brasil, numa clara demonstração de que o racismo é um fato que confere à “raça” sua realidade política e social, não importando o continente. Se, cientificamente, a realidade da raça é contestada, política e ideologicamente esse conceito é muito significativo, pois funciona como categoria de dominação e de exclusão nas sociedades multirraciais contemporâneas observáveis.

Em outros termos, poder-se-ia reter como traço fundamental próprio a todos os negros (pouco importa a classe social) a situação de excluídos em que se encontram em nível nacional, implicando que a tão buscada “identidade do mundo negro” se inscreve no real sob a forma de “exclusão” (Ser negro é ser excluído). Por isso, sem minimizar os outros fatores, não corro o risco ao afirmar que a identidade negra mais abrangente seria a identidade política de um segmento importante da população brasileira, excluída de sua participação política e econômica e do pleno exercício da cidadania.

Quais seriam, fora do campo científico-acadêmico, os interesses daqueles que falam e escrevem sobre a identidade negra? Os interesses seriam, sem dúvida, ideológicos. O que significa que a identidade negra ou afrodescendente não teria outra substância a não ser as relações políticas e econômicas. Isso não quer dizer que outros aspectos importantes na formação da identidade, como a história, devam ser desconsiderados; ao contrário, a história escrita ou oral não se faz sem a memória. Como aponta os trabalhos de Halbwachs (1968), esse é um fenômeno construído coletivamente e sujeito a constantes reelaborações. No caso da população negra brasileira, como de qualquer outra, a memória é construída, de um lado, por acontecimentos, personagens e lugares vividos por esse segmento da população, e, de outro lado, por acontecimentos, personagens e lugares herdados, isto é, fornecidos pela socialização, enfatizando dados pertencentes à história do grupo e forjando fortes referências

a um passado comum (por exemplo, o passado cultural africano ou o passado enquanto escravizado). O sentimento de pertencer à determinada coletividade está baseado na apropriação individual desses dois tipos de memória, que passam, então, a fazer parte do imaginário pessoal e coletivo (HALBWACHS, 1968).

Dois problemas são, dessa forma, colocados politicamente em relação a uma identidade submetida à cor e à cultura, dentro do contexto brasileiro. Em primeiro lugar, tem-se a espinhosa questão de saber se os negros seriam capazes de construir sua identidade e sua unidade baseando-se somente na pigmentação da pele e em outras características morfológicas do seu corpo, numa sociedade em que a tendência geral é fugir da cor da pele "negra", de acordo com a prática de embranquecimento, sustentada pela ideologia de democracia racial fundamentada na dupla mestiçagem biológica e cultural. Esse obstáculo da cor rejeitada por alguns e reivindicada por outros teria sido resolvido pelo conceito de "afrodescendência"⁶.

Partindo da verdade histórica de que a África é o berço da humanidade, qualquer cidadão, pouco importando a cor da sua pele, teria o direito reivindicar sua afrodescendência. Em segundo lugar, poderiam os negros construir sua identidade com uma cultura já expropriada, cujos símbolos fazem parte da cultura nacional? (PEREIRA, 1987 p.177-187).

Outro ponto a ponderar é o da participação dos negros na sociedade brasileira. Sente-se um deslocamento ou, pelo menos, uma confusão entre raça e classe. Aqui está um dos dilemas da questão racial brasileira: os oprimidos brancos da sociedade nem sempre têm consciência da exclusão política e econômica do negro; além disso, parte deles é racista pela educação e pela socialização recebidas na família e na escola. Raça e classe tornam-se então, duas variáveis da mesma realidade de exploração, na estrutura de uma sociedade de classe (PEREIRA, 1987, pp. 151-162).

Em nome dessa dialética entre raça e classe, alguns estudiosos de formação marxista pensavam que a solução definitiva do racismo no Brasil só viria com a transformação da atual estrutura capitalista em uma estrutura socialista, mais igualitária, ou seja, numa sociedade sem classes sociais, em que negros e brancos participam igualmente das decisões políticas e da

⁶ O historiador Ivaldo Lima produz um relevante debate acerca das problematizações em torno dos conceitos de "Cultura Negra", "Afro-brasileiro" e "Afrodescendente". O referido autor entende que os termos que iniciam com o prefixo "afro" não "definem de forma honesta o conjunto de práticas e costumes construídos, elaborados e reelaborados por homens e mulheres nascidos (as) neste país, que devem e precisam ser vistos (as) como cidadãos e cidadãs, com plenos direitos em tudo o que diz respeito à brasilidade". Lima prefere o uso do termo "cultura negra": "Cultura, por se tratar de uma construção dotada de significados intimamente ligados com as 'leituras' do cotidiano. Negra, por entender que, devido à segregação tácita a que foram impostos, os negros e as negras constituíram práticas e costumes que expressam suas visões de mundo, pontos de vista, memórias, sociabilidades, dentre outras questões" (LIMA, 2013, v. 01, pp. 50-51).

distribuição do produto econômico (FERNANDES, 1966). Uma certa militância negra assumiu esse discurso, acreditou que a solução às suas mazelas logo viria com a transformação da sociedade, daí talvez a explicação de sua indiferença em relação às políticas de ação afirmativa em prática nos Estados Unidos desde os anos 1960. Como explicar que a palavra "cotas" só explodiu da garganta do movimento negro explicitamente na marcha de Brasília de 1995, quando a política de ação afirmativa já dava resultados positivos nos Estados Unidos havia quase 40 anos?

Os que pensam que a situação do negro no Brasil é apenas uma questão econômica, e não racista, não fazem esforço para entender como as práticas racistas impedem ao negro o acesso na participação e na ascensão econômica. Ao separar raça e classe numa sociedade capitalista comete-se um erro metodológico que dificulta a sua análise e os condena ao beco sem saída de uma explicação puramente economicista.

Conforme Vicente (2012, p. 39):

A busca da identidade negra não é uma divisão de luta dos oprimidos. O negro tem problemas específicos que só ele sozinho poderá resolver, embora possa contar com a solidariedade dos membros conscientes da sociedade. Entre alguns dos seus problemas específicos está a alienação do seu corpo, de sua cor, de sua cultura e de sua história, acarretando, conseqüentemente, o sentimento de 'inferiorização' e de baixa estima, a falta de conscientização histórica e política, etc.

Mungana (2009) assinala que pela busca de sua identidade, que funciona como uma terapia do grupo, o negro, instrumentalizado, é capaz de despojar-se do seu complexo de inferioridade e colocar-se em pé de igualdade com os outros oprimidos, condição preliminar para uma luta coletiva. A recuperação dessa identidade começa pela aceitação dos atributos físicos de sua negritude antes de atingir os atributos culturais, mentais, intelectuais, morais e psicológicos, pois o corpo constitui a sede material de todos os aspectos da identidade.

O referido autor frisa que a negritude, embora tenha sua origem na cor da pele negra, não é essencialmente de ordem biológica. De outro modo, a identidade negra não nasce do simples fato de tomar consciência da diferença de pigmentação entre brancos e negros ou negros e amarelos. A negritude e/ou a identidade negra se referem à história comum que liga, de uma maneira ou de outra, todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental "branco" reuniu sob o nome de negros.

Para Mungana (2009), a negritude não se refere somente à cultura dos povos portadores da pele negra que de fato são todos culturalmente diferentes. Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum não é, como parece indicar o termo

negritude, a cor da pele, mas sim o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas objeto de políticas sistemáticas de destruição; mais do que isso, tentou-se negar a existência dessas culturas, tal como, nos primórdios da colonização, a África negra foi considerada como um deserto cultural, e seus habitantes como o elo entre o Homem e o macaco.

Segundo Vicente (2012), tomada de consciência de uma comunidade de condição histórica de todos aqueles que foram vítimas da inferiorização e negação da humanidade pelo mundo ocidental, a negritude deve ser vista também como afirmação e construção de uma solidariedade entre as vítimas, saindo da condição de objeto e da aceitação passiva.

A negritude torna-se uma convocação permanente de todos os herdeiros dessa condição para que se engajem na restituição dos valores de suas civilizações destruídas e de suas culturas negadas. Vista desse ângulo, para as mulheres e os homens descendentes de africanos no Brasil e em outros países do mundo, ainda existe a luta para reconstruir positivamente sua identidade e, por isso, um tema atual.

1.3 Discussões acerca da identidade negra

Stuart Hall (2011), em seu trabalho, inclina-se claramente pela visão construtivista. Para ele, a identidade não é algo que “se tem” e não se refere a um núcleo duro e imutável, mas que se constrói estratégica e posicionalmente frente a outro constitutivo. Nesse sentido, o conceito de identidade proposto por Hall distancia-se dos essencialistas que consideram que a identidade nasce da unidade naturalmente constituída, assinalando o núcleo estável, do princípio ao fim, desdobrando-se sem mudanças através de todas as vicissitudes da história, idêntica a si mesma ao longo do tempo. Hall quebra esse modelo e propõe a identidade não como conjunto de qualidades predeterminadas, mas como uma construção nunca acabada, aberta à temporalidade, a contingência, uma posicionalidade relacional só temporariamente fixada no jogo das diferenças. “Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’” (HALL, 2011, p. 38).

As identidades têm a ver com as questões referidas ao uso dos recursos da história, da língua e a cultura no processo de devir e não de ser; não “quem somos” ou “de onde viemos”, mas em que “poderíamos converter-nos”, e como “poderíamos representar-nos”.

Assim, a identidade é compreendida dentro do contexto semântico ou histórico em que emerge e se constrói.

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o 'interior' e o 'exterior' – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural (HALL, 2011, p.11- 12).

No que se refere à identidade negra, Sodré (1983) assinala que ela é entendida como construções múltiplas, social e historicamente (re)construídas com base em matrizes africanas e nas relações socioculturais, políticas e históricas que se deram a partir dos ancestrais africanos trazidos para o Brasil.

Segundo Munanga (1999), o negro, desde que foi trazido ao Brasil, escravizado, ficou reduzido a uma situação de oposição ao branco.⁷ Com isso, o branco ou aquilo que se relaciona a ele é apresentado como algo bom e harmonioso, enquanto as coisas relacionadas ao negro são vistas como negativas e más. A identidade afro-brasileira ou identidade negra passa, necessária e absolutamente, pela negritude enquanto categoria sociohistórica, e não biológica, e pela situação social do negro num universo racista. Enquanto processo, essa identidade se constrói paralelamente à identidade nacional brasileira plural, num país cuja mestiçagem é inegável.

Pensar questões relativas à presença de africanos e seus descendentes no Brasil, bem como nos lugares destinados para suas práticas sociais e nas memórias construídas sobre suas presenças, implica pensar no processo de construção de mentalidades na sociedade brasileira, na projeção de uma ideia de nação e de cultura nacional como de identidades daí decorrentes. Esse processo de construção efetuou-se e perpetua-se por meio de narrativas que são historicamente formuladas.

Existir enquanto cidadãos nacionais implica identificar-se no conjunto de referências culturais apresentadas através de discursos da história e da cultura nacional, marcados pela homogeneização das expectativas, valores e atitudes culturais, tendo em vista

⁷ Quanto às oposições entre as construções identitárias de branco e negro, dividir e classificar significa, neste caso, também hierarquizar. E a mais importante forma de classificação é aquela que se estrutura em torno de oposições binárias. O filósofo francês Jacques Derrida afirma que "as oposições binárias não expressam uma simples divisão do mundo em duas classes simétricas: em uma oposição binária, um dos termos é sempre privilegiado, recebendo um valor positivo, enquanto o outro recebe uma carga negativa" (DERRIDA *apud* SILVA, 2000, pp. 82-83).

as idealizações propostas. Como argumentou Benedict Anderson (2008), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”.

Hall identifica o Sujeito Pós-Moderno como um indivíduo fragmentado, composto de várias identidades, por vezes contraditórias e mal resolvidas, em um processo de identificação mais provisório, variável e efêmero. Sujeito que assume identidades múltiplas em diferentes momentos, que traduz e sintetiza referenciais diversos, em composições, por vezes, inteiramente novas, impensadas e imprevisíveis.

A ideia de uma homogeneidade traz consigo, normalmente, um processo de subordinação, de exercício de poder de certo grupo que opera os conceitos e as práticas oficiais da sociedade em detrimento de outros grupos, subordinados e inferiorizados no quadro das referências culturais e das decisões e definições. É ainda Hall quem afirma que “as identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas”. No quadro do que é identificado como cultura nacional, tem-se, pois, de estar atentos para a complexidade de sua constituição e reconstituição, que implicam na diversidade, pluralidade. As culturas nacionais devem ser vistas como tão complexas e diversificadas quanto os indivíduos que as compõem, e a ideia de “Culturas Nacionais” contribui para “costurar” as diferenças numa única identidade (HALL, 2011, p. 65).

Formado por uma diversidade étnica muito grande, em que cada um dos segmentos consagrados – índios, brancos e negros – traz, em seu contexto, desdobramentos de grupos culturais que potencializam muitos devires, a realidade da nação brasileira expõe contextos extremamente plurais de referências culturais, fundindo-se em novos agrupamentos culturais, mas também conservando traços referenciais antigos e longínquos, em ambiente onde a tradição e a inovação dialogam permanentemente, em fusões e rupturas, acréscimos e exclusões.

Daí a necessidade, sempre reposta, de passar a ideia de identidade nacional brasileira, monolítica, homogênea, para a ideia de Identidades Brasileiras, de Culturas Brasileiras, que devem ser pensadas como resultantes de conflituosos encontros desenvolvidos ao longo de 500 anos.

Tais identidades, constituídas em processos onde valores, crenças e costumes sintetizaram-se em novos desdobramentos residuais, e sobrevivências, inovam-se, reforçam-se ou são recalçadas na emergência de nova correlação de forças, reconfigurando exercícios e práticas culturais. Encontram-se em permanente processo de renegociação com outras culturas, principalmente se forem considerados o processo de colonização e o da globalização

atual, o qual, por um lado, torna mais difícil a conservação de identidades culturais, num movimento em direção ao hibridismo, mas, por outro, também reforça movimentos de preservação de tradições, embora de forma elas venham interpretadas sob novas concepções.

1.4 Tradições musicais afro-brasileiras: encontros, fusões, cruzamentos e hibridações

Os estudos contemporâneos de orientação etnomusicológica têm buscado enfatizar a importância de noções como o hibridismo (fusão, cruzamento, interconexão) ao enfocarem as tradições musicais afro-brasileiras como objeto de estudo. As pesquisas têm procurado perceber tais tradições culturais (muitas vezes locais) inseridas na dinâmica de um mundo globalizado, e não como formas puras, afastadas dessas relações de interconexão.

Considerando isso, a noção de hibridismo pretende também posicionar-se contra as concepções essencialistas da identidade (CANCLINI, 2003).

De acordo com as considerações de Hall (2003, p. 343), as formações culturais dos povos da diáspora negra resultam de um encontro complexo de tradições, o que revela o caráter *híbrido* dessas formas. A partir disso, e pensando também o samba enquanto parte dessa cultura popular negra a que se refere Hall, acredito ser necessário incluir aqui alguns pontos do debate sobre as questões do hibridismo e, com isso, situar um posicionamento na discussão desses processos no âmbito das pesquisas etnomusicológicas.

García Canclini propôs a noção de *hibridação* na tentativa de buscar uma ferramenta teórica para a compreensão das fusões culturais na América Latina, focalizando os processos de hibridação enquanto objeto de estudo.

Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras (CANCLINI, 2003, p. 19).

Para Canclini (2003), o conceito de hibridação possibilita uma interpretação das culturas latino-americanas que contemple as diversas fusões entre o culto, o popular e o massivo. Dentro do debate sobre as mudanças culturais observadas com a globalização, o autor chama atenção para uma interpretação que considere o fato de que:

O culto moderno inclui, desde o começo deste século, boa parte dos produtos que circulam pelas indústrias culturais, assim como a difusão em massa e a reelaboração que os novos meios fazem de obras literárias, musicais e plásticas que antes eram patrimônio distintivo das elites. A interação do culto com os gostos populares, com a estrutura industrial da produção e circulação de quase todos os bens simbólicos, com os padrões empresariais de custo e eficácia, está mudando velozmente os dispositivos organizadores do que agora se entende por “ser culto” na modernidade (CANCLINI, 2003, p. 62-63).

O trecho citado aborda apenas um dos vários exemplos que o autor utiliza para demonstrar a complexidade de cruzamentos entre o que ele define como o culto, o popular e o massivo. Nesse sentido, o estudo dos *processos de hibridação* propõe uma interpretação da cultura que não pode mais ser pensada através dos pares de oposição estabelecidos entre tradição-modernidade, centro-periferia, local-global (CANCLINI, 2003). Em uma perspectiva semelhante, Hall também enfatiza que a cultura popular não se reduz a explicações por meio de oposições como: alto-baixo, autêntico-inautêntico, resistência-cooptação.

A proliferação e a disseminação de novas formas musicais híbridas e sincréticas não podem mais ser apreendidas pelo modelo centro/periferia ou baseada simplesmente em uma noção nostálgica e exótica de recuperação de ritmos antigos. É a história da produção da cultura, de músicas novas e inteiramente modernas da diáspora – é claro, aproveitando-se dos materiais e formas de muitas tradições musicais fragmentadas (HALL, 2003, p. 38).

Ambos os autores atentam, porém, para as relações de poder devem ser consideradas quando se trata dos processos de hibridação. Ao pensar sobre as formações culturais latino-americanas, há de se considerar as desigualdades de poder envolvidas no encontro de diferentes tradições musicais. Portanto, ao discorrer sobre o caráter híbrido das formas da cultura popular negra, Hall faz a seguinte ressalva:

Não se quer sugerir aqui que, numa formação sincrética, os elementos diferentes estabelecem uma relação de igualdade uns com os outros. Estes são sempre inscritos diferentemente pelas relações de poder – sobretudo as relações de dependência e subordinação sustentadas pelo próprio colonialismo (HALL, 2003, p. 34).

Para García Canclini, outra preocupação aparece em relação às situações que envolvem desigualdade de poder nos processos de hibridação como, por exemplo, a necessidade de se atentar para aqueles elementos que resistem ou mesmo que se perdem ao longo das fusões.

É útil advertir sobre as versões excessivamente amáveis da mestiçagem. Por isso, convém insistir em que o objeto de estudo não é a hibrididade e, sim, os processos de hibridação. Assim é possível reconhecer o que contém de desgarre e o que não chega

a fundir-se. Uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridado (CANCLINI, 2003, p. 27).

Isso implica dizer que pensar os processos de hibridação como uma possível ferramenta para a interpretação dos encontros culturais não significa necessariamente elogiar ou exaltar o hibridismo. De fato, há que se considerar que as mudanças culturais observadas na pós-modernidade têm possibilitado o “descentramento de antigas hierarquias e de grandes narrativas” (HALL, 2003, p. 337).

Vale citar alguns aspectos apontados por Carvalho (2003; 2004) para uma reflexão sobre a questão do hibridismo, principalmente no que se refere às tradições musicais afro-brasileiras.

De acordo com Carvalho (2003), ao mesmo tempo em que se vive um momento de descolonização e de luta antirracista no Novo Mundo, têm crescido demasiadamente a exploração comercial das artes performáticas de tradições afro-brasileiras. O autor relembra a participação do bloco afro Olodum no disco de Paul Simon, apontando esse encontro como uma das tantas formas da *world music*, ao “estabelecer vínculos com as tradições africanas através de estruturas empresariais de cooperação muito desiguais e específicas” (CARVALHO, 2003, p. 8).

Segundo Carvalho (2003, p. 12), esse tipo de encontro é, em geral, designado como canibalismo musical: “Quando interessa a trajetória de um determinado compositor ou de um grupo ‘exotizar’ sua música, sempre pode buscar canibalizar algo, porém, depois, sua trajetória segue por sua própria conta”. O tratamento dado à música de Olodum no disco de Simon – “uma citação de um bloco percussivo sem se misturar com as demais partes da canção” – transformou profundamente as finalidades estéticas que tinha a música do grupo antes desse encontro (CARVALHO, 2003, p. 9). O encontro realizado entre Paul Simon e o Olodum mostrou que, ao adentrar no mundo ocidental, as músicas de tradições afro-brasileiras são transformadas em fetiche cultural (CARVALHO, 2003, p. 5).

A exploração comercial das tradições musicais afro-brasileiras não tem sido observada somente na relação Primeiro-Terceiro Mundo. No Brasil, também é notável o crescente interesse da indústria do entretenimento com relação às artes performáticas dessas tradições. Ao constatar que muitos etnomusicólogos têm assumido o papel de mediadores entre os grupos musicais e a indústria cultural, ou até mesmo se transformado em produtores culturais dos grupos que pesquisam, Carvalho (2004) questiona o uso da noção de hibridismo e traz a discussão para o âmbito das questões éticas na pesquisa etnomusicológica:

E até certo ponto também nós, pesquisadores, estamos agora produzindo uma legitimação ideológica (disfarçada de teoria) dessa mercantilização sem precedentes, no momento em que enfatizamos os processos de negociação, fusão e hibridismo das culturas tradicionais sem mencionar as monumentais desigualdades econômicas de acesso às esferas de poder e decisão, quase sempre desfavoráveis às comunidades indígenas e afro-brasileiras (CARVALHO, 2004, p. 74).

No entanto, além de apontar a questão da espetacularização das tradições afro-brasileiras, Carvalho (2004, p. 75) também atenta para o que ele define como uma nova forma de canibalismo musical: situações em que o pesquisador (etnomusicólogo) “se apropria da arte performática que pesquisou e se mascara de artista nativo”, reunindo a sua função de mediador com a de artista antropofágico. Segundo o autor, vem crescendo a participação de pesquisadores como artistas performáticos (com frequência descontínua) nesses grupos, e observa-se até mesmo algumas situações em que o pesquisador cria um grupo próprio para realizar a *performance* das tradições afro-brasileiras que ele pesquisa (CARVALHO, 2004, p. 75).

Carvalho (2004, p.77) aponta para a crescente formação de grupos de tradições musicais afro-brasileiras (maracatu, jongo, capoeira, congado etc.) nas capitais do país, constituídos essencialmente por indivíduos brancos, de classe média, e em grande parte, universitários. Talvez por isso, como no caso do maracatu, esses grupos são muitas vezes denominados como “maracatu universitário”. Frente a essa constatação, Carvalho (2004) busca um aprofundamento da discussão sobre certos usos das manifestações culturais afro-brasileiras, chamando atenção para a problemática em torno da questão racial no Brasil:

Como hipótese inicial, é possível que esse novo canibalismo tenha surgido agora talvez como sintoma de que o fosso de classe e racial no Brasil cresceu ainda mais nas últimas décadas, tornando-se quase um esquema estrutural de segregação implícita. Quem sabe, a classe média branca que solicita e necessita de pesquisadores para *performar* para ela tradições musicais e coreográficas “nativas” já não suporta a proximidade física e simbólica dos verdadeiros nativos em seus espaços de convivência e sociabilidade (CARVALHO, 2004, p. 76).

O debate sobre os processos de hibridação, troca cultural ou fusão precisa considerar as relações de poder existentes, em especial, no caso, as desigualdades sociais que envolvem esses procedimentos. A expropriação das tradições afro-brasileiras com finalidade de entretenimento (onde os produtos são descartados muito rapidamente) tem consequências profundas na vida das comunidades de onde se originaram essas tradições (CARVALHO, 2004), como será discutido com a espetacularização do samba.

1.5 Ancestralidade africana e a música

Conforme vários estudiosos, dentre eles Hall (2000), a ancestralidade é um traço comum que se pode estabelecer com a maior parte das diversas culturas existentes em África. Os ancestrais, além disso, parecem estabelecer a ligação entre estes homens e mulheres do mundo contemporâneo com a África mítica, quase em uma ligação simbólica com o útero da mãe.

Uma das marcas da ancestralidade africana no Brasil é o samba, tendo como ancestral o batuque africano. Lopes explica que ancestralidade é essa.

E, no amplo território em que se localizam os povos Bantos, quase toda a África ao sul da linha do equador (linha imaginária que divide ao meio, horizontalmente, o planeta Terra) predomina um tipo de música e dança que foi fundamental para o nascimento do samba brasileiro (LOPES, 2015).

O interessante, como ressalta Lopes (2015), é que a música servia à dança e vice-versa, até expandir-se por todo o território nacional e tornar-se Patrimônio Imaterial do Brasil.

Falamos “dança” porque, na tradição dos africanos bantos, como entre grande parte dos povos tradicionais – aqueles em que os conhecimentos se transmitem oralmente – a música nasce para acompanhar a dança, a qual precisa da música para existir (ibidem).

No começo do século XX o samba começou a expandir-se fortemente no Rio de Janeiro, então capital do País. Teve como fonte inspiradora negros vindos pelo mar da Bahia, onde existia a maior descendência de negros iorubas, que na capital se estabeleceram na região do Cais do Porto. O samba no Rio começou a aperfeiçoar-se e a delimitar-se como gênero musical com a chegada de negros bantos, vindos, por terra, do Vale do Paraíba.

Na passagem para o Século Vinte, na cidade do Rio de Janeiro, então Capital Federal, sob a influência da indústria fonográfica (a das “gravadoras”, produtoras e vendedoras de discos com músicas gravadas); e do advento e expansão das emissoras de rádio, o Samba começou a ganhar a forma com que hoje o conhecemos.

O mais importante desse momento é que, nele, o que eram apenas “corinhos”, refrãos destinados a animar as danças, foram se estendendo, abordando temas, contando casos, expressando juras de amor. E, aí, o simples “batuque” toma a forma de canção, que é a poesia lírica ou satírica, apoiada em uma melodia e feita para ser cantada (LOPES, 2015).

O primeiro samba a fazer sucesso, *Pelo Telefone*, gravado em 1917, era considerado um samba-maxixe. Historicamente o maxixe é a fusão da Polca europeia com a Habanera cubana. A mudança de território e a perseguição sofrida pelos praticantes do samba, gestado nas camadas pobres e de população negra, impuseram mudanças em suas práticas e provocaram transformações rítmicas.

Hermano Vianna (1995) destaca que o samba não nasceu “autêntico”, mas foi “autenticado” ao longo dos anos 20 e 30. Dentro desses aspectos, destaca-se o processo de “invenção de uma tradição”⁸ do samba como expressão social de raiz, resultando na mediação cultural pela qual o samba passou de música “marginal” a música “brasileira”.

Outro problema central investigado por Vianna, a partir dos encontros socioculturais e ideológicos, é a clivagem que a questão da mestiçagem sofreu nos anos 20 e 30: “Da raiz dos males do Brasil à definidora do caráter nacional”. Esse é um mistério do qual o samba é *locus* fundamental, pois muda o parâmetro pelo qual se pensa a nacionalidade. O autor rejeita as teses que localizam o samba como patrimônio cultural negro, expropriado pelos brancos e transformado em artigo de consumo; ao contrário, tenta demonstrar que boa parte das elites intelectuais, ainda que sob o signo do exótico, sempre foram atentas aos sons das ruas, como por exemplo o choro e a modinha.

O livro de Hermano Vianna trabalha a ideia de que mitos, como o da autenticidade do samba de raiz, da resistência cultural que ele teria desempenhado, são invenções históricas de forte caráter ideológico. É a invenção da tradição que, pelas práticas sociais do presente, se ancora com tal força no passado, que muitas vezes essas práticas passam a ser vistas como um processo herdado “naturalmente”, sem a mediação de interesses e ideologias que buscam a legitimação histórica. Na verdade, pensar nos detentores desses saberes tradicionais pressupõe um modo de viver, onde a reprodução da cultura se dá na convivência; basta, para isso, conhecer o *modus operandi* dessa cultura.

A transmissão do samba se dá pela oralidade e pela vivência. As crianças das comunidades costumam acompanhar seus pais, irmãos e vizinhos às quadras das Escolas e às rodas de samba. Lá brincam com as peças da bateria, tocando a seu modo, sambando ao lado de seus avós, mães e tias, copiando seus passos, numa total integração da criança no universo do samba. A observação da constante transmissão de conhecimento em que o sambista ensina a seu filho o que aprendeu de seu pai é exatamente um dos mais importantes traços da

⁸ Conceito discutido adiante.

permanência do samba em um valor cultural dotado de grande importância na comunidade estudada. Este processo natural de transmissão se encontra hoje ameaçado.

Na exposição permanente do Centro Cultural Cartola, um depoimento de Martinália, compositora e cantora de samba, filha de Martinho da Vila, compositor consagrado e integrante da Escola de Samba Vila Isabel, ganhador de vários sambas de enredo, comprova como isso se dava:

Eu nasci do samba, né?! Nasci em Vila Isabel, cercada por sambistas de todas as escolas. Eu entendia como uma festa na minha vida, nesse sentido de união, de família, de comilança, de festejo, de amizade. É uma forma de união, o samba é a união da gente.

Hermano Vianna (1995) explora ainda a conexão entre intelectuais da elite e o samba para tentar explicar como essa manifestação cultural tornou-se um retrato do Brasil. Na sua argumentação, dá ênfase demais ao papel dos intelectuais, como avalizadores da arte e da brasilidade do samba, terminando por reduzir o papel dos próprios sambistas na construção de espaços de convivência, ocupação e negociação.

Discursos sobre tradição são usados para os mais variados propósitos. Falar de tradição não significa, unicamente, pensar no que se faz hoje e no que se fez no passado, mas fundamentalmente está ligado ao que espera poder continuar a se fazer no presente e futuro.

De acordo com Carlos Sandroni, nas discussões em torno de "Tradição" no campo das Ciências Humanas e Sociais, o termo foi utilizado largamente associado à ideia de "Construcionismo Social" (SANDRONI, 2013). E esse viés "construcionista" encontrou ecos nos estudos de Hobsbawm e Ranger, onde "Tradição" esteve relacionado ao tema da "Invenção". "Tradição Inventada" foi definida da seguinte forma pelos autores:

Um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBSBAWM; RANGER, 1997, pp. 9-10).

Na esteira dos estudos de Hobsbawm e Ranger, inúmeros outros trabalhos se dedicaram a denunciar o caráter inventado, fabricado das tradições. O apelo ao passado seria, portanto, enganador, ocultando estratégias de dominação.

Muitas tradições consideradas antigas e veneráveis possuem na verdade, origens relativamente recentes, devendo a falda imputação de idade ser compreendida no

quadro de uma análise de estruturas de poder e dominação ideológica (SANDRONI, 2013, p. 28).

Entretanto, falar em "tradições inventadas" pode parecer redundante, haja vista que os homens estão sempre a criar, recriar, inovar, transformar suas ações em sociedade. "Tradições seriam, por definição, continuamente reinventadas em função das sempre renovadas conjunturas do presente" (SANDRONI, 2013, p. 30).

Apesar das inovações provocadas pelos estudos precursores de Hobsbawm e Ranger é preciso ir além da "simples" nomeação que as tradições são inventadas. É necessário compreender os caminhos dessa construção. É importante atentar para as redes que deram sustentação ou permitiram essa ou aquela escolha.

Não mais se aceita um debate acadêmico que tome os praticantes da dita "cultura popular" como ingênuos. Esses sujeitos, em meio as suas comunidades, têm seus desejos, seus anseios, estabelecem negociações e provocam disputas e tensões.

Nesse sentido, é que se faz importante compreender porque determinados sujeitos, em dado momento histórico escolheram "certa" tradição. Quais os mecanismos que permitiram aquela escolha e que deram sustentação para que esta permitisse ainda atuar no presente.⁹

Se toda tradição é uma criação, uma invenção, também é verdade que ela parte de fatos concretos, históricos e sociais. Quando a "Deixa Falar" tida como a primeira Escola de Samba, a ser fundada em 1928, para ser criada, não dependeu de um aval das elites. A Mangueira também fundada em 1928, também não foi com "autorização" das classes mais abastadas. Quando Paulo da Portela (um dos fundadores da Escola de Samba Portela) intercedia junto ao poder público em favor de sua escola e das escolas em geral, ele não era um coadjuvante, mas um protagonista da história das classes populares do Rio, uma história que ainda está por ser escrita e interpretada por seus próprios agentes. Portanto, um patrimônio cultural concreto. Ou, invertendo a fórmula, caberia a pergunta: seria a atuação dos intelectuais em favor do samba uma invenção de forte caráter ideológico?

Imagino que há um caminho do meio, de interseção entre grupos diferentes, numa encruzilhada que era também a da história do Brasil entrando numa nova época industrial. Não é possível negar o papel de protagonistas dos sambistas na construção de sua história social, como não é possível negar o papel de intelectuais como Villa-Lobos na valorização da cultura popular. É desse encontro, de dois grupos protagonistas, que surgirá uma ideia de

⁹ Para maior aprofundamento da discussão do conceito de tradição, cf. COUTINHO, 2011.

nacionalidade. Mas ela está ancorada num fato concreto: o samba urbano, uma criação das primeiras gerações afrodescendentes pós-abolição da escravatura.

Velloso (1990) traça um panorama sobre a situação da comunidade negra durante a organização modernizadora que caracterizou a cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. A autora examina a especificidade dessa participação, que se manifestou fora dos canais políticos e institucionais formais.

Associando a ideia de espaço à de identidade cultural, a autora mostra como o grupo formado pelos negros baianos se esforçou por reterritorializar seus valores e tradições, imprimindo sua marca na história da cidade. Especial ênfase é dada ao papel de liderança das “tias baianas”, que se revelaram capazes de reunir, através de “centros” e “terreiros”, todo um conjunto de tradições.

Tias baianas é a denominação dada às senhoras negras, muitas delas nascidas na Bahia, que viviam no Rio de Janeiro em finais do século XIX. Algumas se notabilizaram e ficaram mais conhecidas, como a Tia Ciata. A existência obrigatória, até hoje, da ala de baianas nas escolas de samba do Rio de Janeiro e do Brasil, é uma referência à importância dessas senhoras para a organização do carnaval do Rio de Janeiro.

As tias baianas eram lideranças sociais de uma comunidade que buscava se afirmar em uma nova cidade, uma nova civilização e uma nova era, onde os ex-escravos almejavam, finalmente, uma integração social que lhes foi negada desde o dia em que desembarcaram dos navios negreiros no território brasileiro. Em suas casas, configuraram-se espaços de aconchego, participação, luta e festa (CARVALHO, 2010, p.2).

Entre as tias baianas que emigraram da Bahia para o Rio de Janeiro destacam-se ainda tia Amélia (mãe de Donga), tia Perciliana de Santo Amaro (mãe de João da Baiana), tia Veridiana (mãe de Chico da Baiana). Tia Ciata, a mais famosa de todas, instalou-se num sobrado da rua Visconde de Itaúna, nº 117, em frente ao Colégio Pedro II, era grande quituteira, com tino comercial, alugava roupas típicas para o teatro e o carnaval. Mãe de santo respeitada, as festas em sua casa eram famosas, onde se praticava o partido alto, e se dançava o miudinho (uma forma de dançar com os pés quase juntinhos). Na sua casa nasceu pelo “Pelo Telefone” primeiro samba registrado. Sua casa é considerada por muitos, o berço do samba. Além da reconhecida importância dos baianos no nascimento do samba carioca, vale também destacar a contribuição de migrantes negros descendentes da última geração de africanos e escravizados no sudeste, oriundos dos velhos vales de café do interior do estado do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo (ABREU, 2014 p. 10).

O carnaval não oficial da cidade acontecia na praça Onze, onde havia os blocos e os pontos de encontro dos malandros e valentes, que não tinham nada em comum com o carnaval oficial. Ainda que não fosse permitido a negros, mulatos e pobres percorrerem as ruas centrais das cidades durante o carnaval, os cordões, agrupamentos de populares mascarados e os blocos, grupos espontâneos e temporários, estavam em todos os lugares.

Os primeiros sambistas encontravam-se à margem do mundo oficial. Eram músicos de boates e cabarés da Praça Onze ou ainda moradores dos morros e bairros periféricos do Rio de Janeiro, que nem sempre tinham trabalho ou fonte de renda regulares, vivendo de biscates, em meio à violência, identificados ao mundo da marginalidade, situados em um espaço conhecido como a Pequena África. (MOURA, 1983)

Os terreiros de santo, com o ritmo e a batucada da religião afro-brasileira, exerceram uma influência muito forte sobre o carnaval que acontecia em fundos de quintais, esquinas, bares e bondes. Religião, música e dança entrelaçavam-se. O samba era de improviso e não tinha uma produção individualizada, o que refletia a forma comunitária que os músicos tinham de divertir-se. Esse samba começou a sair às ruas em blocos de carnaval e atraiu a atenção geral não apenas porque inverteu valores, mas também porque trouxe para as ruas exuberância, valentia e sensualidade, experiências e sentimentos que não faziam parte do cotidiano do resto da sociedade.

A partir dos primeiros concursos e regulamentos ordenando essas manifestações populares, a criação do samba ganhou um novo espaço: o da apresentação do samba. É então que se estabelecem novos limites às esferas anteriores entre público e privado. O samba dos temas livres, das rodas, bares e botequins, festas e pagodes era um samba de pares, protegido do olhar externo. Os blocos de fundo de quintal, ao tornarem-se escolas de samba, não só se apresentaram ao público sem a proteção de máscaras, encantando a todos, como abriram seu espaço à participação de diversos setores sociais, que imediatamente passaram a disputar sua liderança.

O negro procurava reunir-se em grupo para assim preservar sua cultura ancestral, incluindo, nesse patrimônio, línguas e dialetos, ritos, religiões, costumes, medicina das plantas e das raízes, música, dentre outros. Sem dúvida, tal estratégia foi a responsável pela garantia da permanência e da recriação de uma cultura riquíssima, mas pouco considerada como tal pelos elementos de poder que fizeram questão de bani-la ou de colocá-la em segundo plano.

Considerando-se que a constituição da identidade negra, como de qualquer outra identidade (independente da “classificação”), se faz por um conjunto de fatores – preservação

da memória, sentimento de pertença a um grupo, identificação com a cultura produzida – que ainda está em movimento, pode-se afirmar que se trata, por um lado, de um processo não homogêneo, incompleto sempre (vir a ser), sofrido, já que de margem, e, por outro lado, de luta contínua por estratégias de sobrevivência, que vão desde as reuniões furtivas nas senzalas, passando pelo silêncio da não exposição e pelo grito do desconforto, perseguições, até pela conquista de direitos, de força política, de ocupação de espaços públicos de prestígio, da possibilidade de garantir a diferença, de poder resistir às pressões do mercado, não bastando ser hoje considerado patrimônio cultural brasileiro.

Figura 01: Figurino da Escola de Samba Rosas de Ouro (ano 2006), de São Paulo, de nome *Diáspora Africana*, que representa o ‘Código Negro’, uma lei francesa que “regulamentava” os castigos aos escravos. Carnavalesco Fábio José Borges.



2 O CENTRO CULTURAL CARTOLA

*Os tempos idos
 Nunca esquecidos
 Trazem saudades ao recordar
 É com tristeza que eu relembro
 Coisas remotas que não vêm mais
 Uma escola na Praça Onze
 Testemunha ocular
 E perto dela uma balança
 Onde os malandros iam sambar
 Depois, aos poucos, o nosso samba
 Sem sentirmos se aprimorou
 Pelos salões da sociedade
 Sem cerimônia ele entrou
 Já não pertence mais à Praça
 Já não é mais samba de terreiro
 Vitorioso ele partiu para o estrangeiro
 E muito bem representado
 Por inspiração de geniais artistas
 O nosso samba, humilde samba
 Foi de conquistas em conquistas
 Conseguiu penetrar no Municipal
 Depois de percorrer todo o universo
 Com a mesma roupagem que saiu daqui
 Exibiu-se para a duquesa de Kent no Itamaraty
 (Tempos idos, de Cartola e Carlos Cachça, 1961)*

2.1 Centro Cultural Cartola: processo de criação

A Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira faz parte de um grupo de Escolas conhecidas como tradicionais, espaços reconhecidos pelos sambistas onde é grande a luta pela preservação de valores essenciais da cultura do samba, e onde ainda transitam fundadores e seus familiares, que possuem alguma força política dentro dos seus núcleos. Há ainda uma permanente tentativa de rememorar o passado e reforçar a importância de seus criadores. Como exemplo disso, alguns espaços recebem o nome de suas principais referências, que nomeiam, por exemplo, salas, palanques, camarotes, entre outros¹⁰.

¹⁰ O Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, no intuito de homenagear alguns de seus ícones, em 1996, na gestão de Elmo José dos Santos, deu aos camarotes existentes no Palácio do Samba o

Figura 02: Placa que nomeia o camarote 17, da Mangueira.



Na Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, curiosamente, nenhum espaço foi “batizado” com o nome de Cartola ou com o de Dona “Zica”, alguns de seus personagens mais ilustres. Para muitos havia uma disputa entre as famílias de Cartola e de Dona Neuma, filha do primeiro presidente, cujos herdeiros, detentores de força política dentro da Escola, se uniram com os novos dirigentes, claramente incomodados com o prestígio de Cartola e de Dona Zica dentro e fora do seu contexto social. Esse fato, aliado aos rumos do samba e do carnaval, fez nascer o desejo de criação do Centro Cultural Cartola. Para isso, Pedro Paulo Nogueira e Nilcemar Nogueira juntaram-se a outras pessoas que apresentavam o mesmo grau de insatisfação.

O primeiro grupo de trabalho, constituído em 1999, era formado por moradores da Mangueira, pesquisadores e políticos¹¹. Após a constituição jurídica, enfrentaram o desafio de encontrar um lugar para instalar a sede da instituição. Havia na comunidade uma unidade da

nome de grandes personalidades mangueirenses. Estes espaços foram rebatizados na gestão de Ivo Meirelles, mas em 2013, após a reforma realizada no Palácio do Samba, todos os camarotes receberam placas com suas identificações originais por determinação do presidente Francisco de Carvalho. Texto na placa da figura: “Enéias Brites da Silva, popularmente conhecido por Enéias Brites foi um ilustre componente da Ala dos Compositores. Enéias Brites, autor de vários sambas de terreiro, cuja sua maior obra, em parceria foi com Aluísio Augusto da Silva, "Exaltação à Mangueira", que ficou sendo o Hino Oficial da Escola”. Disponível em: <<http://jequitibadosamba.blogspot.com.br/2013/08/camarotes-do-palacio-do-samba.html>>. Acesso em 20.01.2013.

¹¹ Foi elaborada a minuta para criação de uma fundação, denominada FUNDAÇÃO CARTOLA, onde aparece como outorgantes e outorgados: Carlos Moreira de Castro, Euzebia Silva de Oliveira, Antonio Montenegro Gomes Barbosa, Arthur Loureiro de Oliveira, Carlos Eduardo Nogueira Machado, Carlos Henrique Dória, Dalmo Castello, Elço de Oliveira Filho, Elizangela Tavares Nogueira, Francisco Manoel de Carvalho, Gloria Regina do Nascimento Nogueira, Hamilton Luiz da Silva, Janaina Carmos dos Santos, João Carlos Martins, Jorge Luiz Ferreira Simão, Luiz Carlos Caetano dos Santos, Luiz Carlos Santos da Silva, Manoel Messias Vieira, Marcelo José Garcia Marques, Marcelo de Oliveira, Marco Aurelio Jose Claudino, Marcos Aurelio Reis Madeira, Marília Trindade Barboza da Silva, Mario Del Rei Pinto, Nilcemar Nogueira, Roberta Vera de Oliveira, Samuel Rocha Monteiro, Sergio Augusto Rodrigues Machado, Tamara Regina Pineles, Teresinha Rodrigues da Silva Labruna, Ubiraci dos Santos Maximino Rosario, Valdo Carlos de Oliveira Buccos.

FAETEC, em grande área onde antes funcionara a fábrica de sorvetes Kibon e cujo espaço contava com várias instalações. Com isso, uma sala foi cedida ao Centro Cultural Cartola para uso das atividades administrativas.

Nos primeiros anos, o CCC apresentou propostas pontuais, com arte-educadores e músicos que contavam a história do samba e promoviam apresentações musicais, mas não tinha ainda suas metas bem definidas. O diretor administrativo, na época, era também um executivo de multinacional, que conseguiu, junto a sua empresa (Xerox do Brasil), uma verba para custeio da Instituição. A Xerox já fazia investimento em projeto desportivo na comunidade, a Vila Olímpica da Mangueira.

Em 22 de fevereiro de 2002, ocorreu a formalização da parceria, no Palácio Gustavo Capanema, onde foi também lançado o site oficial do Centro Cultural Cartola, espaço destinado a difundir o legado do patrono da Instituição, o compositor Cartola. Houve, igualmente, a apresentação da maquete do projeto arquitetônico, graciosamente desenvolvido por um profissional que trabalhava no projeto Favela Bairro, da Prefeitura.

Figura 03: Maquete do projeto arquitetônico de Dionímzio Martins Cabral Junior.



Havia a intenção de o Ministério da Cultura deixar uma parte adaptada para que a equipe do CCC pudesse dar início às suas propostas. Em julho de 2002, foi lançada a pedra fundamental, com assinatura Termo de Concessão – que ocorreu no galpão do IBGE, com a presença de Dona Zica, Jamelão, Sergio Besserman (presidente do IBGE), Pedro Tadei Neto (Coordenador do BID para o Ministério da Cultura), Alvaro Luiz Caetano (presidente da Mangueira), José Pinto Monteiro (Diretor da Xerox do Brasil), Alcione, Ney Matogrosso, Paulinho da Viola, além de outros parceiros e intérpretes de Cartola, mais os membros da diretoria do CCC e da comunidade da Mangueira. Nascia ali um grande e novo desafio: a reconstrução física do espaço para abrigar as atividades. Alguns encaminhamentos foram

feitos pelo Ministério da Cultura, mas, por estar aquela gestão em fim de mandato do Presidente Fernando Henrique Cardoso (1999-2002), não houve tempo hábil para a liberação dos recursos necessários, previstos em torno de quatro milhões para as obras estruturais.

Figura 04: Lançamento do site oficial do Centro Cultural Cartola, no Palácio Gustavo Capanema (Fonte: Acervo CCC).



Houve a liberação apenas de R\$ 500 mil reais pelo Ministério da Cultura, por meio do CONVÊNIO número 625/2002 - CGPRO/SPMAP -, do Fundo Nacional de Cultura, para a implantação do CCC/RJ. Foram realizadas a demolição interna e a construção da fachada prevista no projeto e, durante a realização da obra, o então presidente do CCC, Pedro Paulo Nogueira, acompanhou entusiasmado as etapas, principalmente pelo fato de que parte da mão-de-obra e da vigilância era formada por moradores da Mangueira.

Figura 05: Fachada do prédio do IBGE cedido ao Centro Cultural Cartola (Fonte: Acervo CCC).



Na passagem de governo, em janeiro de 2003, o então Ministro Weffort levou até o Centro Cultural Cartola o novo Ministro da Cultura, Sr. Gilberto Gil, apresentando o estágio

do atendimento do compromisso assumido pelo MINC, fazendo crer a todos que o empenho seria mantido, considerando a relação do Ministro Gil com a Mangueira¹² e a cultura popular. Mas deu-se o oposto: desde a visita, nunca mais houve qualquer contato ou orientação do Ministério da Cultura para a continuidade da obra.

Figura 06: Visita dos Ministros Francisco Weffort e Gilberto Gil ao CCC
(Fonte: Acervo CCC).



Mesmo sem condições de uso pela precariedade estrutural, a sala da diretoria foi transferida para uma sala adaptada na nova instalação – maneira encontrada de buscar, com mais urgência, parceiros para vencer as dificuldades.

A luta não era só de preservação da memória familiar, mas, acima de tudo, concreta, envolvendo os dois lados da moeda: um caracterizado pela valorização e proteção da identidade cultural; outro pela necessidade de fazer valer o direito das comunidades tradicionais de crescerem e terem garantidos, além dos serviços básicos, o acesso à diversidade cultural e a fazer escolhas na vida.

Como enfatiza Pedro Paulo, um dos fundadores em depoimento para esta pesquisa, o “Centro Cultural Cartola precisava despertar nos indivíduos da comunidade onde está inserido o sentido de pertencimento”¹³.

¹² No carnaval de 1994, a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira apresentou o enredo *Atrás da Verde e Rosa só não vai quem já morreu*, que homenageava Caetano Veloso, Maria Betânia, Gal Costa e Gilberto Gil.

¹³ Depoimento prestado à Nogueira, em 10.05.2013.

Essa mudança gerou também as primeiras despesas, com telefone, compra de água potável e energia. Momento em que ocorreu a dispensa das pessoas que foram empregadas pela empreiteira que realizara a obra de demolição. Contando ainda com a verba de custeio da Xerox do Brasil, foi possível manter com muito controle essas pequenas despesas e o pagamento de uma funcionária na função de assistente administrativo. A parceria com a Xerox do Brasil possibilitou ainda a publicação do livro *Dona Zica: Tempero, Amor e Arte*, contendo receitas típicas da culinária brasileira e um resumo biográfico de Dona Zica, reconhecida por seus dotes culinários. A venda foi revertida para a manutenção do CCC.

Outra dificuldade a ser vencida foi a composição de uma equipe permanente de trabalho, com solução no estabelecimento de parceria técnica com instituições públicas e privadas e da cooperação de um grupo de voluntários comprometidos com a causa.

Por sugestão de alguns membros do corpo diretor, uma opção foi iniciar a realização de almoços (feijoadas), para dar visibilidade às propostas, ao espaço e suas necessidades. A ideia foi concretizada devido aos fundadores terem grande lastro de relações fora da comunidade, fato que contribuiu também para o envolvimento de outros colaboradores.

Em uma reunião social na casa do pesquisador Ricardo Cravo Albin, na Urca, o maestro Leonardo Bruno, regente sinfônico que atua à frente de grandes orquestras brasileiras e presente ao encontro, falou a Nilcemar Nogueira do seu desejo de “colorir” as orquestras sinfônicas do Rio de Janeiro, proposta logo aceita pela vice-presidente, que viu nessa ação a possibilidade de colocar em prática uma das propostas do CCC, de dar acesso à comunidade a outros gêneros musicais. No entanto, dois anos se passaram sem que conseguissem apoio para implantação do projeto.

Em novembro de 2003, o sambista e compositor Ivo Meirelles, que mantinha também uma gama de relações fora da comunidade, e que havia sido agraciado com a medalha Pedro Ernesto por iniciativa do Vereador Mario Del Rei (comenda conferida pela câmara municipal do Rio de Janeiro), solicitou à Câmara que a cerimônia fosse realizada no CCC. A cerimônia, realizada em 22 de novembro de 2003, contou com a participação de figuras importantes do cenário cultural, e de diferentes segmentos sociais, que passaram a frequentar as feijoadas mensais, organizadas regularmente após esse evento.

Em um desses encontros, a equipe do CCC tomou conhecimento do edital de implantação de Pontos de Cultura, um programa de apoio do Ministério da Cultura a entidades sem fins lucrativos e de caráter cultural, com proposta de inserção social. Feita a inscrição no Programa, a proposta foi aceita no segundo edital, garantindo o apoio financeiro para a implantação do trabalho de arte-educação.

Cumprindo com uma de suas propostas, a educação artística com os jovens, o Centro Cultural Cartola implantou, em 2005 o curso de formação de violinistas; para tal, contou com a coordenação do maestro Leonardo Bruno. O CCC passou a ser Ponto de Cultura, pelo MinC. A implementação do projeto foi o primeiro programa de longa duração do CCC e que deu maior visibilidade para a Instituição.

Figura 07: Apresentação da Orquestra de Violinos no Museu da Imagem e do Som, em 2008 (Fonte: Acervo CCC).



O projeto foi agraciado com o “Prêmio Cultura Viva” (2006), Prêmio Escola Viva (2007), “Prêmio Asas” (2008). Contando com sessenta crianças da Mangueira e adjacências o grupo apresentou um excelente resultado dentro e fora da comunidade. Em 2003, o Centro Cultural Cartola iniciou uma parceria com o Instituto de Psicologia da UERJ, originando vários projetos, com destaque para o Projeto *Afinando as Emoções*, nome sugerido pelos alunos. Várias pesquisas se desdobraram com os jovens sobre a diversidade e a identidade cultural presentes na comunidade, bem como sobre autoestima e criatividade, a partir de práticas artísticas e terapêuticas. Alunos egressos dos programas apresentam hoje desejo de ousar nas escolhas profissionais e se mostram mais fortalecidos. A parceria com o Ministério e o resultado apresentado possibilitaram outras parcerias de cooperação técnica e financeira. De 2007 até o ano de 2012 o projeto Orquestra de Violinos foi mantido pela Petrobras e, atualmente, está em suspenso, à espera de novas parcerias.

Em 2005, o Centro Cultural Cartola conseguiu apoio financeiro para a montagem da exposição: *Simplesmente Cartola* (patrocinada pela Xerox do Brasil) e, em 2006, da

exposição *Samba Patrimônio Cultural* (patrocinada pelo Ministério da Cultura/IPHAN), esta última parte de um programa maior: o reconhecimento do samba como patrimônio cultural brasileiro.

Figura 08: Exposição *Simplemente Cartola* e Exposição *Samba Patrimônio Cultural* (Fonte: Acervo CCC).



2.2 Centro Cultural Cartola: desdobramentos e a trajetória de Cartola

Após sua criação por razões fortemente afetivas, uma vez que os netos de Cartola não queriam que todo o patrimônio artístico e cultural por ele formado se perdesse, o Centro Cultural passa a funcionar com o propósito imediato de catalogar o acervo da família e de difundir a cultura afro-brasileira. O primeiro passo foi implantar uma biblioteca para reunir títulos sobre a cultura africana e o samba.

Como toda a construção foi lenta, durante o processo observou-se que outras atividades deveriam ter ali um espaço de manifestação, que atendesse, predominantemente, a comunidade e adjacências.

Com isso, o trabalho voltou-se para a elaboração de um projeto de oficinas que tivesse ligação com a “Causa Cartola” (CHERNICHARO, 2010), ou seja, de modo geral, que pudesse acrescentar valor para os participantes, como: reforço da autoestima e da conscientização da importância da cultura negra para a formação da história do Brasil; acesso a outras formas de expressão artísticas que não somente o samba, mas sem excluí-lo em nenhum momento; melhoria da saúde física e mental; capacitação para o trabalho.

O Centro Cultural teve de assumir a característica de adaptar-se a novas perspectivas de desenvolvimento, que nunca estão estáticas; ao contrário, as atividades ali apresentadas

dependem de sua capacidade de fazer-se sempre atual dentro da tradição preservada, em constantes releituras das necessidades do momento.

Contudo, é importante ressaltar que todo o trabalho interno e externo do Centro Cultural Cartola serve a um propósito central desde que foi fundado: valorizar os grandes mestres do samba. Em consequência, outras frentes se impuseram: despertar, na comunidade da Mangueira, reação ao descaso que se encontram relegada, tanto pelo poder público, quanto pelas representações nem sempre legítimas; oportunizar acesso à cultura, pensando aqui a cultura como um vetor de desenvolvimento sociopolítico; e garantir direito à memória.

O fato de que projetamos a ‘nós próprios’ nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os ‘parte de nós’, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural (HALL, 2011, p. 12).

Existem, na verdade, vários níveis de identificação quando se pensa o CCC: começa pela vida e obra de um artista advindo também de meio humilde, passa pela estrutura arquitetônica, que acolhe tanto um acervo cultural quanto as pessoas que ali trabalham e transitam, e prossegue pela apropriação dos valores ali cultuados, como forma de estar no mundo. Desde o começo da implantação dos programas socioeducativos do CCC, a principal meta das estratégias de ação estava na crença de que fazer conhecer a história do samba e, por consequência, as condições de sobrevivência do povo negro, provocaria um despertar nos sujeitos pertencentes à “categoria sambista”. Era uma forma de reforçar a importância do seu lugar de pertença, bem como a conscientização de que, uma vez trabalhados profissionalmente, os valores intrínsecos dessas identidades culturais viriam a garantir melhorias das condições de vida. Mesmo que a pequenos passos, o caminho é fazer com que esse segmento perceba seus direitos sociais e os negocie melhor. Não basta garantir as práticas culturais; é preciso também beneficiar-se dos bens advindos desse patrimônio. Daí o movimento para que essa expressão cultural não seja reduzida à cultura de massa.

Para que a “Causa Cartola” seja compreendida em sua abrangência, a história de vida desse grande Mestre do samba tornou-se um referencial para os frequentadores.

Cartola foi um dos maiores compositores de samba e da história das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Reconhecidas como de grande valor para a cultura nacional, sua obra e sua vida desenvolveram-se associadas ao morro da Mangueira e à Estação Primeira, Escola da qual foi um dos fundadores. O artista constitui um dos exemplos mais representativos da inventividade musical das camadas humildes da população brasileira, principalmente por ter

se mantido fiel ao seu estilo. O fato de sua obra estar à disposição desse seu primeiro público contribui para tornar o CCC um somatório de referências.

A trajetória de Angenor de Oliveira, o Cartola, mistura-se à de vários músicos e compositores que viveram na mesma época e que compactuavam com ele o amor pelo samba, o que possibilita entender o período como um todo, no sentido de abarcar a própria história do samba e dos que o fizeram e nele encontraram uma forma de expressão capaz de dar-lhes não só chão, mas também rede – não a que prende, mas a que embala –, constituindo um modo de viver. O depoimento do compositor Monarco, prestado ao CCC, em 07 de março de 2009, relata suas lembranças de infância:

A lembrança minha da infância em Nova Iguaçu é jogar bola, que eu gostava muito; fazia umas parodiazinhas, na minha meninice eu já fazia uns ‘bois com abóbora’, como o Cartola falava quando era um samba mal feito. Já fazia uns ‘boizinhos com abóbora’. O primeiro samba que eu fiz, eu andava com um escurinho, chamava-se Sabu o apelido dele, e o Luís. Aí, éramos três: Monarco, Sabu e Luís. Aí eu... Faz qualquer tom, vamos ver se dá certo isso. Ré maior. Isso. Sol.

*A Liga da Defesa Nacional
Vai contratar o creoulinho Sabu
Para cantar lá no Rio Grande do Sul
Também vai contratar Monarco e Luís
A garotada vai pedir bis*

Esse foi o primeiro samba que eu fiz na minha vida. Eu tinha uns sete para oito anos idade. [...] Eu nasci em Cavalcante, mas fui bem menino pra Nova Iguaçu, lá, eu passei aquela infância bonita, sem maldade. A infância bonita da nossa vida, né? Então, aí eu fazia umas parodiazinhas de brincadeira. Tinha um bloco que se chamava ‘Primavera’ e aí, eu fazia. Até plagiava às vezes com uma música dos outros, inventava umas coisinhas¹⁴.

Três períodos na trajetória de Cartola destacam-se, quando, notadamente, as influências dos parceiros, a condição social e o momento cultural parecem agregar (ou, talvez, segregar) tendências, feitos e inclinações peculiares de suas composições.

O primeiro período (1928-1949) marca o nascimento de Cartola como compositor da Mangueira, coincidindo com o incremento da música popular urbana no País, no início da década de 30 e com o Estado Novo, que é também, do ponto de vista econômico, causador de grandes transformações, considerado por muitos como a fase heroica do samba¹⁵.

¹⁴HILDEMAR DINIZ, conhecido como Monarco, compositor do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, da qual é o atual presidente de honra.

¹⁵ De 1928 a 1934 marca o período em que nas escolas de samba tudo era espontâneo. A partir de 1935, o desfile das escolas de samba tornou-se parte integrante do calendário oficial do Rio de Janeiro, passa a ter que seguir regulamentos, mas continuava autêntica, em influência de externa na condução dos seus processos, pois tudo era preparado pelos sambistas. A partir de 1954, começa a entrada de artistas plásticos oriundos da Escola de

O fim dos anos 40 e o início dos anos 50 marcam um ostracismo temporário, quando se afastou relativamente da Mangueira e do cenário musical do morro, escrevendo, inclusive, poemas representativos desse afastamento, como *Obscuridade* (Manuscritos do Cartola, acervo familiar).

Passei pelo mundo sem ser percebido
 Ouvindo a tudo
 E a nada dando ouvido
 Segui pelo caminho que tinha a minha frente
 Mas não encontrei a estrada
 Desejada em minha mente
 Nada fiz aos outros tivesse interessado
 Tudo que fiz, foi por dever ou acovardado
 Por nada tive paixão
 Mas nada fiz por ódio
 Se ausência de sentimentos
 Não significa maldade
 Simplificando a história
 Vivi na obscuridade.

Nota-se que foi composta justamente no período da oficialização dos desfiles, momento que as escolas de samba começam a receber subvenção da prefeitura e a serem enquadradas pelas regras oficiais. Internamente, as escolas de samba passam por mudanças, e pessoas não ligadas aos núcleos centrais do samba começam a assumir o comando dessas instituições, e para isso precisam afastar suas principais lideranças.

No segundo período (1950-1969), o mestre da verde-e-rosa passa por duras provações e torna-se um saltimbanco de empregos provisórios, que lhe garantem somente a subsistência. Do ponto de vista afetivo, surge de forma positiva a figura fundamental de Dona Zica e ocorre a consagração do *Zicartola*, ponto de encontro cultural do pessoal do morro e da gente curiosa da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro.

No terceiro e último período (década de 70 até a década de 80), Cartola conquista o reconhecimento da crítica e da indústria fonográfica. Observa-se o crescimento qualitativo de suas composições e sucedem-se novas parcerias. A evolução de sua obra e o convívio com parceiros de classe média fazem com que alguns desavisados coloquem em dúvida a autoria das letras de suas músicas. Daí sua decisão de abandonar as parcerias. Nessa fase, grava seus discos individuais, consegue um relativo conforto financeiro e compõe trabalhos considerados antológicos, como *As rosas não falam*.

Em relação à coerência de sua trajetória e à evolução de sua arte poética, vale destacar este trecho esclarecedor e de raríssima acuidade, de um artigo publicado no *Jornal do Brasil*:

Belas Artes. E, a partir dos anos 70, tem início o chamado período das Escolas S.A., com superalegorias as escolas de samba passam a ser geridas como empresa, e tem início a espetacularização dos desfiles.

Esse parece ter sido, afinal, o verdadeiro segredo do sempre jovem Angenor de Oliveira, na manutenção da atualidade permanente de sua arte. É que, tendo a oportunidade de ‘modernizar-se’ através da aceitação de esquemas e modas musicais oferecidos prontos por artistas representantes de classes mais altas, Cartola preferiu evoluir sempre em coerência com a realidade de sua condição e cultura média de sua classe. E ia ser essa coerência, aliás, que o levaria a deixar de compor sambas de enredo para a sua escola de samba, a Mangueira, quando percebeu que as expectativas dos cartolas de sua própria comunidade se voltavam ingenuamente para fora, isto é, para a aceitação de padrões que não correspondem à verdade da sua gente¹⁶.

Cartola constituiu um legado para a posteridade que repousa não só no poeta que escreve, mas no poeta que vive, homem que se guiou liricamente pela vida, sem deixar levar pela prosa dos modismos, exemplo de artista mergulhado em sua cultura, em sua integridade e sensibilidade, e delas emergindo para a posteridade (NOGUEIRA, 2005).

A ampla reforma urbana no Rio de Janeiro, empreendida em 1903, que visava constituir novos símbolos nacionais de civilização e progresso, para “sanear” o Centro e realizar sua reforma de inspiração francesa, quiosques, casas e cortiços foram derrubados, compelindo seus ocupantes a buscar moradia em locais distantes ou a se integrarem à população favelada dos morros centrais.

O Rio, que se modernizava e se sofisticava, ao mesmo tempo redefinia-se. A massa de proletários, operários e populares marginalizados por aquela compulsão de embelezamento e reestruturação, eram relegadas aos morros – “o Rio favelizava-se” – e às moradias suburbanas, que cresciam e se expandiam ao redor do centro nobre da cidade.

É na esteira dessas transformações que chegava de Campos, Norte Fluminense, para servir como cozinheiro do senador Nilo Peçanha, Luiz Cipriano Gomes, avô materno de Cartola, que, por sua vez, trouxe a mulher e a filha única, Aída. Mais tarde, mandou buscar o sobrinho, Sebastião, pai do futuro compositor.

Em 11 de outubro de 1908, nasceu no Catete, na Rua Ferreira Viana, número 9, Angenor de Oliveira, terceiro filho de Sebastião Joaquim de Oliveira e Aída Gomes de Oliveira. (NOGUEIRA, 2005)

No ano de nascimento de Cartola, comemorava-se o centenário da chegada de D. João VI ao Rio de Janeiro e, como parte das festividades, foi montada uma “Exposição Nacional”, espécie de reedição da abertura das riquezas brasileiras ao capital estrangeiro, que aguçava a cobiça dos agentes comerciais e industriais europeus e americanos. A atração exercida pelos grandes centros urbanos que prosperavam com o surgimento de novas fábricas e o acelerado

¹⁶ Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 03.01.1979, *apud* SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Cartola: os tempos idos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

processo de urbanização acarretariam, porém, sérios problemas sociais – que assolam o país até os dias atuais –, quando parcela expressiva da população se viu obrigada a viver nos morros e na periferia das grandes cidades. As dificuldades econômicas enfrentadas pelo Brasil, após o término da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), iriam contribuir para o incremento da deterioração das condições de vida da parcela mais modesta da população.

Com o agravamento da situação financeira em 1916, a família Oliveira é obrigada a se mudar, indo residir na rua das Laranjeiras, número 285, em vila construída para residência de operários da Fábrica de Tecidos Aliança.

Na primeira fase da infância de Cartola, foi fundamental a influência do avô, que se desdobrava em cuidados com o menino. Nessa época, o que mais se destacava no Carnaval eram os ranchos. Dois deles, o União da Aliança e os Arrepiados, reuniam grupos diferentes de operários da Fábrica de Tecidos. A família de Cartola pertencia aos Arrepiados, que adotava as cores verde e rosa. Esses primeiros anos, vividos no universo dos ranchos, exerceram influências decisivas, como confessa o futuro compositor: “O micróbio do samba [lhe] foi injetado pelo velho [o pai], que tocava cavaquinho profissionalmente” (SILVA; OLIVEIRA FILHO, 2003, p. 32). Foi ainda na época do convívio no Arrepiados que Cartola se iniciou no cavaquinho. Começou a aprender sem o auxílio de ninguém. “Eu aprendi a tocar violão sozinho. Meu pai tocava e eu ficava olhando pros dedos dele. Quando saía pra trabalhar eu pegava o violão e repetia o que ele fazia. Quando saí de casa já arranhava um pouco. Comecei com o cavaquinho, mas depois passei para o violão”¹⁷. Quando faleceu o avô, em 1919, a situação financeira da família deteriorou-se ainda mais rápida e criticamente, obrigando-os a residirem no morro da Mangueira.

É de se destacar que a moradia para a classe trabalhadora consistia em arranjo dificultoso, dado o concomitante influxo de imigrantes que vinham tanto da Europa quanto do campo, em virtude do latifúndio. Enfrentavam, ambos, os empecilhos das campanhas sistemáticas da prefeitura para a higienização e das altas dos aluguéis. Para uma família de carpinteiro, ficava cada vez mais difícil o sustento de seus numerosos membros. Tal aristocratização dos bairros do Centro, ainda agravada pelo custo de vida crescente, dificultou igualmente a vida da classe média baixa, constituída por funcionários públicos e militares de baixa patente.

A história da ocupação dos morros do Rio de Janeiro remonta à ocupação progressiva dos topos dos morros do Castelo, Santo Antônio, São Bento e Conceição no processo

¹⁷ DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 20.07.1974, p. 18.

colonizador. Posteriormente, sua dispersão deu-se em sentido descendente, do cume para as baixadas, enlameadas ou pantanosas, que foram sendo paulatinamente aterradas para construção de moradias. Já na metade do século dezenove, tendo a cidade sido estabelecida na parte plana, os morros foram desvalorizados, sendo, portanto, ocupados pelas classes desfavorecidas que reaproveitavam as velhas casas senhoriais. Núcleos populares, desalojados das colinas pela demolição dos morros e impedidos de ocupar a parte plana pelo processo de “higienização” e sofisticação, foram obrigados a buscarem os altiplanos adjacentes, sem o luxo de encontrar construções vazias. A solução foi erguer barracos, construir o próprio abrigo com restos de papelão, latão, madeira, tijolos, com novos acertos de convívio e meio cultural misto, com gente proveniente de toda parte, coletivizando-se em precárias condições de vida, fora do controle da municipalidade e instituindo regras próprias de sobrevivência e conduta. (MOURA,1983).

Cartola tinha onze anos (1919) quando chegou ao Morro da Mangueira – lugar onde revelaria seu encantamento pela malandragem e sua sedução pelo batuque e, finalmente, abraçaria aquele novo ritmo e estilo musical do qual se tornará o grande mestre: o samba. Na época, atividade restrita aos morros e subúrbios da cidade – sinônimo de baderna para a polícia e para a preconceituosa classe média de então –, a roda de samba era entretenimento rotineiro nas favelas cariocas. Segundo seu relato, não devia haver mais de cinquenta barracos em Mangueira (CABRAL, 1996a, p. 275). Com o incêndio do Morro de Santo Antônio, alguns desabrigados engrossaram a fileira dos moradores. Mas a integração efetiva, fruto de consciência e do sentido de identidade, só aconteceria com a fundação da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.

Ao colocar os pés no morro, o pai de Cartola alugaria uma das únicas casas de alvenaria. O nascimento de mais três filhos, aliado às dificuldades financeiras do carpinteiro Sebastião, deram início aos primeiros atritos entre Cartola e o pai, que o pusera para trabalhar desde cedo, exigindo-lhe, no fim do mês, a entrega do salário inteiro. Seu primeiro emprego foi em uma tipografia.

Comecei numa tipografia pequena, na avenida Mem de Sá. Chama-se *O Norte*. Antes eu tinha feito o teste no *Jornal do Brasil*, mas eu era muito pequeno, não tinha idade. Mas já era margeador. Fui elogiado, coisa e tal, mas não pude trabalhar no *Jornal do Brasil*, por causa da idade. Depois trabalhei em uma porção de tipografias por aí¹⁸.

¹⁸ DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 20.07.1974, p. 18.

Após as tipografias, o jovem Angenor empregou-se como pedreiro e, porque usava um chapéu-coco para proteger o cabelo do cimento, ganhou o apelido “Cartola”.

Quando tinha quinze anos, trabalhava numa gráfica. Ia para o trabalho e passava por uma obra e via o pessoal todo trepado nos andaimes e assoviar para as garotas. Às vezes davam sorte. Pensei: isso é que é emprego. Passei a trabalhar na obra e como o cimento caísse sempre sobre minha cabeça, arranjei uma cartola e passei a usá-la, mas não só nas horas de serviço, mas na rua também. Tinha grande carinho por ela. Todas as noites a escovava e, já pela manhã, ia trabalhar de cartola. Meus companheiros passaram a me chamar de Cartola e ninguém me conhece diferente hoje!¹⁹

A vida de Mangueira chamava o pequeno Angenor com muito mais sedução do que a opaca oficialidade do cotidiano e do trabalho ordeiro, monótono, de quaisquer tipografias. Para o pequeno, mas rebelde, filho de Sebastião, ofertava-se, de forma quase clarividente, a malandragem, a liberdade e a música, que já o conquistara anteriormente nos ranchos. O potencial talento para a criação iria introduzi-lo nas rodas de batuque quase que naturalmente. O precoce sambista assumia seu lugar nessa nova tradição que se firmava, nessa nova e independente circulação de valores que se identificava com sua vocação para definir o próprio destino dentro de uma cultura que aliava religião à liberdade, personalidade à integração comunitária, canto, crença e dança.

Era a batucada “sincrética” do Rio de Janeiro incorporada ao “batuque” vindo da Bahia, pelos instrumentos musicais, e experimentada por Cartola:

Samba duro e batucada é a mesma coisa. A gente fazia isso a qualquer hora, em qualquer dia. Juntavam umas vinte pessoas – homens e mulheres – e a gente começava a cantar. Apenas uma linha ou duas de coro e os versos improvisados. Isso é que é partido alto. Os únicos instrumentos eram o pandeiro e o violão, o prato e a faca, e no coro as mulheres batiam palmas. Aí um – o que versava – ficava no meio da roda e tirava um outro qualquer. Aí, dançando e gingando, mandava a perna. O outro que se virasse pra não cair²⁰.

Enquanto no morro as gentes se instruíam e se divertiam com música e “pernada”, inaugurava-se uma nova fase literária e artística no panorama cultural brasileiro.

O ano de 1922 destacou-se pela grande Exposição Internacional comemorativa do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro – que marcou também a introdução do rádio no Brasil –, e pela “Semana de Arte Moderna”, no Teatro Municipal de São Paulo, que

¹⁹ CARTOLA. Depoimento para *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 28.03.1973, p. 100.

²⁰ CARTOLA. Depoimento para *O Globo*. Rio de Janeiro, 06.01.1972, p. 6.

representou, para seus organizadores, uma significativa tentativa de criar uma “Cultura Nacional”.

A década de 1920 foi também marcada por profundas tensões políticas e sociais, destacando-se neste contexto a criação do Partido Comunista do Brasil (PCB) e o movimento tenentista. O crescimento das cidades e a diversificação de suas atividades foram os requisitos mínimos de constituição de um movimento da classe trabalhadora. A entrada de imigrantes e sua concentração no Sul e Sudeste fizeram com que essas regiões apresentassem um crescimento populacional mais acelerado que as demais. Em função da ausência de uma legislação trabalhista, os operários tentavam se proteger mutuamente, buscando algum tipo de associação, tais como caixas beneficentes, socorros mútuos, bolsas de trabalho, centros, corporações, associações e, finalmente, os sindicatos. Entre 1917 e 1920, surgiu um ciclo de greves de grandes proporções nas principais cidades brasileiras, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Já no início dos anos 1920, os anarquistas foram perdendo espaço nos sindicatos em virtude dos poucos resultados obtidos nas greves e, sobretudo, da influência da Revolução de Outubro de 1917, na Rússia. Nasceu, assim, em março de 1922, o PCB, cujos fundadores, em sua maioria, provinham do anarquismo (FAUSTO, 2000, pp. 297-303).

Após a Primeira Guerra Mundial, a presença da classe média urbana na cena política tornou-se mais visível. De modo geral, defensora de um governo capaz de levar à prática as normas da Constituição e das leis do País, transformando a República oligárquica em República liberal. A insatisfação da classe média com o regime transferia-se para o Exército, que tinha muitos oficiais oriundos desse setor. Na década de 1920, surgiu um movimento em meio à jovem oficialidade do Exército – sobretudo tenentes e capitães -, o “tenentismo”, que rapidamente atraiu o apoio de setores sociais urbanos. As revoltas militares marcaram os anos de 1922 a 1927, destacando-se a do Forte de Copacabana, no Rio de Janeiro, ocorrida a 5 de julho de 1922, que tentou impedir a posse de Artur Bernardes, e as revoltas iniciadas em São Paulo, em 5 de julho de 1924, e no Rio Grande do Sul, em outubro do mesmo ano, e que se juntariam em 1925, decididas a percorrer o país para propagar a ideia de revolução e levantar a população contra as oligarquias, dando origem à Coluna Miguel Costa-Luís Carlos Prestes (FERREIRA; PINTO, 2003, v. 1, pp. 399-401).

Na área econômica, embora o País tenha sofrido efeitos da queda dos preços internacionais do café nos primeiros anos desta década, verificou-se um expressivo crescimento econômico até a grande depressão econômica mundial de 1929, com a expansão do setor cafeeiro, diversificação na agricultura e um maior desenvolvimento das atividades industriais (FERREIRA; PINTO, 2003, v. 1, pp. 389).

Alheio a essas transformações, Cartola fugia dos estudos e das obrigações, gerando graves confrontos familiares. O conflito entre pai e filho se aguçaria a ponto de ele (já sem a mãe, que falecera em 1926) ser expulso definitivamente de casa. Sem ter onde ficar, o rapaz passava o dia perambulando pela rua e, à noite, depois de farrear bastante, “dormia no trem da Central que ia até a Estação de Dona Clara, fazendo a viagem de ida e volta a noite inteira”²¹.

Algum tempo depois, de volta à Mangueira, não encontrou mais o pai. Sebastião havia ido embora, deixando um recado malcriado para o filho rebelde: “Vou-me embora deste morro, mas deixo aqui um Oliveira para fazer a vergonha da família” (MOURA, 1988, p. 51).

O adolescente foi levando a vida com biscates, explorando suas habilidades de pedreiro, levando encomendas, preparando despacho. Cartola “não tinha tempo para trabalhar”, aí entendido seu desinteresse pelas difíceis vagas de trabalho assalariado nas fábricas e olarias que existiam perto do morro²². Positivamente isso não o fascinava, completou sua formação (estudou até a 4ª série primária) entre as rodas de samba e a malandragem.

A progressiva marginalização do pobre no espaço da cidade, assim como a contínua perseguição ao seu comportamento e aos traços de sua vida social – vista com desconfiança pelos poderes públicos, mesmo nos dias de franquia do carnaval – davam vazão aos atos de violência e vandalismo de grupos compostos de brigões e batuqueiros como os ‘Arengueiros’²³, que reunia tanto os compositores da antiga quanto os novos, e trazendo no bojo, e como garantia, os ‘valentes’. O bloco [Arengueiros] ia assumindo as características de seus integrantes, expressando-se não só através do ritmo quente do samba carioca, mas também através de uma postura agressiva e desabusada do sambista, afirmativa do negro livre e em conflito com as regras da sociedade que o recusava (MOURA, 1988, p. 24).

Longe de um objetivo revolucionário ou mesmo revoltoso, essas bravatas – podendo ser caracterizadas apenas como retaliações lúdicas – apenas geravam mais repressão da polícia carioca, preconceito e inconformismo da sociedade, que exigia reparos e soluções. Para esses “cidadãos” integrados à sociedade, os morros favelizados estavam fora de controle, e a presença de seus habitantes no espaço da cidade era objeto imediato e constante de preocupação.

²¹ CARTOLA. Depoimento para *O Globo*. Rio de Janeiro, 11.10.1978, p. 37.

²² “Em 1919, os portugueses já haviam fundado na Mangueira seis indústrias de grande porte para a época (Olaria do Gama, Olaria Diamantino, Olaria Lage, Cerâmica Brasileira, Fábrica de Calçados Tupã e Fábrica de Chapéus Mangueira) e quatro estabelecimentos comerciais de porte apreciável (Aviário Ivo Martins, Armazém Francisco de Castro, Armazém José de Castro e Armazém Jeremias de Castro)”. Depoimento de Carlos Cachaça (Apud SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 31).

²³ Bloco fundado em 1927, que originaria a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.

Incluídos os blocos, os pontos de samba começaram a ser alvos preferenciais da polícia; o samba era proibido e, muitas vezes, um pandeiro, um violão eram suficientes para provocarem a retenção e a prisão do sambista.

O samba – palavra agora adotada pelos morros para designar indiferentemente o batuque, a dança de roda, de umbigada, “de ritmo muito semelhante ao das cerimônias religiosas das macumbas” – era de lei (SILVA; OLIVEIRA FILHO, 2003, p. 78). Dispersas e consagradas, as rodas de batuque eram guias necessários, sustentáculo de fé, arte e coletividade frente à interinidade de uma vida sem perspectivas e na maior parte das vezes francamente miserável. Mas sem ligação umas com as outras senão as das visíveis semelhanças. A possibilidade de unificar o morro dentro de princípios a serem estabelecidos por uma Escola de Samba capaz de lhes fornecer representatividade frente às instituições públicas e de obter pequeninas facilidades e eventual patrocínio estatal – benefício já dispensado aos ranchos – começou a sensibilizar a gente do morro.

A Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira seria a convergência das necessidades de uma comunidade, com o espírito agressivo e poético do grupo dos sambistas que a arrebatava. Por todos os cantos do morro as pessoas se reuniam em torno do samba, reconhecendo-se como um grupo com afinidades e objetivos comuns: a Mangueira.

Em 28 de abril de 1928, na Travessa Saião Lobato, número 21, Euclides Roberto dos Santos (morador desse endereço), Pedro Caim, Abelardo Bolinha, Saturnino Gonçalves (Satur, o pai de Neuma), José Gomes da Costa (Zé Espinguela), Marcelino José Claudino (Massu) e Angenor de Oliveira (Cartola) fundam a Estação Primeira de Mangueira. As cores verde e rosa (em memória ao rancho de sua infância) e o nome da escola foram escolhidos por Cartola: “Eu resolvi chamar de Estação Primeira, porque era a primeira estação de trem, a partir da Central do Brasil, onde havia samba” (SILVA; CACHAÇA; OLIVEIRA FILHO, 1981, p. 34).

A partir da Escola, o Buraco Quente – como a Travessa Saião Lobato era conhecida – tornou-se o ponto de convergência do morro. Lá, coletivizavam-se as notícias e as opiniões ao longo de sua rua, nas biroskas e no seu pequeno largo. Começava com a fundação da Escola de Samba da Mangueira uma nova fase na vida do agora compositor e mestre sambista Cartola. Seu primeiro samba, “*Chega de Demanda*” (1928), foi também o primeiro samba de desfile da Mangueira no carnaval de 1929²⁴. Eis a letra do samba:

²⁴ Vale observar (para análise em capítulo posterior) que os sambas-enredo à época apresentavam apenas uma estrofe e durante o desfile ocorriam improvisos.

Chega de demanda,
 Chega,
 Com este time temos que ganhar
 Somos da Estação Primeira
 Salve o morro de Mangueira.

Não se trata apenas de uma letra, mas de um manifesto que surgiu das entranhas de uma necessidade (demanda) social de Cartola: o direito de existir.

Foi um tempo de encontro e cooperação, quando surgiram novas instituições populares, novos cultos e formas de ritual, quando se despertou o interesse das novas classes urbanas e da indústria de diversões que se instalou na eterna capital cultural. O desinteresse, entretanto, pelo atravessamento de fronteiras era recíproco, como se constata no depoimento de Cartola:

Não havia mesmo um interesse pelo pessoal do morro, e nós também não nos interessávamos pelo pessoal da cidade [...] fazíamos nossa vida separada lá em cima. [...] só vinha à cidade quando tinha que comprar uma calça, um chapéu de palha, um chinelo (MOURA, 1988, p. 28).

Viviam sua vida no morro, ali mesmo, fazendo biscates, ganhando o sustento. Quanto ao pessoal da cidade, em sua maioria, considerava os morros antros de malandros, lugar onde se escondia gente pobre e gente má, sem distinção, e que cumpria evitar.

Na década de 30, os compositores dos morros eram procurados pelos grandes interpretes para comprar composições, Cartola fez parte dessa primeira leva de “vendedores de música”. Dos seus sambas, além de *Que infeliz sorte*, vendido a Mário Reis e gravado por Francisco Alves, em 1929, foram negociados diretamente com Francisco Alves os sambas *Não faz amor*, *Tenho um novo amor* (gravado por Carmen Miranda), *Diz qual foi o mal que te fez* e *Divina dama* (grande sucesso na voz do próprio Francisco Alves, em 1933).

A compra de sambas, entretanto, não deve ser entendida simplesmente como um evento de procura aleatória, sendo preciso observar que os próprios profissionais do samba já exploravam um *marketing* incipiente, razoavelmente eficaz, embora inconsciente. A organização de agremiações e sua apresentação ao olhar público formavam uma espécie de vitrine, que extrapolava as invenções iniciais de diálogo intercomunitário das “nações” marginalizadas. Entretanto, iriam transformar a estrutura das composições.

Partiu daí a descoberta de que o samba valia dinheiro e que, supostamente, o negro poderia viver fazendo música, cantando e tocando como profissional – um profissional de sua arte, original. Era um ritmo novo, que fascinava a população da cidade, mas que pedia uma série de adaptações a que os compositores tinham que se conformar (um diálogo inicialmente proveitoso e necessário entre as partes que, com

o tempo, tornou-se danoso). Veja-se que antes do disco o samba tinha uma estrutura aberta, de autoria múltipla e complexa, de responsabilidade da improvisação do ouvinte que também era parceiro de composição. O samba estava à disposição de quem tivesse bom ouvido e talento. Desejava-se agora um produto de entretenimento e de reconhecimento e reprodução imediata, para o imediato consumo dos estabelecimentos culturais e musicais da cidade (MOURA, 1988, pp. 58-59).

O rádio servia para a multiplicação do público ouvinte, e futuramente para a revelação de uma originalidade e de uma nacionalidade já possuída, mas ainda não reconhecida: os núcleos culturais marginalizados. Cartola foi uma dessas raízes extensamente aproveitadas, como outros sambistas dos núcleos tradicionais das escolas. Depois do primeiro sucesso por Francisco Alves e das novas ofertas surgidas para a compra de seus sambas (dos quais ele, especialmente, não abria mão da autoria, vendia apenas os direitos de gravação), Cartola começou a explorar uma área maior que a circunscrita pela Mangueira, entrando em contato com outros compositores e profissionais da música.

Para entender o advento do samba como manifestação popular e, principalmente, como produto a ser consumido pelas camadas não populares, é preciso levar em consideração a Revolução de 30 e a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, como uma mudança no tratamento da questão social – com promessas de trazer algum alento às classes populares – e uma proposta de integração nacional aliada à instituição de um sentimento de identidade.

Um dos aspectos mais importantes do governo Vargas foi a política trabalhista, que teve por objetivos principais reprimir os esforços organizatórios da classe trabalhadora urbana fora do controle do Estado – repressão sobre partidos e organizações de esquerda, especialmente o PCB – e atraí-la para o apoio ao governo.

Em novembro de 1930, foi criado o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. Seguiram-se leis de proteção ao trabalhador, de enquadramento dos sindicatos pelo Estado, e criavam-se órgãos para arbitrar conflitos entre patrões e operários – as Juntas de Conciliação e Julgamento. Entre as leis de proteção ao trabalhador estavam as que regularam o trabalho das mulheres e dos menores, a concessão de férias e o limite de oito horas da jornada normal de trabalho. O enquadramento dos sindicatos foi estabelecido pelo Decreto nº 19.770, de 19 de março de 1931, que dispunha sobre a sindicalização das classes operárias e patronais, mas eram as primeiras o foco de interesse. O sindicato foi definido como órgão consultivo e de colaboração com o poder público. Adotou-se o princípio da unidade sindical, ou seja, do reconhecimento pelo Estado de um único sindicato por categoria profissional. A sindicalização não seria obrigatória. O governo se atribuiu um papel de controle da vida sindical, determinando que funcionários do ministério assistiriam às assembleias dos

sindicatos. A legalidade de um sindicato dependia do reconhecimento ministerial, e este poderia ser cassado quando se verificasse o não-cumprimento de uma série de normas.

Embora as associações de industriais e comerciantes acabassem por aceitar a legislação trabalhista, eles, a princípio, combateram as medidas governamentais, especialmente aquelas que concediam direitos aos trabalhadores. Um dos principais focos de resistência concentrou-se na extensão das férias aos trabalhadores industriais. As organizações operárias, sob controle das correntes de esquerda, tentaram se opor a seu enquadramento pelo Estado, mas a tentativa fracassou. Além do governo, a própria base dessas organizações pressionou pela legalização. Vários benefícios, como as férias, a possibilidade de postular direitos perante as Juntas de Conciliação e Julgamento, dependiam da condição de ser membro de sindicato reconhecido pelo governo. Em fins de 1933, o velho sindicalismo autônomo desaparecera, e os sindicatos, bem ou mal, tinham-se enquadrado na legislação (FAUSTO, 2000, pp. 335-336).

A instituição da legislação trabalhista acarretou, na esteira dos benefícios para a classe trabalhadora, uma simpatia para com as manifestações de raiz que se entendiam como “populares”:

Passado o tempo em que as rodas de samba eram objeto de constante repressão policial. Havia nos anos 30 um sentimento público sublimado de uma realidade política em que se manobrava francamente com a cultura das massas, de sorte a produzir o efeito ilusório de que o regime de Getúlio promovia mudanças sociais de monta; a criação dos autênticos sambas ultrapassava a barreira do asfalto. Um ou outro samba produzido nos morros vinha a ser gravado, mas o usual era que boa parte deles acabava sendo comprada²⁵.

Nesse cenário, o samba firmou-se, e as Escolas de Samba prosperaram.

2.3 Sambistas e cantores do rádio

O rádio, aliado inequívoco da política governista e das estratégias empresariais da nascente indústria de entretenimento, iria ter uma participação importantíssima no processo de difusão e de valorização dessa nova cultura.

²⁵ *Revista Noite Ilustrada*, ano VI, número 342, 4.3, 1936, p.16.

Em mil novecentos e vinte e três é inaugurada a primeira emissora de rádio brasileira – a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, iniciativa do antropólogo Roquete Pinto e do cientista Henrique Morize. Três anos após, é inaugurada a Rádio Mayrink Veiga e, no ano seguinte, a Rádio Educadora. Observe-se que os programas de grande audiência só surgem depois da Revolução de 30, sendo um dos pioneiros o Programa *Casé*, de 1932, na Rádio Philips. Mil novecentos e vinte e oito é data significativa para o início do mercado de discos: a Casa Edison, de propriedade da Odeon, primeira gravadora. Neste ano são inauguradas a Parlophon, também da Odeon, e a Columbia. No ano que se segue são inauguradas novas gravadoras – é a vez da Brunswick e da RCA (CABRAL, 1996b, pp. 9-10).

No seu início, o rádio funciona basicamente como entretenimento; seu produto negociável era constituído de programas recreativos que encontravam na música sua matéria-prima.

Nos anos 1920, quando chegou ao país, o veículo estava numa fase experimental, havia poucos aparelhos e os programas veiculavam normalmente música erudita. Ao mesmo tempo, o samba cabia nas intenções nacionalistas do governo de Getúlio Vargas, incentivador e divulgador da produção brasileira em diversos setores. O rádio comercial e a política nacionalista de Vargas contribuíram para o acesso do samba ao público (CASTRO, 2004, pp. 26-27).

Por necessidade de mais repertório, estimulava gravadoras à exploração comercial das novas tendências musicais, provocando uma verdadeira corrida aos redutos do samba pelos agentes comprometidos com o rádio e com o disco. Esse contato se deu de maneira espúria porque se caracterizava pela compra do produto cultural, perdendo o objeto seu valor de uso para converter-se em valor de troca, sem ao menos beneficiar o seu criador com o título de autoria, já que os sambas, que antes atendiam às rodas de samba do morro, são comprados por grandes intérpretes que omitiam o nome do verdadeiro autor.

Vale ressaltar que, já em 1932, o governo ampliava sua área de atuação à recém-surgida esfera das comunicações de massa. A propriedade de estações de rádio passa a depender do governo²⁶. O rádio transformava-se, então, num elemento fundamental para a divulgação da música popular brasileira e para a irradiação da ideologia governista.

Ao irradiar os comícios de 1º de maio, as paradas do Dia da Raça ou de 7 de setembro, *A hora do Brasil*, o rádio realizava um trabalho fundamental de propaganda do governo e de construção de uma identidade nacional na medida em que podia reunir simbolicamente todos os brasileiros, que juntos passariam a imagem de uma comunidade harmoniosa em que todos participam (OLIVEIRA, 2003, p. 341).

²⁶ Em 1936 foi inaugurada a Rádio Nacional, sendo encampada pelo governo quatro anos depois, passando a integrar a Superintendência das Empresas Incorporadas da União. Sua criação vai possibilitar a divulgação do samba carioca por todo o país (Cf. OLIVEIRA, 2003, v. 2, p.340).

Na Rádio Cruzeiro do Sul, ainda em 1940, Cartola criou, com Paulo da Portela, o programa *A Voz do Morro* e se apresentou ao lado de outros sambistas em diversas emissoras. Em 1941, formou, com Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres, o *Conjunto Carioca*, que, durante um mês, realizou apresentações em São Paulo, em um programa da Rádio Cosmos. Como se vê, Cartola e Paulo da Portela souberam utilizar-se do rádio como grande aliado para a difusão do samba.

Contudo, por razões sentimentais – a morte de Deolinda, sua companheira por mais de vinte e três anos –, Cartola desapareceu do ambiente musical, transformando-se em figura mitológica dos anos iniciais das Escolas de samba. A autoimposição desse recolhimento propiciou a desastrada notícia de que teria falecido e a decisão de deixar o morro.

No início dos anos 50 à década de 60, o mestre da verde-e-rosa passou por duras provações, mas na parte afetiva, entretanto, surge a figura fundamental de Euzébia Silva de Oliveira, a Dona Zica, a Divina Dama, com quem, em 1952, inicia seu romance e quem o levaria de volta à Mangueira. Dona Zica, importante liderança feminina no samba, trabalhou muito pela comunidade e pela Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.

2.4 Retorno e consagração de Cartola

O afastamento de Cartola do morro da Mangueira implicou, igualmente, o seu afastamento da Escola de Samba Estação Primeira.

Quando, finalmente, resolveu voltar à Escola que fundou, Cartola não mais a reconheceu, tamanhas as mudanças. Com a crescente importância do Carnaval para o turismo da Cidade, uma espécie de ritualismo burocrático passou a tomar conta do processo criativo e de realização dos desfiles, gerando alterações estéticas fundamentais, além de necessitar de uma nova espécie de sambista, agora afinado com as novas tendências.

Cartola não mais visitava a sede ou participava de reuniões e ensaios. Sua presença como compositor já não tinha a força percussiva de outrora, bem como suas opiniões, que para muitos pareciam até retrógradas e não refletiam as necessidades e as mudanças na relação do morro com as Escolas e a Cidade.

O velho sambista vivia agora de biscate em biscate e das ocupações provisórias, sendo redescoberto pela mídia somente em 1956, quando o cronista Sérgio Porto o encontrou lavando carros em uma garagem de Ipanema. Levado para cantar na Rádio Mayrink Veiga,

logo depois, o jornalista Jota Efegê arranhou-lhe um emprego no jornal *Diário Carioca*. Por fim, em 1961, tornou-se funcionário público – por intermédio de Guilherme Romano, que o empregou na COFAP –, conseguindo, se não estabilidade e conforto, ao menos recursos suficientes para retornar às composições. Quando o órgão foi extinto, o compositor passou a integrar os quadros do Ministério da Indústria e Comércio.

Em 1963, ao lado de Eugênio Agostini e mais três sócios, Cartola e Zica inauguraram o restaurante *Zicartola*, na Rua da Carioca, ponto de encontro cultural do pessoal do morro e da gente curiosa da Zona Sul da cidade. Além da boa cozinha, administrada por Zica – companheira, anjo da guarda e estrela-guia –, o estabelecimento oferecia boa música, com a presença de alguns dos melhores representantes do samba. O local onde se reuniam estudantes da classe média, artistas, velhos e novos sambistas tornou-se moda e fez época.

A queda do presidente João Goulart, em decorrência da instauração do regime militar, em 31 de março de 1964, e a repressão às manifestações estudantis induziram os integrantes da União Nacional dos Estudantes (UNE) à busca de locais alternativos de lazer, entretenimento e resistência, uma vez que sua sede na Praia do Flamengo foi incendiada com o advento do golpe. A reconstituição de tais informações permite concluir que o *Zicartola* representou um momento de integração entre sambistas tradicionais e a classe média da Zona Sul do Rio de Janeiro, principalmente estudantes universitários, artistas e intelectuais (CASTRO,2004).

Apesar do sucesso, o *Zicartola* durou pouco (de setembro de 1963 a maio de 1965). Da sociedade inicial, a empresa *Zicartola* passou a ser apenas de Zica e de Alcides de Souza, que, em maio de 1965, transferiu suas cotas ao casal Zica e Cartola. No entanto, despreparados para administrarem o local, acabaram por deixá-lo nas mãos de Jackson do Pandeiro.

Até o final dos anos 60, Cartola realizou uma série de apresentações esparsas, mas ainda não consagradas, como mereceria²⁷. Finalmente, da década de 70 até a década de 80, Cartola conquistou o reconhecimento da crítica e da indústria fonográfica. Nesse período, observaram-se mudanças no estilo de suas composições e sucederam-se trocas de parcerias: Dalmo Castello, Roberto Nascimento, Cláudio Jorge e Evandro Boia.

²⁷Um exemplo de episódio que confirma sua presença, mas não o seu destaque definitivo, foi o quinto lugar obtido com a composição *Tive Sim*, para o festival chamado *I Bienal do Samba*, lançado em 1968, pela TV Record.

Em 1970, apresentou no Rio de Janeiro uma série chamada “Cartola Convida”, no antigo prédio da UNE, na Praia do Flamengo. Também participou dos shows promovidos pelos produtores Jorge Coutinho e Leonides Bayer (*Samba do Teatro Opinião*).

Essa fase, eu estou achando a fase mais importante da minha vida. Hoje sou rodeado de amigos, mas amigos que eu fiz. Plantei e agora estou colhendo, porque eu sou um sujeito muito humilde, não tenho vaidade. E não há quem não goste de uma pessoa que não seja vaidosa. Porque a vaidade prejudica muito. Sobe à cabeça e a gente perde tudo que pode ganhar. Então, eu trato todos com humildade, considero os meus amigos, sou considerado por eles, e acho que tudo que eu faço não é nada (MOURA, 1988, P. 11).

Mas foi somente em 1974 que o compositor gravou seu primeiro LP, pela etiqueta Marcus Pereira. Aos sessenta e seis anos de idade, o lançamento do seu primeiro disco obteve sucesso absoluto de crítica, e foi colocado entre os melhores do ano (*Jornal do Brasil*, *Revistas Veja e Fatos & Fotos e Associação Paulista de Críticos de Arte*) e de todos os tempos (*Revista Status*).

Em 1979, já em seu quarto LP, descobriu que estava com câncer, doença que causaria sua morte em 30 de novembro de 1980. O então Presidente da República, João Batista de Oliveira Figueiredo, enviou telegrama à viúva, D. Zica, com a seguinte mensagem:

Consternado com a morte de seu marido, poeta e compositor que cantou de forma tão bela os encantos da vida, envio-lhe sincero abraço de solidariedade e certeza de que Cartola viverá para sempre na alma singela do povo brasileiro, na imortalidade de suas canções e na saudade de seus amigos e admiradores²⁸.

A partir dessa data, sucederam-se as consagrações, homenagens, descobertas e resgates. Em 1982, foi lançado o LP *Cartola Documento Inédito*, com uma entrevista realizada por Aluísio Falcão; em 1984, o LP *Cartola Entre Amigos*; em 1987, o LP *Cartola 80 anos*, por Leny Andrade; e, um ano depois, o LP *Cartola Bate Outra Vez*, por vários intérpretes²⁹.

Considerado um dos grandes autores da música popular brasileira de todos os tempos, produziu um estilo de música criativa, de harmonia inusitada, típica de quem conhecia teoria musical. Como letrista, Cartola fez poesia como quem supera teorias literárias. Tendo

²⁸ Acervo da família de Cartola.

²⁹ Elepê *Cartola Documento Inédito*, Estúdio Eldorado, número 59.82.0396, 1982; Elepê *Cartola Entre Amigos*, FUNARTE, número 358.404.007, 1984; Elepê *Cartola 80 anos*, Máster Studios, Disco produzido para clientes Coca-Cola, 1987; Elepê *Cartola Bate Outra vez*, Som Livre, número 406.0034, 1988.

desenvolvido uma leitura individual lírica³⁰ do seu tempo e não condicionada comercialmente nem aos eventos, muito menos ao sistema, eternizou e ao mesmo tempo extrapolou o momento cultural que viveu como artista e como homem, sem perder a áurea mítica dos criadores originais do samba (NOGUEIRA, 2005).

Com o gradual crescimento das escolas e a sua absorção por um público mais amplo, os sambistas antigos, fundadores das agremiações, começaram a ser afastados desse espaço. Cartola não foi seduzido pelos interesses dominantes. Permaneceu fiel à sua arte, como bem definiu José Ramos Tinhorão:

Cartola teve a sabedoria de evoluir mantendo-se em absoluta coerência com as condições não apenas da sua realidade pessoal, mas também da cultura média dos seus iguais. Em nome dessa coerência, por exemplo, deixaria de compor sambas de enredo para a Mangueira quando percebeu que as expectativas dos líderes de sua Escola de Samba voltaram-se ingenuamente para fora, isto é, para a aceitação de valores que não correspondiam à realidade de sua gente (TINHORÃO, 1982).

Após vinte e quatro anos de sua morte, em janeiro de 2004, foi encenada a peça *Obrigado, Cartola!*, de Sandra Louzada, que ficou em cartaz de 08 de janeiro a 28 de março, no Banco do Brasil, com Flavio Bauraqui e direção de Vicente Maiolino. A direção musical ficou a cargo de Roberto Gnattalli. Ressaltam-se os fatos de que foi sucesso absoluto de público, com lotação esgotada, e de que contava com elenco negro.

2.5 Centro Cultural Cartola: ponto de cultura

A trajetória de Cartola reflete a história de vários sambistas. Em 7 de fevereiro de 2009, em depoimento prestado ao Centro Cultural Cartola, o compositor e um dos fundadores do Salgueiro, Djalma de Oliveira da Costa, conhecido como Djalma Sabiá, iniciou o depoimento comentando que naquele ano tinha sido convidado para desfilar no Salgueiro em uma posição de destaque, mas seu comentário mostra o quanto os sambistas se encontram alijados do processo de construção do carnaval.

³⁰ Nos textos líricos “há sempre um ‘eu’ que se expressa, advindo daí um subjetivismo [...] Não devemos, entretanto, confundir o eu-lírico com o eu-autobiográfico, já que o fato literário possui um universo fictício, onde os elementos da realidade concreta entram em tensão com o imaginário, para criar uma nova realidade, atrás da qual o autor desaparece. Portanto, o apregrado subjetivismo independe do eu autobiográfico” (CUNHA, 1975, pp. 93-130).

Está próximo do carnaval e eu estou me preparando para representar um rei africano. Só que até agora não me disseram que rei sou eu. Não sei se eu sou um rei sem coroa, se eu tenho castelo, se eu não tenho castelo. Ainda não sei nada. Estou sendo preparado para sair de rei. Rei de quê, eu não sei³¹.

O reconhecimento, mesmo que tardio, da importância de Cartola para a música popular brasileira – compositor que ultrapassou os limites do território dos excluídos – não facilitou em nada a construção do centro de referência da história do samba e de seu patrono.

Apesar de a direção ter tentado várias formas de apoio para iniciar as atividades socioculturais, um dos caminhos encontrados para a implementação das propostas do Centro Cultural Cartola foi a aprovação de projetos por meio de editais, em um governo que apresentava um programa sensível a cultura popular. Assim, em 2005, foi apresentado o projeto de Educação Musical, junto ao Programa Ponto de Cultura do Ministério da Cultura, que tinha como premissa, segundo o Ministério da Cultura,

Promover o estímulo às iniciativas culturais da sociedade civil já existente, por meio da consecução de convênios celebrados após a realização de chamada pública. Dessa forma, os projetos a serem selecionados partiam de iniciativas culturais e funcionando como instrumento de pulsão e articulação de ações já existentes nas comunidades, contribuindo para a inclusão social e a construção da cidadania, seja por meio da geração de emprego e renda ou do fortalecimento das identidades culturais³².

Mas foi com o Projeto da Orquestra de Violinos que o CCC tornou-se Ponto de Cultura. A escolha de um projeto de música clássica se deu pela necessidade de oportunizar acesso à diversidade e, sobretudo, de estabelecer conexão com diferentes identidades, sem perder o foco no sentimento do lugar. De fato, o projeto alcançou rápido destaque, chamando atenção para a causa principal – a valorização do samba e seus detentores. Essa visibilidade midiática também atraiu sambistas de outras Escolas, que compartilhavam dos mesmos sentimentos dos fundadores do CCC, em especial, do desejo de valorização do samba como forma de inclusão social.

Em 2004, o Centro Cultural Cartola encaminhou à Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) o programa “Samba Patrimônio”, uma proposta com vistas ao reconhecimento do samba como patrimônio cultural do Brasil e ao desenvolvimento social dos sambistas. O encaminhamento deu-se por dois motivos fundamentais: necessidade de promoção de ações voltadas para o autorreconhecimento, com ênfase nos valores culturais

³¹ Depoimento prestado ao CCC para a série Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, em 07.02.2009.

³² Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultura1>>. Acesso em: 25.12.2004.

produzidos nas comunidades do samba, cuja ideia de pertencimento deveria transcender os limites territoriais de cada segmento; e a constatação de que a força política e social que reside nessas pessoas nem sempre é por elas e pelo poder público percebida. O encaminhamento só foi possível porque Leci Brandão³³, cantora e compositora, uma das mais importantes intérpretes da música popular brasileira, tornou-se membro do Conselho Nacional de Promoção da Igualdade Racial e convidou o Centro Cultural Cartola (CCC) a enviar proposta à SEPPIR que estimulasse o reconhecimento público do samba, e promovesse a valorização do sambista, com vistas à contribuição histórica dessas comunidades na construção das principais referências culturais da Nação brasileira.

Iniciou-se um levantamento de documentos e fotos, relacionados à história do samba, de forma a subsidiar a montagem de uma exposição para o lançamento do projeto, o que ocorreu no Dia Nacional do Samba, em 2 de dezembro de 2004.

Figura 09: Lançamento do Projeto Samba Patrimônio - Velha-Guarda Show de Vila Isabel (Fonte: Acervo CCC).



Além da exposição, aconteceu uma apresentação artística, com um show que contou com a presença de algumas das principais referências do samba e de sua história: Jongo da Serrinha³⁴ (Grupo artístico cultural de jongueiros da comunidade Serrinha, lugar onde nasceu a Escola de Samba Império Serrano); Velha-guarda da Mangueira e do Salgueiro (composto

³³ Leci Brandão da Silva, sambista conhecida pelo seu engajamento nas lutas sociais, em defesa pela igualdade racial, combate ao racismo e a inclusão do samba na política cultural.

³⁴ A Serrinha, localidade de Madureira, deve sua visibilidade como lugar de resistência cultural, onde se pratica até hoje o jongo, uma dança de roda, diretamente associada à cultura africana no Brasil. Seu ritmo e seus passos fazem parte do universo do samba carioca. A sobrevivência do jongo na comunidade da Serrinha se deve ao fato de ter havido ali um poderoso núcleo de cultuadores e lá foi criado o Grupo Cultural Jongo da Serrinha, sob a liderança de Tia Maria do Jongo.

por sambistas de representatividade notória na comunidade do samba), Velha-guarda musical de Vila Isabel (compostas por músicos da Escola de Samba Vila Isabel); os compositores Luiz Carlos da Vila, Aluizio Machado, Nelson Sargento, Guilherme de Brito, Xangô da Mangueira, Arlindo Cruz, Nei Lopes; e jovens referências que disseminaram novos estilos de samba pelo país: Ivo Meirelles, os Grupos musicais paulistas Quinteto em Branco e Preto, Quarteto de Cordas Vocais (QCV) e Sampagode. O Show foi encerrado por Leci Brandão, partícipe do projeto.

O show teve a apresentação da professora e pesquisadora Helena Theodoro, pessoa responsável pela elaboração objeto do convênio nº 019/2004 – processo nº 00041.000581/2004-35, que viabilizara toda essa atividade e que descrevia na sua cláusula primeira o apoio financeiro para a realização do “Dia nacional do samba – patrimônio da humanidade”. O projeto destaca:

Aproveitando que o Ministério da Cultura encaminha à UNESCO (Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura) uma proposta de transformar o samba, música e dança, em Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, torna-se imprescindível uma reflexão sobre o samba e a história do povo brasileiro a partir de um dos principais símbolos da identidade nacional. Nascido nos núcleos de religiões de matriz africana, e fortalecido em associações de bairros, em comunidades de compositores, bares, lares e quadras, o samba traz na sua essência o vínculo com a ancestralidade negra e, com toda poesia, ritmo e maestria, conta a história do povo, fazendo um registro dos acontecimentos cotidianos, dos bairros de periferia aos grandes centros urbanos. A história do samba, desde suas origens até os dias atuais, passando por tantos altos e baixos, perseguido, liberado, valorizado, esquecido, revigorado, faz parte deste projeto, primeira etapa de um projeto maior, a ser desenvolvido também nos anos de 2005 e 2006.

O Centro Cultural Cartola estava então instalado em um espaço – Rua Visconde de Niterói, número 1296, na Mangueira –, cedido pelo Ministério da Cultura, que necessitava de obras estruturais para adequação a sua finalidade cultural. Para angariar fundos e atrair pessoas que pudessem contribuir com o projeto, periodicamente eram realizadas feijoadas com roda de samba. Desses encontros, nasceram mobilizações. Apesar das dificuldades estruturais, outros projetos se seguiram, sempre no intuito de reunir documentos, depoimentos, produção bibliográfica, enfim, material que pudesse servir de referência a um estudo mais sistemático sobre o samba como bem cultural. Iniciou-se, por exemplo, uma campanha de doação de livros, Cds, DVDs para a instalação de uma biblioteca referência do samba. Pesquisadores como Haroldo Costa, Sergio Cabral e José Carlos Rego doaram exemplares de suas produções e também publicações de outros autores, o que, somado ao acervo sobre Cartola, levou o centro cultural a contar com um volume considerável de livros.

Com o passar do tempo, as ações empreendidas pelo Centro Cultural Cartola propiciaram aos sambistas do Rio um espaço e oportunidades para se manifestarem livremente, ao contrário do que acontecia nas agremiações às quais estavam ligados, onde aos poucos tinham perdido a força e quase nunca eram ouvidos, uma repressão que somente os velhos sambistas, como Djalma Sabiá, têm coragem de denunciar:

Porque a escola se transformou numa escola do medo, não é uma escola democrática. No nosso tempo no morro, quando tinha reunião, o presidente dava a palavra para quem quisesse. Palavra administrativamente para os membros da diretoria, mas depois, dava para o plenário. ‘Alguém no plenário tem alguma coisa para falar?’. Mas isso acabou. Tá igual ao tempo do cativo, nego amarrado no tronco. Se falasse um E, era amarrado no tronco. É assim na escola de samba, se você falar demais, tá expulso, tá não sei o quê. Então, se tornou um ambiente de medo e outras coisas mais...³⁵

Nas reuniões e rodas de samba, sambistas manifestaram o desejo da conquista do reconhecimento oficial do samba carioca como patrimônio cultural pelo Ministério da Cultura, delegando ao centro cultural a missão de encaminhar o pedido de registro do samba como Patrimônio Imaterial Brasileiro.

Essa vontade se consolidou depois que o samba do recôncavo baiano – o samba de roda – foi declarado Patrimônio Imaterial da Humanidade, o que causou certo inconformismo nos sambistas cariocas, que alegavam ser a “principal referência de samba” no País. O encaminhamento à UNESCO havia sido feito pelo Ministro da Cultura, Gilberto Gil (baiano), e pelo então Presidente do IPHAN, Antônio Augusto Arantes. Já em 2004, anunciava-se nos jornais a intenção de se encaminhar a candidatura do samba de roda baiano à terceira edição do programa da UNESCO – Programação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade –, com base no reconhecimento nacional e mundial de “manifestação musical, poética e coreográfica”, constituindo inclusive um dos mais poderosos símbolos da identidade nacional, como expresso no parecer nº 004/07-DPI:

(Manifestação) gerada nas camadas populares do Rio de Janeiro e hoje presente e praticada, com maior ou menor ênfase e entusiasmo, em todo o país e em várias localidades do mundo. Reforçava-se e reconhecia-se naquele momento o vínculo estreito e há muito estabelecido entre samba e a identidade nacional, assim como a penetração e aceitação desse gênero musical em todo o mundo, o que autorizaria sua candidatura a “patrimônio da humanidade” (IPHAN, Processo nº. 01450. 011404/2004-25 fls 6).

³⁵Depoimento de Djalma de Oliveira Costa, conhecido como Djalma Sabiá, compositor e fundador da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, para o CCC, em 07.02.2009.

Entretanto, a proposta não foi acolhida pelo setor da UNESCO, dado os critérios que norteavam tal programa, principalmente por se tratar de um gênero musical apropriado pela indústria cultural e fonográfica, além do fenômeno de massa como o carnaval, ou seja, o critério IV (“estão ameaçadas de desaparecimento devido à falta de meios de salvaguarda ou de processos de transformação acelerada”) excluía esse gênero cultural da proteção da Unesco, o que levou seu Secretariado ao seguinte pronunciamento:

O samba constitui uma expressão cultural muito importante na sociedade brasileira e reflete, incontestavelmente, a identidade cultural do Brasil. No entanto, na medida em que um dos aspectos-chave do programa *Proclamação* é proteger as expressões culturais (...) ameaçadas de extinção, e para garantir que a aplicação se insere totalmente no contexto deste programa, sugiro que reconsidere a sua proposta e, possivelmente, considere a apresentação de uma outra forma de expressão cultural entre o rico patrimônio imaterial do Brasil³⁶.

Diante do impasse, e para não desperdiçar os esforços empreendidos, foi enviada então a candidatura do “samba de roda do Recôncavo Baiano”, por se enquadrar nos requisitos do programa, considerando ainda: ser referência fundante do samba carioca; ser prática cultural enraizada no cotidiano da população negra e mestiça do Recôncavo e apresentar riscos no processo de transmissão e reprodução.

Toda essa discussão fez refletir sobre a política de salvaguarda do patrimônio imaterial do Brasil. Dessa forma, tiveram início algumas ações elementares como mapeamento e inventário de registro das variantes do samba. A modalidade do Jongo do Sudeste (15.12.2005) e a do Tambor de Crioula do Maranhão (20.11.2007) foram as primeiras a serem registradas.

Portanto, o encaminhamento do pedido de Registro pelo CCC alinhava-se à política do Estado, numa conjugação de procedimentos.

Ressalta-se que a solicitação ao IPHAN de reconhecimento do samba como patrimônio cultural veio solidificar a missão institucional do Centro Cultural Cartola, tanto perante às autoridades quanto ao público que o universo do samba abarca, incluindo-se aí seus principais atores: os sambistas cariocas.

³⁶ Tradução livre para: “La samba constitue une expression culturelle très importante au sein de la société brésilienne et reflète incontestablement l’identité culturelle du Brésil. Toutefois, dans la mesure où l’un des aspects clé du programme de la Proclamation est la sauvegarde des expressions culturelles (...) en danger de disparition, et afin de s’assurer que la candidature s’inscrit pleinement dans le cadre de ce programme, je vous suggère de reconsidérer votre proposition et éventuellement d’envisager la présentation d’une autre forme d’expression culturelle parmi le riche patrimoine immatériel du Brésil (IPHAN, Processo n° 01450.011404/2004-25 fl.81).

Contudo, muitas ainda seriam as adversidades. Sem conhecer as etapas necessárias ao registro de um bem patrimonial, foi encaminhado, em 14 de setembro de 2004, um ofício, assinado pelo Centro Cultural Cartola, pela Associação das Escolas de Samba e pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, dirigido ao Presidente do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), autarquia responsável pela preservação do acervo patrimonial do Estado. O pedido foi apoiado pela Secretaria Especial para a Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) e pela Fundação Cultural Palmares. Mas a solicitação com justificativa não era suficiente para iniciar o processo, pois as etapas de registro de um bem como patrimônio envolvem inúmeros procedimentos técnicos, operacionais e administrativos.

A direção do CCC foi instruída a constituir uma equipe para instrução de um dossiê e realização de um inventário, peças necessárias à avaliação pelo Conselho Consultivo do IPHAN³⁷. Incluindo ainda a realização de um documentário.

Entre os vários desafios enfrentados, o primeiro foi reunir pessoas intimamente ligadas ao samba, para, em equipe, melhor descreverem sua natureza, seus modos, suas práticas e as dificuldades sociais e políticas que os sambistas encaram no dia-a-dia. Era fundamental que essas pessoas tivessem representatividade junto ao universo coletivo do samba, condição importante para legitimar o pedido de registro como patrimônio. No dossiê, deveria constar descrição pormenorizada do bem a ser registrado, com menção a todos os elementos que fossem considerados culturalmente relevantes, abrangendo sua história passada e a presente.

Em dezembro de 2005, o Ministério da Cultura/IPHAN e a SEPPIR assinaram um “Termo de Cooperação Técnica”, com “vistas ao desenvolvimento de esforços conjuntos de salvaguarda”. O Convênio nº 03, celebrado em 30 de novembro de 2005, entre o CCC e o IPHAN, com interveniência da Fundação Cultural Palmares, possibilitou a montagem de uma exposição permanente, e a pesquisa para instrução do dossiê e do inventário foi realizada nos anos 2005-2006.

Inicialmente coordenada por Helena Theodoro, figura ligada às Escolas de Samba e ao movimento negro, e responsável pela elaboração do projeto inicial encaminhado à SEPPIR, a

³⁷ O Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural tem funções definidas no Decreto nº 5.040, de 7 de abril de 2004, que estabelece, no artigo 9º, a sua competência para “examinar, apreciar e decidir sobre questões relacionadas ao tombamento, ao registro de bens culturais de natureza imaterial e à saída de bens culturais do país e opinar acerca de outras questões propostas pelo Presidente”. O Decreto nº 3.551/2000 estabelece, em seus artigos 3º, 4º, 5º e 7º, que cabe também ao Conselho: a) manifestar-se quanto às propostas de registro apresentadas ao IPHAN; b) estabelecer regulamentação interna quanto à instrução de processos de registro; c) deliberar sobre os bens a serem registrados; d) determinar quanto à abertura de novos livros de Registro; e) deliberar sobre a revalidação do título de Patrimônio Cultural do Brasil, conferido aos bens culturais registrados.

equipe era formada por pesquisadores como Rachel Valença e Aloy Jupiara, e por alunos, por ela convidados, do curso politécnico do Instituto do Carnaval da Universidade Estácio de Sá, na sua maioria sambistas praticantes ou ligados a arte carnavalesca: Ailton Freitas Santos, Célia Antonieta Santos Defranco, Cremilde Augusto Buarque Araújo, Lilia Fernanda Gutman Tosta Paranhos Langhi, Luis Antonio Pinto Duarte, Meryanne Cardoso, Nelson Nunes Pestana, Paulo César Pinto de Alcantara, Regina Lucia Gomes de Sá, Sérgio Henrique Vieira de Oliveira, Wellington Sevalho Pessanha. Os alunos atuaram no levantamento de bibliografia e discografia, preenchendo ainda as fichas dos depositários dos saberes do samba e recolhendo assinaturas para o abaixo assinado necessário ao encaminhamento do pedido.

Nas primeiras reuniões realizadas pelo IPHAN no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), ficou clara a dificuldade no cumprimento do cronograma, no uso da metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC)³⁸ e na fundamentação teórica necessária. Preocupada com o andamento e o cumprimento de prazos para a conclusão da pesquisa, a então vice-presidente do CCC, Nilcemar Nogueira, assumiu a coordenação do projeto e convidou a integrar à equipe pesquisadores e consultores especialistas no samba ou que estivessem a ele intimamente ligados, propondo alterações na condução do trabalho de pesquisa e construção do dossiê.

Um novo grupo de trabalho foi constituído, contando com os seguintes pesquisadores: Helena Theodoro, Nilcemar Nogueira, Rachel Valença, Aloy Jupiara, Carlos Sandroni, Felipe Trotta, João Batista Vargens e Marília de Andrade, contando ainda com a colaboração de Sérgio Cabral, Nei Lopes, Haroldo Costa e Roberto Moura, tendo como assistente de pesquisa Janaina Reis, Diego Mendes, Daniel Alexandre Rodrigues. Como parte do projeto e em apoio à pesquisa, prestaram contribuição como testemunhas (em entrevistas registradas em vídeos) sambistas como: Hildemar Diniz (Monarco), Devani Ferreira (Tantinho), Wilson Moreira, Odilon Costa, Olivério Ferreira (Xangô da Mangueira) e Vilma da Portela.

Várias reuniões se sucederam no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular cujos técnicos deram à equipe orientação quanto aos procedimentos e normas a serem seguidos. O IPHAN garantiu também supervisão técnica pelo Departamento do Patrimônio Imaterial e pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, além do apoio financeiro necessário à contratação de serviços e de despesas com a pesquisa. O trabalho teve ainda o apoio da 6ª Superintendência Regional do IPHAN, da SEPPIR e da Fundação Cultural Palmares.

³⁸ O Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC – é uma metodologia de pesquisa desenvolvida pelo IPHAN, que tem como objetivo produzir conhecimento sobre os domínios da vida social aos quais são atribuídos sentidos e valores e que, portanto, constituem marcos e referências de identidade para determinado grupo social.

Um primeiro desafio enfrentado pelo grupo de pesquisadores liderados pelo CCC e técnicos do IPHAN foi circunscrever o objeto do pedido de registro de patrimônio imaterial. Uma proposta inicial centrava a pesquisa nas escolas de samba, entendidas como instituições e locais de reunião e troca. Com os trabalhos já iniciados, o grupo foi informado que o objeto do pedido não deveria ser uma agremiação ou um grupo de agremiações, mas a manifestação cultural em torno do qual elas se formaram e que elas representam. Em vez de a pesquisa ser centrada nas escolas, o foco devia ser o samba.

Mas, qual samba?

Analisando bens imateriais cujos processos já tinham sido encaminhados, como o samba de roda do Recôncavo Baiano e o jongo, ficava claro que a definição objetiva, com a descrição dos limites da manifestação cultural, era de suma importância. Uma abordagem inicialmente tentada, mas logo descartada, foi considerar “o samba do Rio de Janeiro”, mas a utilização de um limite geográfico, o uso das fronteiras de um estado para descrever uma prática que, com múltiplas variações, se estende pelo país, não era adequado. Além de ser o samba o gênero musical mais popular no Brasil e principal referência cultural brasileira no exterior, como expressão, traz em sua história valores agregados: comidas típicas nas rodas de samba (feijoada, tripa à lombeira, rabada, angu à baiana, mocotó); danças variadas (mestre-sala, porta-bandeira, passistas, baianas); roupas características (sapato bico fino bicolor, camisa, chapéu panamá e calça de linho); instrumentos musicais (cuíca, pandeiro, tamborim, surdo, repinique, tarol, caixa de guerra, reco-reco, chocalho, cavaquinho, violão); ritmos; poesia; lugares (sítios) de práticas; símbolos (bandeiras das escolas de samba). Como escolher o que deveria ser o foco – o recorte da pesquisa documental e de campo necessário à instrução do dossiê – de modo a contemplar esse todo?

As discussões sucederam-se. Pensou-se nas Velhas-Guardas, que guardam e transmitem a forma musical e práticas do samba mais próximas do que foram na origem.

Após vários encontros, optou-se pelos elementos musicais, poéticos e coreográficos do samba carioca em três de suas variações, o partido-alto, o samba de terreiro e o samba-enredo – as matrizes que se espalharam pelo país e mais intimamente se relacionam com a história e a memória dos sambistas das escolas. Em todo o universo do samba, essas três formas de expressão implicam relações de sociabilidade: sua prática estava enraizada no cotidiano dos sambistas, na vida das pessoas, tendo, portanto, continuidade histórica; por isso, foram escolhidas como objeto da pesquisa. Decidiu-se também pela inscrição do pedido de registro no livro das Formas de Expressão, por suas representações musicais, elementos coreográficos e simbólicos, presentes no ambiente onde se realizam os encontros.

Para o estudo de campo – em estando o samba presente nas esquinas, quintais, comunidades –, ficou decidido que seriam registradas, inicialmente, as práticas socioculturais em seis escolas de samba representativas da história e da constituição dessas matrizes: Estácio de Sá, Estação Primeira de Mangueira, Portela, Império Serrano, Acadêmicos do Salgueiro e Unidos de Vila Isabel, grandes referências do samba e do carnaval. Os locais onde nasceram e cresceram são redutos tradicionais de sambistas, pontos de reunião, trocas, transmissão e práticas do partido-alto, do samba de terreiro e do samba-enredo, os bairros do Estácio Mangueira, Oswaldo Cruz, Madureira, Tijuca e Vila Isabel.

Na primeira etapa, foi feita a revisão bibliográfica sobre as narrativas da história do samba, produzida por pesquisadores; a seguir, iniciaram-se a realização de entrevistas e os registros de campo nos sítios definidos no recorte de pesquisa para produção de material fotográfico e audiovisual e recolhimento de assinaturas para formulação do pedido de registro.

Periodicamente, ocorreram reuniões na Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro (AESCJ) e na Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), para discutir andamento do projeto.

A pesquisa determinou a divisão do trabalho, basicamente, em duas frentes, como descrito no dossiê:

a) Levantamento das fontes pelos diferentes suportes – bibliografia (livros, dissertações e teses acadêmicas, matérias em periódicos, folhetos e panfletos, além da discografia: gravações em discos 78 rpm, discos de vinil, fitas cassete, CDs; registros audiovisuais: depoimentos gravados, fotografias, filmes e documentários em película, fitas VHS ou DVD.

b) Pesquisa de campo – depoimentos com reconhecidos depositários da tradição e a realização de registros das matrizes do samba no Rio de Janeiro, em sua forma contemporânea.

Em um levantamento preliminar foram mapeadas instituições que continham, em seus acervos, documentos textuais e registros de atividades culturais de escolas de samba, o que determinou a divisão do trabalho e reuniões semanais entre Nilcemar Nogueira, Helena Theodoro, Rachel Valença, Aloy Jupiara e Janaina Reis, responsáveis pela sistematização e avaliação dos dados obtidos na pesquisa.

À medida que o trabalho avançou, as informações das diversas fontes se complementavam e revelaram uma unidade, isto é, o material colhido em diferentes localidades retratava uma unidade nas práticas do samba carioca e no discurso dos sambistas, para além das especificidades das agremiações. Surgia um consenso coletivo quanto à

descaracterização dos gêneros musicais, principalmente do samba-enredo, e à perda de espaço do partido-alto e do samba de terreiro, mesmo nas quadras das escolas.

Paralelamente ao levantamento, foram realizados debates na Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro, no Museu da Imagem e do Som (MIS) e no Instituto do Carnaval da Universidade Estácio de Sá. Foram realizados também encontros com as Velhas-Guardas e com figuras tradicionais das escolas de samba, para registro e detalhamento do “fazer” do samba, o conjunto de conhecimentos envolvidos na prática dessa arte, considerando-se música (composição e ritmo), danças e aspectos do convívio comunitário e da construção da identidade do grupo.

O texto do dossiê destaca a ancestralidade do samba, sua origem, como e onde surgiu no Rio de Janeiro, e mais ainda a forma de disseminação geográfica na cidade e o modo de organização, resultando, por exemplo, na criação das Escolas de Samba. A descrição dos bens inventariados apresenta informações de longa pesquisa dos especialistas envolvidos, vale reafirmar que não são teóricos analisando um campo, mas pessoas intimamente ligadas ao samba, ou sambistas propriamente ditos, a exemplo de Sergio Cabral e Nei Lopes respectivamente. Apresenta ainda a descrição de seus elementos fundamentais: a música, a poesia, a dança, com descrição da cena onde se observam a roda e a forte presença da religiosidade nos lugares de prática – toda quadra de Escola de Samba tem padroeiro; quase todo sambista é devoto de algum santo. Somam-se a isso, a comida (sempre presente nos encontros), os instrumentos, a bandeira que identifica, nas cores e nos símbolos nelas impressos os grêmios e a história de cada um; as baianas; as Velhas-Guardas; o terreiro; e a transmissão do saber.

Quanto aos sítios, apresenta um histórico das escolas de samba do recorte da pesquisa: Unidos de São Carlos (atual Estácio de Sá), Estação Primeira de Mangueira, Portela, Império Serrano, Acadêmicos do Salgueiro e Unidos de Vila Isabel, além de fazer referência a outras localidades onde o samba está presente. Na descrição dos lugares de referência observa-se que os aspectos constitutivos evidenciam realidades muito parecidas. Os problemas vividos pelos sambistas, as tensões, conflitos, realidade socioeconômica não variam muito de Escola para Escola.

Do dossiê ainda constam: o objeto de pesquisa acompanhado de documentação, a situação atual dessas matrizes, as recomendações de salvaguarda, a transmissão do saber, produção, registro, promoção e apoio à organização. Lista, igualmente, os depositários reconhecidos da tradição, as pessoas consideradas referência na história do samba e a proposta de um estudo coreológico do samba, que possa permitir seus vários aspectos e

influências – outras danças e expressões populares (brasileiras, africanas e europeias) e religiosas, como as presentes no candomblé, além da criatividade dos sambistas, parte pouco explorada em pesquisas e registros e que está sofrendo transformações reducionistas.

A equipe responsável pela pesquisa constatou, nesse período, que a memória do samba, tanto em instituições públicas quanto nas casas de sambistas e pesquisadores, se encontrava dispersa. Outro fato evidenciado foi que, nas consultas às diferentes publicações sobre o tema, a subjetividade de alguns pesquisadores se sobrepunha aos fatos narrados pelos sambistas. Nas entrevistas dadas à equipe do Centro Cultural Cartola, muitos deles faziam referência à preocupação e ao ressentimento pela apropriação, por parte de alguns pesquisadores, dessa cultura e da história registrada que não correspondiam, verdadeiramente, à sua realidade cultural. Outra constatação foi a de que, apesar de internacionalmente considerada como referência cultural do Brasil, a história do samba e de suas matrizes não era conhecida pelo povo brasileiro, inclusive pelos que o praticavam, muito embora fizesse parte do cotidiano desses protagonistas.

Durante o processo de conclusão do dossiê, o IPHAN informou da necessidade de elaboração de um vídeo e do inventário com preenchimento das fichas do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), instrumento utilizado para levantamento, identificação e localização de documentos e referências sobre os bens culturais em processo de patrimonialização (VIANNA, 2006, p. 24). Como não havia recurso financeiro suficiente para a produção do documentário, estabeleceu-se uma parceria com a Universidade Gama Filho. As gravações em vídeo foram realizadas por Luiz Inácio Gama Filho (direção) e Cristina Gama Filho (produção).

O vídeo foi apresentado na cerimônia de inauguração da exposição “Samba: Patrimônio Cultural do Brasil” (2006). O material, no entanto, não foi aprovado pelo IPHAN por considerar não haver uma visão etnográfica e sim cinematográfica. Outra equipe de filmagem foi contratada, foi feito contato com uma empresa que já havia participado de outros documentários do IPHAN, o que facilitou o diálogo com a equipe; dessa vez, submetendo-se à avaliação periódica do IPHAN roteiro e cortes das gravações. Ficando responsável pela direção de imagens e produção, Edgar M. Fonseca e Caito Mainier.

As gravações para o documentário exigiram idas e vindas às Escolas de Samba pesquisadas. Os registros de samba de terreiro e de samba-enredo eram feitos durante as atividades festivas de cada Agremiação. A exceção foi o partido alto; se fez necessário provocar a roda do partido, convidando partideiros e pastoras para uma roda de samba. Como apontado no dossiê, essa é uma das matrizes do samba mais ameaçada de desaparecimento

pela falta de espaços de prática e pelo reduzido número de pessoas acostumadas à improvisação do verso. A roda teve lugar na quadra da Portela, um pouco antes da sua tradicional feijoada – calendário festivo do samba, que acontece mensalmente, quando sambistas se reúnem para dançar, cantar normalmente sambas de terreiro, sambas já gravados, mas onde também se ouvem sambas somente conhecidos naquele universo – tendo, claro, a feijoada como prato principal do cardápio.

Figura 10: Roda de partido alto realizada na Escola de Samba Portela (Fonte: Acervo CCC).



Esse movimento cultural teve início com a Velha-Guarda da Portela, que criou, em horário alternativo, um momento para o encontro de sambistas, em torno da principal comida típica do mundo do samba, como forma de abrir espaço para a celebração, para o chamado samba de raiz, atraindo sambistas tradicionais que perderam espaço nas quadras das escolas, com o crescimento das agremiações. Inspiradas pela Portela, outras escolas criaram suas feijoadas, sempre aos sábados ou domingos, uma vez por mês. As “Feijoadas” acabaram por ocupar um lugar no calendário da cidade, afastando, no entanto, a forma de convívio antes desejada pelo grupo e tornando-se, com o passar do tempo, mais um evento turístico.

O vídeo documentário foi importante registro das práticas socioculturais do grupo focal, e meio para envolver os agentes sociais na construção desse projeto de valorização do samba. Vale destacar o trânsito facilitado nas escolas para entrevistas e filmagem, o que vem confirmar o envolvimento e a aprovação dos sambistas e das representações institucionais para o trabalho que estava em andamento.

Já para o preenchimento das fichas do INRC, uma técnica foi contratada, pois, como o prazo para execução do projeto era exíguo para tantas demandas, era preciso alguém

experiente para ganhar tempo. Os levantamentos bibliográfico, iconográfico, audiovisual e os contatos dos depositários dos saberes inventariados foram efetuados por ocasião da pesquisa para instrução do dossiê.

O que faltava era a sistematização dos dados e, de acordo com as normas do INRC, foi utilizada a ficha F10- Ficha de Identificação do Bem Inventariado, sendo preenchidos os itens: Localização; Fotos; Referências Culturais; Descrição do Sítio; Formação Histórica; Perfil Socioeconômico; Plantas, mapas e croquis; Legislação, avaliação e perspectivas; indicação dos Documentos anexados, a saber: Ficha das localidades objeto do recorte – Bibliografia – Registros audiovisuais– Bens culturais Inventariados – Contatos e as Fichas de Identificação de Bens – Nome dos Técnicos Responsáveis, como o exemplo abaixo:

Figura 11: Ficha Bibliografia do Inventário Nacional de Referências Culturais.

MINC - MINISTÉRIO DA CULTURA INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN

INRC - INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS		CÓDIGO DA FICHA					
Anexo		RJ	01	00	07	F1-	A1
Bibliografia		UF	sítio	Loc.	ano	Ficha	no.

Livros e outras publicações não seriadas

Referência	Assunto	Onde encontrar	Nº
ABREU, Marta. <i>O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro 1830-1900</i> . Rio de Janeiro: Nova Fronteira; FAPESP, 1999. 406p.	Samba; Rio de Janeiro; Religião; Festa Religiosa; Cultura Popular Relação entre samba e religião	Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular	1
			2

Textos inéditos, relatórios técnicos e manuscritos

Referência	Assunto	Onde encontrar	Nº
			1

Técnicos responsáveis

Pesquisador(es)			
Supervisor			
Preenchido por		Data	
Responsável pelo inventário			

As descrições dos bens inventariados foram feitas pela equipe responsável pela consolidação dos dados. Após a conclusão do trabalho, tudo foi oficialmente encaminhado ao

IPHAN, para análise da candidatura, com vistas ao registro. Além do documento de solicitação, enviou-se, o dossiê, acompanhado do documentário, inventário, além de CD's, DVD's, livros e documentos textuais referentes ao recorte da pesquisa.

O Centro Cultural Cartola fez o pedido de registro, apoiado pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA) e pela Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro (AESCRJ), entidades representativas das escolas de samba. A anuência do coletivo foi expressa por meio de um abaixo-assinado, sendo signatários vários sambistas de diferentes segmentos: passistas, compositores, ritmistas, Velhas-Guardas, baianas, entre outros, sob o texto:

Nós, sambistas do Rio de Janeiro, solicitamos, juntamente com o Centro Cultural Cartola, o reconhecimento das matrizes do samba no Rio de Janeiro como Patrimônio Imaterial do Brasil. O Projeto – Inventário e Registro das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro – de pesquisa, inventário, documentação audiovisual, exposições e publicações – busca preservar esse patrimônio cultural, impedindo que os seus fundamentos e a sua memória se percam. Com base no decreto presidencial 3.551, de 4 de agosto de 2000, que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, os sambistas, representantes de escolas de samba e associações e demais interessados abaixo-assinados pedem o registro das matrizes do samba no Rio de Janeiro no Livro de Formas de Expressão do Patrimônio Imaterial, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Recebida pelo IPHAN em 01 de dezembro de 2006, a proposta foi encaminhada para instrução de processo administrativo. A documentação foi submetida à análise das servidoras Letícia Costa Rodrigues Vianna e Márcia Sant'Anna, para avaliação em caráter preliminar. Ambas emitiram o parecer nº004/07 – DPI, favorável ao pleito. O parecer³⁹ mereceu ainda aprovação da Gerência de Registro, resultando em sua publicação no Diário Oficial da União, em 06 de setembro de 2007, e na sua página na internet, para eventuais manifestações da sociedade sobre o Registro. Decorridos trinta dias da publicação, sem que tenha sido apresentada contestação, o processo administrativo 01450.011404/2004-25 foi encaminhado ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, para deliberação acerca do registro das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido-Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo, sendo designada pelo presidente do conselho, como relatora, Maria Cecília Londres Fonseca, socióloga e antropóloga, membro do conselho consultivo, que destacou em seu texto o “fortíssimo papel que o samba carioca, sobretudo em suas três matrizes, exerce enquanto referência para a construção de identidades coletivas e mesmo individual” (Parecer, p. 8).

³⁹ Parecer é uma peça indispensável ao convencimento do valor cultural do bem, consolidando as razões para a inscrição nos livros de registro.

Em audiência pública, na 54ª. Reunião do Conselho Consultivo, no Palácio Gustavo Capanema no Rio de Janeiro, em 9 de outubro de 2007, após avaliação e por unanimidade, o samba foi aclamado Patrimônio Cultural brasileiro.

Na cerimônia se fizeram presentes, sambistas que acompanharam e colaboraram para que se chegasse até aquele momento como Nelson Sargento e Monarco, do cidadão samba, Sr. Anatólio Izidoro além dos pesquisadores Aloy Jupiara, Helena Theodoro, Lygia Santos, diretores do Centro Cultural Cartola e dos representantes da SEPPIR, Jorge Luiz Carneiro Macedo (Diretor de Programas da Subsecretaria de Políticas de Ações Afirmativas) e Renata Melo Barbosa do Nascimento (Assessora Técnica e Cultural), técnicos responsáveis por toda a condução que introduziu o CCC ao Ministério da Cultura no início de todo esse processo.

Figura 12: Matéria Jornal O Globo sobre a titulação do Samba (Fonte: Acervo CCC).



Uma vez aprovado, o registro das Matrizes do Samba Carioca foi feito em 20 de novembro de 2007. Uma certidão, lavrada em 29 de novembro, indica que, no Livro de Registro de Formas de Expressão, volume primeiro, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN, instituído pelo Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000, consta, às folhas 8, verso:

Registro número seis. Bem cultural: Matrizes do Samba do Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo (...). Essas matrizes referenciais do samba no Rio de Janeiro distinguem-se de outros subgêneros de sambas criados

posteriormente e guardam relação direta com os padrões de sociabilidade de onde emergem (...). Não são simplesmente gêneros musicais, mas formas de expressão, modos de socialização e referenciais de pertencimento. São também referências culturais relevantes no panorama da música produzida no Brasil. Constituído a partir dessas matrizes, em suas muitas variantes, o samba carioca é uma expressão da riqueza cultural do país e em especial de seu legado africano, constituindo-se em um símbolo de brasilidade em todo o mundo.

A entrega dos certificados de titulação ocorreu no mesmo dia 29 de novembro de 2007, no Palácio Gustavo Capanema, no Centro do Rio, durante as comemorações dos 70 anos de fundação do IPHAN. O evento contou com as presenças do Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, dos Ministros da Cultura, Gilberto Gil, das Cidades, Marcio Fortes, do Turismo, Marta Suplicy, da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, Matilde Ribeiro, do presidente do IPHAN, Luiz Fernando de Almeida, do Governador do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral, de sambistas tradicionais e das Velhas-Guardas, além de representantes de escolas de samba cariocas. Em seu discurso, o Ministro Gilberto Gil afirmou que o ato de titular o Samba fez justiça à tradição cultural, perseguida, por muito tempo, pela polícia e enquadrada na lei da “vagabundagem”:

‘Se hoje sambar, compor ou tocar samba não dá cadeia é porque nossa população fez valer aquilo que era justo, como um direito de todos’, afirmou Gil. Segundo ele, o samba estabeleceu no Brasil um tipo de cidadania que é fundada na alegria e no prazer de estar vivo, de viver plenamente o corpo e a alma de forma lírica e quente. ‘Esse é um esforço que muitas pessoas como João da Bahiana, Noel Rosa, Pixinguinha, Clementina de Jesus, Cartola, Nelson Cavaquinho, Dona Ivone Lara e tantos outros homens e mulheres, verdadeiras instituições culturais brasileiras, fizeram para deixar essa história bem documentada e contada’, conclamou⁴⁰.

As palavras do Ministro Gilberto Gil reforçam o esforço empreendido pelo Centro Cultural Cartola de “deixar essa história documentada”, com um diferencial: ser contada pelos próprios sambistas. O ato de titulação, por um lado, trata de um reconhecimento oficial pelo Estado brasileiro, mas, por outro, se constitui uma etapa primária do objetivo principal do projeto, que é o reconhecimento do valor dos sambistas e a criação de condições concretas para a transformação social desses atores culturais.

A decisão de fazer essa celebração conjunta gerou alguns problemas de ordem prática, principalmente na restrição do número de participantes no evento. A Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA) estava sob nova presidência, e se fez necessário explicar não só o motivo pelo qual apenas seis Escolas de Samba estariam recebendo na cerimônia o certificado

⁴⁰Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2007/11/30/70-anos-do-iphan/>>. Acesso em 10.04.2013.

de registro (por terem sido objeto do recorte), como também do andamento de todo o processo.

Figura 13: Cerimônia de entrega certificados da titulação do Samba no Palácio Capanema –RJ (Fonte: Acervo CCC).



Cada Escola compareceu com porta-bandeira, mestre-sala e um dirigente; foram convidados ainda a Associação das Escolas de Samba, a Associação das Velhas-Guardas e sambistas considerados referências, apontados inclusive no dossiê.

Figura 14: Matéria Jornal Gazeta Popular do Rio sobre a cerimônia da titulação do samba - Ano V - nº07 – Dezembro 2007 (Fonte: Acervo CCC).

Lula e Cabral Comemoram os 70 anos do Iphan
30/11/2007 - 2016

Por Julia de Brito

O governador Sérgio Cabral acompanhou, na noite desta quinta-feira, o presidente Lula Indício Lula da Silva na cerimônia de comemoração dos 70 anos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). A cerimônia, realizada no Palácio Capanema, no Centro do Rio, também oficializou o samba carioca como patrimônio cultural do Brasil. Representantes das principais escolas de samba e sambistas receberam diplomas de titulação.

Na ocasião, Lula lembrou a importância da criação do Iphan e a promulgação do decreto, realizado pelo presidente Getúlio Vargas em 1937, que rege a proteção do patrimônio nacional até hoje.

- Minha origem e meus amigos, ao celebrarmos os 70 anos do Iphan estamos festejando a interação entre artistas e cientistas que nos possibilitou preservar bens materiais e imateriais pelos próximos séculos. O Instituto tornou-se um dos principais guardiões de nosso fabuloso patrimônio histórico e cultural - destacou.

O presidente Lula também destacou o samba carioca como uma das manifestações culturais mais importantes do país e indicou o filme Cartola para o público presente.

- Adoro o filme Cartola, sugiro a vocês que assistam, mas não comprem pirata, não - brincou, acrescentando:

- É impressionante o que o samba significa para pessoas que nem conhecem o Brasil. Eles sabem que é bom e têm inveja de não ter o samba no seu país. Vocês podem ficar certos de uma coisa: não tem uma pessoa que converse comigo no exterior que eu não convide pra vir ao Brasil na época do Carnaval. Se visse todo mundo, não daria conta - concluiu.

Filho do jornalista e pesquisador Sérgio Cabral e de Magaly Cabral, atual diretora do Museu da República, o governador destacou o papel de preservação da memória brasileira do instituto e lembrou que sua admiração pelo samba vem de berço.

- É uma felicidade como governador do Rio estar vivendo este momento tão histórico para a nossa cidade, nosso estado e país. O Instituto prestou grandes serviços para a arquitetura brasileira e para a memória da estética brasileira. E sobre o samba posso dizer que estou aqui subrepresentando meus pais. Estava passando um filme pela minha cabeça, vendo o Cabral, meu pai defendendo e levando o samba para as rotas burguesas da sociedade - disse.

Em seguida, Cabral fez um pedido ao presidente Lula, ao ministro da Cultura, Gilberto Gil, e ao presidente do Iphan, Luiz Fernando de Almeida: transformar o choro em patrimônio cultural brasileiro.

- Quero terminar fazendo uma reivindicação. Hoje é o samba presidente, mas vamos homenagear e honrar também o choro brasileiro - completou.

A cerimônia de 70 anos do Iphan homenageou Oscar Niemeyer, um dos fundadores do Instituto. O arquiteto não pôde comparecer ao evento e recebeu medalha, em sua casa, nesta sexta-feira. O presidente irá visitá-lo, Lula está no Rio para cumprir estensa agenda de compromissos que inclui visita ao morro do Papão-Papadinho, no Zona Sul do Rio. A festa será a primeira a ser revitalizada em parceria com o governo do estado com recursos do PAC (Programa de Aceleração do Crescimento).

Foto: Paulo Botelho

Mestre Sala e Porta Bandeira Da Mangueira e Lula

Foto: Paulo Botelho

Nilemar Nogueira, Pres. Lula, Min. Gilberto Gil, Vó Maria, Luiz Fernando, Marcio Fortes, Nelson Sargento

Foto: Diego (extra)

Jorge Castanheira Presidente da LIESA a Ministra Matilde Ribeiro e Marta Suplicy.

O título foi entregue pelo Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, que em seu discurso ressaltou a necessidade de justiça social, de valorização dos saberes populares, e a importância do samba e do ato da sociedade civil organizada.

É justamente em suas rodas, com a garotada puxando o partido o partido alto, e ao lado dos mais antigos, que se transmite a sua doce tradição. É preciso lembrar que essa justa homenagem se realiza graças à iniciativa do Centro Cultural Cartola, entidade que reflete na formação de sua diretoria, de seus conselhos e em seus projetos junto à comunidade, o enorme poder da sociedade civil organizada (LULA)⁴¹.

⁴¹ Ver discurso do Presidente da República, publicado em 29.11.2007: Disponível em: <<http://www.imprensa.planalto.gov.br>>. Acesso em 10 de abril de 2013.

3 POLÍTICA DE PATRIMÔNIO IMATERIAL NO BRASIL

*Eu sou o samba
a voz do morro sou eu mesmo sim senhor
quero mostrar ao mundo que tenho valor
eu sou o rei do terreiro
Eu sou o samba
sou natural daqui do Rio de Janeiro
sou eu quem levo a alegria
para milhões de corações brasileiros
Salve o samba, queremos samba
quem está pedindo é a voz do povo de um país
Salve o samba, queremos samba
essa melodia de um Brasil feliz.*

(A voz do morro - Zé Kéti, 1964)

3.1 Patrimônio cultural imaterial: conceito e papel do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)

A expressão “patrimônio cultural imaterial” (PCI) vem ao encontro da necessidade de alargar o entendimento do que seja um patrimônio cultural, conferindo-lhe maior complexidade. Engloba bens imateriais, lugares e os modos de vidas dos agentes responsáveis pela manutenção das tradições dos povos, dando relevância às práticas socioculturais, ou seja, compreende um conjunto diverso de expressões e tradições que as comunidades e os grupos vão transmitindo de geração em geração, sendo permanentemente reelaboradas. Tal conceito, adotado para corresponder às estratégias políticas contemporâneas de olhar o patrimônio como algo além do plano material, resulta de várias discussões no âmbito da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO, Instituição que se dedica, entre outras funções, a orientar seus estados-membros a uma gestão mais eficaz do próprio desenvolvimento, sem que coloquem em riscos suas riquezas naturais e culturais.

O patrimônio imaterial tem sido pauta de fóruns internacionais nos últimos anos. Os esforços da UNESCO em criar instrumentos de proteção ao PCI tiveram início em 1952, na Convenção Universal sobre o Direito de Autor. No que diz respeito ao instrumento jurídico internacional, o Japão foi o pioneiro na criação de legislação sobre a matéria, com a Lei de Proteção das Propriedades Culturais, visando a impedir o desaparecimento da cultura

tradicional japonesa diante do impacto da modernização e a criar um sistema de tesouros nacionais vivos, com vistas a proteger os detentores de técnicas e saberes tradicionais. Nesse contexto, o PCI é atualizado no tempo como patrimônio vivo, expresso por meio da música, da dança, da oralidade, dos objetos, fazendo parte de uma complexa teia de valores, sistemas do conhecimento e saberes associados à vida humana. Considerado um pilar fundamental da diversidade cultural, o PCI é tomado como a base da identidade das comunidades.

Na década de 80, a UNESCO criou um comitê e um programa voltado ao estudo do PCI: *Committee of Experts on the Safe Guarding of Folklore e Study and Collection of Non-Physical Heritage* (1984). Mas o primeiro documento normativo internacional que orientou a salvaguarda do PCI foi aprovado na 25ª. Conferência Geral da Unesco, realizada em Paris, em 15 de novembro de 1989, que o designou como “cultura tradicional popular”.

Folclore (ou cultura tradicional e popular) é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural, fundado sobre uma tradição, expresso por um grupo ou por indivíduos, e reconhecido como respondendo às expectativas da comunidade enquanto reflexo de sua identidade cultural e social; suas normas e valores são transmitidos oralmente, por imitação ou por outros meios. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes⁴².

Uma recomendação cujos princípios previam incentivar governos e indivíduos a identificarem, preservarem, protegerem e promoverem seu patrimônio oral e imaterial. No entanto, essa recomendação não foi adotada por muitos países-membros. Vários especialistas foram chamados a intervir nesse estudo, já que reconheciam a importância da UNESCO como um organismo catalisador e coordenador de ações orientadoras para a salvaguarda do PCI.

A reflexão em torno dos efeitos da Recomendação de 1989 provocou diversos debates e conferências; das conclusões vale ressaltar a defesa a um maior equilíbrio entre a necessidade de criação de documentos e arquivos e a necessidade de proteger as práticas e os indivíduos detentores do patrimônio.

A convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial efetivou-se na 32ª. Conferência Geral da UNESCO, em Paris, a 17 de outubro de 2003, vindo a ajustar medidas de proteção distintas às aplicadas ao patrimônio material, garantindo cooperação e apoio

⁴²Tradução livre para: “Folklore (or traditional and popular culture) is the totality of tradition-based creations of a cultural community, expressed by a group or individuals and recognized as reflecting the expectations of a community in so far as they reflect its cultural and social identity; its standards and values are transmitted orally, by imitation or by other means. Its forms are, among others, language, literature, music, dance, games, mythology, rituals, customs, handicrafts, architecture and other arts”. Disponível em: <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_PRINTPAGE&URL_SECTION=201.html>. Acesso em: 2 .08. 2013.

internacional (CARVALHO, 2011, p. 51). No tocante aos estados-membros, uma das obrigações é a criação de inventários no seu território com o objetivo de “assegurar a identificação com vistas à salvaguarda” (idem, p. 61).

De acordo com as tendências internacionais, a preocupação com o PCI vai tendo seu conceito integrado e gradativamente alargado na legislação brasileira, criando inclusive serviços especiais.

Embora o Brasil seja um país de grande diversidade cultural, durante um longo período essa característica não foi reconhecida. Isso começou a mudar na década de 1920, quando um movimento de intelectuais – Movimento Modernista – passou a valorizar as raízes da cultura brasileira, por meio de apresentações artísticas variadas (música, pintura, escultura, literatura), de forma a chamar atenção em definitivo para a importância da riqueza e da originalidade da produção nacional.

A Semana de Arte Moderna foi a maior contribuição para o despertar da consciência coletiva, com a conquista do reconhecimento das artes regionais, dos temas nacionais e da “língua brasileira”. Integrantes desse movimento participaram da criação do antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) – primeira instituição governamental voltada para a proteção do patrimônio cultural do País, criada na era Vargas (1930-1945), por meio do Decreto-Lei nº 25, assinado pelo presidente em 30 de novembro de 1937, visando a fazer a articulação entre o tema do patrimônio e a cultura.

Estava, portanto, institucionalizada a política federal de proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, constituído pelo conjunto de bens móveis e imóveis existentes no País e cuja “conservação é do interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da História do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico” (IPHAN)⁴³. Eram também classificados como patrimônio “monumentos naturais, bem como sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana” (idem). Essa preservação se fazia por meio do Instituto Jurídico do Tombamento, que, após inscrição do bem nos livros de tomo do SPHAN, ele ficava protegido de qualquer tentativa de destruição.

Nos anos 50, um movimento em torno do reconhecimento e da valorização do folclore deu origem, em 1958, à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que resultou na criação

⁴³ Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?jsessionid=A34410EBF82A9E43E4D267B216353346?id=11175&retorno=paginaIphan>>. Acesso em 22.04.2013.

do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – uma instituição que incentiva programas e pesquisas voltadas para a documentação, difusão e fomento de expressões dos saberes e práticas da cultura popular.

Outro marco histórico ainda a ser considerado deu-se na década de 80, com a reflexão sobre a importância dos bens culturais imateriais como referências fundamentais para vários grupos formadores da sociedade brasileira, contribuindo para que a Constituição de 1988 apresentasse o desmembramento do bem material do imaterial, como disposto no artigo 216:

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

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer e viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

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

V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL. Constituição, 1988).

A Constituição traz o reconhecimento da “cultura do povo” como patrimônio brasileiro e prevê, de forma inédita, a criação de dispositivos legais para políticas culturais públicas voltadas para as manifestações da cultura popular com a observância de que a sua proteção se deveria dar de forma compartilhada entre o poder público e as comunidades tradicionais.

Parágrafo 1. O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação (BRASIL. Constituição, 1988).

A criação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial deu-se com o objetivo de estimularem-se e viabilizarem-se propostas e projetos de identificação, inventário, reconhecimento e registro, promoção e valorização dos bens culturais de natureza imaterial, compreendendo três linhas de ação: pesquisa – documentação, inventário e mapeamento; promoção – divulgação, valorização e reconhecimento; e fomento – apoio, financiamento e capacitação (IPHAN, 2003).

No período de 10 a 14 de novembro de 1997, em Fortaleza, foi promovido um seminário pela Superintendência Regional do IPHAN, em comemoração aos sessenta anos de criação da instituição, no qual participaram representantes de diversas instituições públicas e

privadas, da UNESCO e da sociedade civil. O seminário produziu um documento – A Carta de Fortaleza –, que apontou a necessidade de um debate sobre o conceito de patrimônio cultural imaterial e da criação de um instrumento legal. Tendo sido instituído o registro como principal modo de preservação e de reconhecimento de bens culturais de natureza intangível.

Em mensagem encaminhada ao Conselho Consultivo do IPHAN, em 2 de dezembro de 1997, ainda como parte das comemorações dos sessenta anos da instituição, o Ministro Francisco Weffort propôs a abertura de diálogo com os membros do Conselho e com o IPHAN, reforçando o papel estratégico atribuído ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional na implementação de sua política cultural. Weffort comenta que “o patrimônio tombado [é] a parte mais visível da ação do estado na área da cultura”, e que, no entanto, “passando os olhos” nos Livros de Tombo, nos quais são inscritos os bens, podia-se verificar que as inscrições feitas estavam longe de espelhar a pluralidade cultural brasileira. Em suas palavras:

A julgar o Brasil por esse retrato, somos uma nação quase que exclusivamente branca, luso-brasileira, católica, em que mesmo nossas raízes indígenas e africanas praticamente não deixaram rastros. Sei que o Iphan tem consciência dessas lacunas, e que já há alguns anos vem se manifestando sobre a necessidade de reconhecer como patrimônio também os testemunhos histórica e culturalmente significativos de outras de nossas heranças culturais (WEFFORT, In: IPHAN, 2003, p. 53).

Atendendo às recomendações expressas na Carta de Fortaleza, o Ministro instituiu, em março de 1998, pela Portaria n.º. 37, uma Comissão e um Grupo de Trabalho, com o objetivo de elaborar proposta visando à salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, que foi regulamentada em 4 de agosto de 2000, pelo Decreto 3.551, que institui o *Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro* e que cria o *Programa Nacional de Patrimônio Imaterial*.

Da leitura da Portaria n.º. 37 depreende-se a importância do aspecto político da proposta em relação às recomendações internacionais expressas pela UNESCO.

De acordo com os diversos artigos e textos publicados pelo GTPI, conceitualmente as dimensões materiais e imateriais do patrimônio já eram estrategicamente entendidas como complementares; no entanto, como destaca Cavalcanti:

A noção de patrimônio cultural imaterial permitiu destacar um conjunto de bens culturais que, até seu surgimento e sua implementação, não eram oficialmente incluídos nas políticas públicas de patrimônio, até então orientadas pelo critério de excepcional valor artístico e histórico do bem a ser protegido. A noção supõe, assim, um enfoque global e antropológico do patrimônio cultural: a oralidade, os conhecimentos tradicionais, os saberes, os sistemas de valores e as manifestações artísticas se tornaram expressões fundamentais na identificação cultural dos povos,

tornando-se objeto de fomento de políticas públicas nesse setor (CAVALCANTI; FONSECA, 2008, p. 13).

A ausência de instrumento jurídico oficial para regulamentar o Artigo 216 foi também um dos principais argumentos da exposição de motivos apresentada pelo ministro da Cultura Francisco Weffort ao presidente Fernando Henrique Cardoso para a promulgação do decreto.

O texto constitucional ampliou o conceito de patrimônio cultural brasileiro, reconheceu a sua dupla natureza, material e imaterial, e estabeleceu, além do tombamento, o registro e o inventário como outras formas de acautelamento e proteção destes bens. Sob a perspectiva institucional, o Seminário realizado em Fortaleza foi o primeiro passo concreto na articulação de uma política específica para o patrimônio imaterial. Conforme esclarece Sant'Anna:

No evento foram apresentadas e discutidas experiências brasileiras e internacionais de resgate e valorização da cultura tradicional e popular. Além disso, foram discutidos a ação institucional nesse campo, os instrumentos legais e medidas administrativas que podem ser propostos para sua preservação e, especialmente, o conceito de 'bem cultural de natureza imaterial' (SANT'ANNA, 2003, p. 45).

Como instituição pública federal responsável pela identificação, proteção, preservação e promoção do patrimônio brasileiro, o papel central do IPHAN, frente às crescentes demandas, vindas tanto dos poderes públicos como dos segmentos sociais organizados, é efetivar o reconhecimento e a preservação do amplo e diversificado patrimônio cultural brasileiro.

Para as comemorações dos 500 anos da descoberta do Brasil⁴⁴, vários projetos foram discutidos. A data histórica era tratada como marco estratégico na transformação da imagem pública do País, no cenário nacional e internacional; para isso, muitos esforços e recursos estavam sendo mobilizados em todas as esferas. O Ministério da Cultura, por exemplo, procurava abrir novas frentes de financiamento para o patrimônio, por meio tanto de projetos especiais realizados com recursos próprios, como de parcerias com agências internacionais.

O Seminário e a Carta de Fortaleza, bem como a Comissão e o Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial, podem ser compreendidos como instâncias legitimadoras do discurso oficial, na esfera nacional, no que diz respeito ao desenvolvimento de instrumento jurídico

⁴⁴ Iniciativa importante foi o projeto do Museu Aberto do Descobrimento (MADE), criado pelo Decreto Presidencial 1.874, em 22 de abril de 1996, que abrangia os municípios baianos de Porto Seguro, Prado e Santa Cruz de Cabrália, área correspondente à primeira descrição geográfica do Brasil. A ele se vinculavam diversos subprojetos, dentre os quais a sistematização da metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), encomendada pelo Departamento de Identificação e Documentação (DID), órgão do IPHAN, ao antropólogo Antônio Augusto Arantes (FALCÃO, 2004).

para a proteção dos bens imateriais, tanto pelo caráter dos instrumentos como pela relação de forças dos agentes envolvidos e instituições representadas no processo. Evidencia-se, porém, o papel dos documentos e agências internacionais como instâncias de articulação mais ampla dessas políticas e definidoras das tendências conceituais e práticas no setor.

Em 7 de abril de 2004, já na gestão do Sr. Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura, por meio do Decreto nº. 5.040, foi criado o Departamento do Patrimônio Imaterial do IPHAN (DPI), ao qual se integrou o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP). Neste período é criado o Programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura para desenvolver ações voltadas para a cultura popular. Muitas dessas ações procuram transpor os limites burocratizantes do Estado, para que as comunidades e os grupos detentores de saberes e práticas da cultura popular tivessem acesso direto a recursos que sustentassem suas práticas culturais.

Para o IPHAN, as expressões patrimônio imaterial e bem cultural de natureza imaterial reforçam uma falsa dicotomia entre esses bens culturais vivos e o chamado patrimônio material. É importante observar que a definição de patrimônio imaterial da UNESCO traz em si a noção de autorreconhecimento:

Os usos, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são inerentes – que as comunidades, grupos e em alguns casos os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural.

O primeiro projeto de reconhecimento de patrimônio imaterial foi o inventário do jongo, mas o primeiro encaminhado para registro foi o samba de roda do recôncavo baiano (2004); somente em 2005, o jongo foi registrado, seguido do ofício das baianas de acarajé (2005). Já as Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, objeto dessa pesquisa, tiveram seu registro em 2007.

Mesmo antes de ter sido instalada a política de proteção ao patrimônio imaterial, o processo de manutenção desse tipo de bens já se dava pelo movimento das comunidades praticantes dos bens culturais. A implantação da política de reconhecimento e de proteção da cultura popular pelo estado brasileiro representou um avanço na abertura de diálogo que estabeleceu com a base social e apresenta em sua premissa preocupação com os indivíduos. O Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, em suas diretrizes, estabelece que a salvaguarda deve *promover a inclusão social e a melhoria das condições de vida de produtores e detentores do patrimônio cultural imaterial.*

De 2004 a 2012, vinte e cinco bens foram titulados, sendo grande parte de matriz africana, numa clara indicação da impossibilidade de desvincular a política de reconhecimento da política racial – fenômeno percebido, desde o início, pelo Centro Cultural Cartola. A política criada para ampliar a dimensão de patrimônio vem levando a uma apropriação por parte de outras políticas, como as de ação afirmativa. Fato que justifica o início do processo de registro do samba carioca, impetrado pelo CCC, ter-se dado junto à Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, com o encaminhamento do projeto “Samba Patrimônio Cultural”.

3.2 Patrimônio e patrimonialização na cultura

A Constituição e a implantação do campo do patrimônio no Brasil constituem processos de longo prazo, se for considerado o aspecto histórico das políticas no setor.

Falcão (2011) faz uma análise sobre a política para inventário, registro e salvaguarda do patrimônio imaterial, instituída em 2000, buscando refletir sobre a dinâmica do processo de transformação de determinadas expressões culturais em “bens patrimoniais”, aqui caracterizados como “patrimonialização da cultura”.

O Decreto 3.551 “institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro”, no entanto a leitura atenta do instrumento mostra que ele não apresenta definição direta do que seja um “bem imaterial”.

O uso da palavra “bem” se refere, prioritariamente, a dois universos: o de valores econômicos e o de valores morais. “Bem” pode ser objeto, físico ou abstrato, ou qualidade de excelência moral; é também o termo usado pelo Direito para definir, na esfera privada, tudo aquilo que pode ser propriedade de alguém, constituindo patrimônio (FALCÃO, 2011).

Na teoria econômica, “bem” é tudo aquilo que “satisfaz direta ou indiretamente os desejos e necessidades dos seres humanos”, sendo classificado segundo seu caráter (econômicos ou livres), natureza (de consumo ou de capital) ou função (intermediários ou finais). Segundo seu caráter, os bens econômicos são caracterizados pela utilidade, escassez e por serem transferíveis, já os livres são aqueles cuja quantidade seria suficiente para satisfazer a todos, a exemplo do ar (FALCÃO, 2011).

No campo da gestão empresarial, a categoria “bem” está referida a bem patrimonial, sendo este toda e qualquer propriedade que possa ser convertida em moeda. Do ponto de vista

contábil, e também jurídico, bem patrimonial é todo e qualquer patrimônio que possa ser convertido em dinheiro, não podendo ser considerados os direitos e as propriedades que não tenham valor financeiro.

Os bens patrimoniais configuram o componente fundamental do que se entende por propriedade particular: o fato de o detentor do bem, uma vez reconhecida sua titularidade, ter plenos poderes para usufruir, administrar e vender, ou seja, dispor desse bem. Como aponta Bourdieu (2003), a operação de produção de bens é uma operação de transubstanciação simbólica irreduzível a uma operação material. Uma operação mágica por excelência.

Instituindo-se na objetividade do jogo social, nas atitudes que despertam o interesse pelo jogo, no discurso dos agentes e em suas estratégias, como portadoras de sentido e valor, ignorando o quanto de arbitrário e indefinido existe por trás dessas categorias, os instrumentos e as práticas do patrimônio passam a fazer parte do ciclo da crença e do sagrado que legitima o papel e o lugar dessa instituição na sociedade. As práticas do patrimônio, ao formarem um grupo de “objetos”, conferem materialidade ao discurso, o qual acaba por se confundir com as ideias que veicula. Assim, transmutados econômica e simbolicamente, esses “novos objetos” têm mudada não sua natureza material, mas sua natureza social.

Instituído pela política de patrimônio imaterial, o registro de expressões e práticas culturais remete, simultaneamente, a outra ordem processual; o que está sendo “patrimonializado” é a própria ideia de cultura e suas representações.

Bourdieu (2003) assinala que as enquetes de opinião refletem com frequência diferentes conceitos a respeito de uma realidade específica, difícil de estabelecer em termos reais. O termo “patrimonialização” é, pois, um neologismo semelhante a outros usados nas ciências sociais para designarem novos fenômenos ou percepções de fenômenos, observados na perspectiva de um processo.

Os termos ‘industrialização’ ou ‘proletarização’ (este último, usado por Marx) foram indicativos de novos fenômenos no século XIX, como se poderia também falar de tendências de ‘desindustrialização’ e de ‘subproletarização’ desde o final do século XX. Ou, ainda, num sentido mais estrito, os termos usados por Norbert Elias (1990, 1993, 1995, 1997) para caracterizar processos históricos passados percebidos de forma nova como importantes, tais como ‘curialização’ – designativo da formação das sociedades de corte europeias entre os séculos XIV e XVIII – ou ‘esportificação’, que ganharam o mundo no século XX, a partir da Inglaterra do século XIX (ELIAS, 1990, 1993, 1995, 1997; MARX, 1985). O sufixo comum a todos esses termos indicaria um processo histórico de construção de novos fenômenos, associado a um processo de interiorização pelas pessoas e pelos grupos sociais – e, no caso da ‘ambientalização’, dar-se ia uma interiorização das diferentes facetas da questão pública do ‘meio ambiente’. Essa incorporação e essa naturalização de uma nova questão pública poderiam ser notadas pela transformação

na forma e na linguagem de conflitos sociais e na sua institucionalização parcial (LOPES, 2006, p. 34).

A patrimonialização também se relaciona com a construção de nova questão social e pública. A ênfase dos estudos sobre patrimônio, de maneira geral, tem recaído sobre a atribuição de valores e significados de determinados objetos e/ou práticas. No entanto, para além da questão simbólica, a patrimonialização implica a transformação do estatuto jurídico do objeto sobre o qual incide. O poder público, pelo ato do tombamento, estabelece restrições ao direito de propriedade, estabelecendo condições especiais de uso desses bens. Por sua vez, a política do patrimônio imaterial tem sido focalizada como base para novas formas de acautelamento.

Pode-se compreender a patrimonialização, de maneira ampla, como o processo por meio do qual determinados objetos (coisas materiais, recursos naturais, ambientais, genéticos, conhecimentos, informações, práticas, expressões culturais, etc.) são transformados em bens.

No caso das políticas de patrimônio cultural, como apontam Vianna e Teixeira (2008, p. 122), patrimonializar é o ato jurídico através do qual “o Estado declara um fato cultural como patrimônio nacional e passa a tratá-lo como bem cultural de interesse público. Patrimonializar pode ser compreendido como ato jurídico tanto como político”. Os autores apontam ainda que sua ocorrência demanda escolhas e alianças feitas em campos marcados por disputas de interesses muito variados. “Patrimonializar aspectos ou fatos culturais é uma escolha sempre política. Envolve mobilização de segmentos sociais e poderes públicos, definições e justificativas em campo com diferentes interesses em jogo” (VIANNA; TEIXEIRA, 2008, p. 123).

Como ocorre com outros processos históricos, o de patrimonialização implica, simultaneamente, transformações no Estado e na sociedade civil, surgimento de novas práticas institucionais e criação de novos instrumentos de gestão (e/ou a adequação de antigos), desencadeando canais de interlocução, reposicionamento de agentes, agendas e agências responsáveis pelo encaminhamento e trato dessas questões – vistas, igualmente, como fonte de legitimidade, argumentação e disputa nos conflitos sociais.

Para melhor compreensão do processo, foi importante seguir os eventos e agentes que contribuíram, de maneira mais direta, para a “invenção”⁴⁵ da questão do patrimônio imaterial,

⁴⁵Invenção é aqui utilizada para destacar o aspecto construído e inovador do fenômeno, no sentido de inovação histórica, em referência ao trabalho de Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1984). No livro *Invenção das tradições*, os autores usam o termo para analisarem fenômenos como o surgimento do nacionalismo, do Estado nacional, dos símbolos nacionais e das interpretações históricas, mostrando como esses elementos baseiam-se em exercícios de engenharia social, muitas vezes deliberados e sempre inovadores. A originalidade histórica,

com atenção para as articulações na consolidação e no avanço da temática nas esferas nacional e internacional, ou seja, é preciso estar atento ao fato de que houve, no processo, conflitos, contradições e limitações internas, como por definições e consensos, em intensa dinâmica, envolvendo ações, reações, inovações, revisões e restaurações de práticas e conceitos.

Falcão (2011) propõe, desde 2008, analisar as práticas de inventário, registro e salvaguarda, instituídas pelo Decreto 3.551, como etapas no processo de consagração de determinadas expressões culturais. Observa que tais práticas, ao operarem a reclassificação de certas expressões como patrimônio cultural, promovem um deslocamento simbólico; a manifestação, em geral de caráter popular “profano”, é exposta no processo de patrimonialização a uma série de influências e pressões que resultam em sua reclassificação e “consagração” como patrimônio nacional. A autora destaca como, nesses processos, aspectos ambíguos da relação entre “sagrado” e “profano” se interpõem de maneira constitutiva, de forma a simultaneamente eliminar um caráter profano “desfavorável” para dotá-lo de um aspecto sagrado “favorável”. Observa também como a temática do patrimônio imaterial vai sendo “inventada” sob o efeito de disputas tanto no campo do patrimônio como em sua articulação com outros campos contíguos, como o dos estudos de folclore e das culturas populares. Dessa forma, a temática relaciona-se às tradições específicas desses campos e à história anterior de suas lutas por reconhecimento e legitimidade.

Por sua vez, a história dos movimentos sociais e políticos também influenciará a maneira como tal temática será apropriada e associada a conflitos sociais anteriores, conflitos esses transformados e reelaborados sob a nova linguagem (LOPES, 2004; 2006).

Ao acompanhar-se, em especial, o processo de constituição do campo do patrimônio imaterial, é possível verificar como, à medida que a política se impõe e sua implementação avança, outros setores vão-se apropriando dos conceitos e novos instrumentos e usando-os para outras finalidades. Também são percebidos os benefícios e impasses nos usos da própria noção de cultura.

O momento atual é de grande expectativa e também de inquietação quanto às possibilidades, à repercussão, ao uso e aos desdobramentos desses novos instrumentos. Os diversos agentes envolvidos no processo enfrentam ainda muitos paradoxos e contradições no trato dessas questões e de outras a ela relacionadas, como a dos direitos culturais, da propriedade coletiva, da espetacularização da vida social, dos limites da ação do Estado no

neste sentido, implicaria inovação – como o que Roy Wagner (2010) chamou de “a invenção da cultura” –, segundo a qual o estudo da cultura é também cultura.

trato dos conflitos culturais, das possibilidades de uso da cultura em circuitos vários, entre outras. Há de considerar-se também, como parte do contexto atual, a dinâmica dos grandes empreendimentos da indústria cultural, do turismo e do entretenimento, frente às demandas crescentes por novos mercados e bens simbólicos.

Vale destacar também como instâncias governamentais, intergovernamentais (AIKAWA-FAURE, 2009) e mesmo as grandes empresas nacionais e multinacionais, através de seus projetos, linhas de financiamento e editais, passam a incorporar, em suas políticas, a preservação do patrimônio imaterial como estratégia, seja sob a égide do respeito à “diversidade cultural” ou da “valorização da memória e identidade”, como vetores da transformação social e do desenvolvimento, ou, ainda, sob a rubrica mais genérica da “responsabilidade social”. Parte importante das políticas de imagem e comunicação dessas instituições, bem como estratégias na criação e no gerenciamento de novos mercados, sedimentam práticas na luta por “novos” lucros materiais e/ou simbólicos.

Não é por acaso que a Petrobras e a Caixa Econômica Federal patrocinam eventos culturais e que grandes empresas patrocinem algumas Escolas de Samba.

Toda essa dinâmica resulta de um processo, vivido nesse início do século XXI, chamado aqui de patrimonialização da cultura. Um processo que, longe de ser estável e consolidado, está em plena ebulição.

3.3 Política de patrimônio imaterial

No caso da política do patrimônio imaterial, sua história, tanto no Brasil como em outros países, está relacionada às repercussões da Convenção sobre a Salvaguarda do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, documento expedido pela UNESCO em 1972⁴⁶, o qual passou a fundamentar toda a ação internacional no que diz respeito ao “Patrimônio da Humanidade”. Kirshenblatt-Gimblett (2004, p. 55) ressaltam a participação da UNESCO nos processos de valorização dos patrimônios culturais:

O papel da UNESCO tem sido proporcionar liderança e orientação na criação de acordos internacionais e de cooperação com a convocação de representantes nacionais e peritos, emprestando sua autoridade moral para o consenso construído

⁴⁶17ª. Sessão da Conferência Geral da UNESCO, realizada em Paris, de 16 a 21 de novembro de 1972.

no curso de um elaborado e extenso processo de deliberação, compromisso e relatórios. Esse processo produz acordos, recomendações, resoluções e disposições. Os convênios resultantes, convenções e proclamações invocam direitos e obrigações, formulam diretrizes, propõem instrumentos normativos e multilaterais, e demandam a criação de comitês. Estes comitês deverão fornecer orientações, fazer recomendações, defender o aumento de recursos, e examinar os pedidos de inscrição nas listas, a inclusão nas propostas, e assistência internacional. Recomendações devem ser implementadas nos níveis nacional e internacional. Os Estados-membros devem, por sua vez, definir e identificar os bens culturais em seu território através da criação de inventários. Eles devem ainda formular a política de patrimônio e criar órgãos para levar a cabo essa política. Espera-se também que estabeleçam instituições de apoio à documentação de bens culturais e de pesquisa sobre a melhor forma de protegê-los, bem como formar profissionais para gerir esse patrimônio, promovendo a conscientização, diálogo e respeito através de dispositivos valorizados como as listas.

Estados-membros, liderados pela Bolívia, encaminharam pedido de estudo para o desenvolvimento de um instrumento jurídico visando à proteção das expressões tradicionais populares. Dezesesseis anos depois, em 1989, na 25^a Reunião da Conferência Geral da UNESCO, foi aprovada a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular (GTPI, IPHAN 2003; AIKAWA-FAURE, 2009). Esse documento, com os programas Tesouros Humanos Vivos, lançados em 1993, e a Proclamação das Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, em 1998, são considerados marcos na configuração do campo (AIKAWA-FAURE, 2009; SMITH, 2009).

Para Aikawa-Faure (2009, p. 13), o conceito de patrimônio intangível⁴⁷ foi-se desenvolvendo através desses programas em resposta a uma série de questões e demandas colocadas como instrumentos no plano político, econômico, social e cultural. Na articulação dessas dimensões, configurou-se uma nova questão pública: a preservação dos bens de natureza imaterial ou intangível.

Segundo Cavalcanti (2008), a noção de patrimônio cultural imaterial seria instrumento de reconhecimento da diversidade cultural e traria em si o tema da inclusão cultural e dos efeitos sociais dessa inclusão. Em documento⁴⁸ elaborado por encomenda do escritório da UNESCO no Brasil, a autora observa:

⁴⁷Intangível é empregado internacionalmente para qualificar esse campo, consagrado pela UNESCO, na *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, de 2003. No Brasil, foi adotada a expressão “patrimônio imaterial” em referência aos termos do Artigo 216 da Constituição.

⁴⁸*Patrimônio imaterial no Brasil* (CAVALCANTI, Maria Laura V. de Castro; FONSECA, Maria Cecília Londres. Brasília: UNESCO/Educarte, 2008) – documento produzido no âmbito da cooperação entre a UNESCO e o Instituto Brasileiro de Educação e Cultura (EDUCARTE), com o objetivo de desenvolver estudos sobre as práticas dos governos estaduais brasileiros de aplicação da legislação brasileira relativa à salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, no ano de 2007.

A própria noção de patrimônio cultural imaterial é, ela mesma, o produto de uma significativa revisão das ideias relativas a concepções de desenvolvimento, a programas educacionais e de democratização da cultura. Não se trata mais de garantir o acesso a recursos, informações e instrumentos culturais às diferentes camadas e grupos sociais a partir de visões homogêneas e etnocêntricas de desenvolvimento, mas de favorecer processos de desenvolvimento que integram as diferentes camadas e grupos sociais como também produtores de expressões culturais que importa a todos conhecer e valorizar. A noção de patrimônio cultural imaterial é um sensível instrumento nessa direção (CAVALCANTI, 2008, p. 13).

Na luta pelo mercado, ser patrimônio mundial ajuda na criação de certa imagem e na visibilidade de certos destinos. A constante (re)configuração do patrimônio local seria, de muitas maneiras, parte e simultaneamente, algo que ocorre com o próprio processo de globalização. Um bom exemplo é a política de patrimonialização do frevo, um processo executado pela prefeitura de Recife, que teve como estratégia inclusive o financiamento do enredo da Mangueira em 2008 – *100 anos de frevo é de perder o sapato* – considerando a repercussão do carnaval brasileiro no mundo.

Como observaram (LABALDI & LONG, 2010, p. 8), “é importante reconhecer que o movimento internacional de patrimonialização com a UNESCO à frente não se encontra fora nem contra o processo de globalização; eles são inerentes e estão completamente implicados, um e outro”. Stuart Hall, em seu aclamado ensaio *Identidade cultural na pós-modernidade* (2011), faz algumas considerações acerca dessas tensões. Além do caráter desigual e fortemente centrado na perspectiva ocidental, Hall aponta que o processo de globalização tem outro traço determinante: a valorização dos elementos locais.

Ao lado da tendência a uma homogeneização global, há também uma fascinação com a *diferença*, e com a mercantilização da etnia e da ‘alteridade’. Há, juntamente com o impacto do ‘global’, um novo interesse pelo ‘local’. A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia da criação de nichos de mercado), na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como ‘substituindo’ o local, seria mais acurado pensar numa nova articulação entre ‘o global’ e ‘o local’ (HALL, 2011, p. 77).

A salvaguarda do patrimônio imaterial “Samba” está intrinsecamente implicada no inalienável movimento de globalização vivido na modernidade tardia. São as duas faces de uma mesma moeda: em uma, a tradição que, resgatada, rememorada, emoldura o caráter essencialmente distintivo do samba carioca no cenário cultural brasileiro; na outra face, a modernidade que, inspirada pela tradição, é capaz de reinventá-la, numa roupagem atual, que não quer abrir mão dos elementos distintivos essenciais.

Essa relação entre o novo e o objeto “original”, isto é, o que estava ou surgiu “na origem, no começo”, logo, legítimo representante da “tradição”, configura um mecanismo

similar ao que Walter Benjamin tratou em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”:

Mesmo na reprodução mais perfeita um elemento está ausente: o aqui-e-agora [*hic et nunc*] da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra (BENJAMIN, 1987, p. 167).

Torna-se aqui necessário ressaltar também a diversidade de sentido atribuída ao termo cultura, através dos tempos. No contexto dos anos 1960-1970, por exemplo, cultura era compreendida como ideias, crenças, significados e valores, como parte de um questionamento radical do que ironicamente era chamado “o sistema”. Conforme esclarecem Cowan, Dembour e Wilson, “os discursos de identidade se teriam apropriado do velho sentido antropológico do termo ‘cultura’ vista aqui como os costumes compartilhados e/ou a visão de mundo de um grupo particular ou tipo de pessoas” (COWAN; DEMBOUR; WILSON, 2001, p. 2).

Desse modo, o entendimento dominante de “cultura”, para a antropologia, segundo o qual os grupos são definidos por culturas distintas, delimitadas e internamente homogêneas, com sentidos e valores relativamente fixos, ter-se-ia espreado para outros domínios.

Apesar de as invocações sobre cultura se terem tornado aparentemente inseparáveis de uma linguagem de resistência, as implicações políticas dessas reivindicações, no entanto, não devem ser generalizadas, uma vez que “a cultura” se propõe a legitimar tanto projetos reacionários como progressistas.

Como observou Strathern, uma das atuais características desse conceito é sua aplicação onipresente. “Cultura” surge, em todos os lugares, como um modelo ou “modo de apresentação através do qual todos podem descrever semelhanças e diferenças entre os povos e isso se daria em qualquer nível, quer em termos de época, organização ou auto identidade” (STRATHERN, 1995, p. 156).

Em outras palavras, a onipresença do termo cultura torna-se um problema quando deixa de funcionar como termo relacional. “Despojada da dimensão social, a cultura, apareceria, então, como autorreferente e totalizadora”, uma vez que:

Tradicionalmente, cultura trabalhava ao lado de outros conceitos no repertório analítico - gênero, parentesco, ritual, estrutura analítica e, acima de todos, sociedade - todos eles problematizando a relação entre diferentes tipos de conhecimento. Enquanto a cultura era compreendida como se referindo às formas ou expressões locais, era assim contextualizada por outras descrições de relações (sociais) entre pessoas. O que é provável desaparecer nos dias de hoje é a contextualização

relacional. O que significa dizer que estamos ‘em um período de globewide política cultural [...] e necessitamos desenvolver imagens do mundo como um todo’ (Robertson, 1992, p. 5). Apelar para o globalismo esconde dimensões relacionais da vida social de duas formas: primeiro, quando o conceito de cultura é globalizado na presunção de que as culturas manifestam uma forma universal de autoconsciência sobre a identidade; em segundo lugar, quando a cultura global parece constituir seu próprio contexto.

Referências à cultura global são encontradas, sobretudo, nos escritos de comentaristas, críticos e cientistas sociais que têm de abranger em seus textos ordens de dados aparentemente incomensuráveis. É frequentemente imaginada como a propagação mundial de artefatos de outra forma localizados, e é reconhecida, sobretudo, na disseminação tanto dos produtos (ocidentais) euro-americanos como dos produtos ‘indígenas’, facilitada pela tecnologia (ocidental) euro-americana. Se eu enfatizei aqui um problema para o conhecimento antropológico, é por conta do que a cultura global literaliza. ‘O mundo’ pode ser tomado como uma fonte de identidade para os fenômenos sociais, e cultura pode ser tomada como aplicável a qualquer tipo de sociedade (STRATHERN, 1995, p. 157).

No que se refere às políticas de patrimônio, estas poderiam ser compreendidas como controles coletivizantes, integrando aspectos distintos e, às vezes, disruptivos, da vida social através de instrumentos e práticas convencionalizantes. Um modo de produção cultural característico da atualidade, que, antes de tudo, produz “cultura”.

Ao falar-se da patrimonialização, pode-se compreender que não se trata de uma questão local, nem recente; no entanto, é preciso não se deixar iludir pelas aparentes “universalidade” e “atemporalidade” atribuídas a esse fenômeno.

Por fim, as políticas do patrimônio imaterial não apenas produzem uma nova classe de bens, mas, antes e acima de tudo, através das operações que empreende, estende o regime da propriedade para universos e domínios sociais antes alheios a essa lógica.

3.4 Livros de registro e plano de salvaguarda

O Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI), criado pelo Decreto-Lei nº. 3.551, de 2000, estabelece como patrimônio cultural imaterial (ou patrimônio cultural intangível) parte da concepção de patrimônio cultural, abrangendo as tradições da cultura popular. “Bem cultural de natureza imaterial” é definido pelo IPHAN como sendo:

As criações culturais de caráter dinâmico e processual, fundadas na tradição e manifestadas por indivíduos ou grupos de indivíduos como expressão de sua identidade cultural e social; e ainda toma-se tradição no seu sentido etimológico de ‘dizer através do tempo’, significando práticas produtivas, rituais e simbólicas, que são constantemente reiteradas, transformadas e atualizadas, mantendo, para o grupo, um vínculo do presente com o seu passado (IPHAN, 2006).

O bem cultural passa a ser o objeto central do PNPI e, a partir dele, são propostas as ações para a realização de inventário, registro e salvaguarda, compreendendo que tal bem cultural tem como referência a identidade cultural e social junto ao seu grupo detentor que, por meio do seu valor simbólico, permite a construções de vínculos entre os grupos.

Frutos da criação do Decreto nº 3.551/2000, os quatro Livros de Registro sugerem a percepção de distintos domínios na composição da dimensão imaterial do patrimônio cultural. É possível observar, porém, que, ao definir o que deverá ser inscrito em cada um dos livros, existe uma descrição da tipologia dos bens passíveis de registro:

- 1) Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;
- 2) Livro de Registro das Atividades e Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;
- 3) Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;
- 4) Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos as áreas urbanas, as praças, os locais e demais espaços onde se concentram e se reproduzem práticas culturais coletivas.

As particularidades de cada um deles obrigam, no decorrer do processo de inventário, a observação das características que melhor representam o bem cultural. Isso significa dizer que, à medida que as informações vão sendo sistematizadas na pesquisa, alguns elementos são levantados até ficar definido em qual dos Livros deve ser feito o registro daquele bem, cuja inscrição terá sempre como referência a continuidade histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, identidade e formação da sociedade brasileira (BRASIL. Decreto 3551, de 2000, Artigos 1º § 2º).

Os bens inscritos em um destes Livros de Registro recebem o título de Patrimônio Cultural do Brasil. Esse reconhecimento, de bens e expressões representativos de diversidade cultural brasileira por meio do Registro, significa mais do que a atribuição de um título a um determinado bem cultural. Representa, principalmente, a produção e divulgação de conhecimento sobre esse bem com a documentação. (IPHAN, 2007, p.21)

Bourdieu (2003) ajuda a compreender que, salvo revolução capaz de colocar em questão os próprios fundamentos da ordem jurídica, o trabalho jurídico, ao ligar continuamente o presente ao passado, em infundável remissão a disposições consolidadas num

conjunto complexo de leis, normas, pareceres, etc., confere o selo da universalidade, fator por excelência da eficácia simbólica.

O trabalho jurídico exerce efeitos múltiplos: pela própria força da codificação, que subtrai as normas à contingência de uma ocasião particular, ao fixar uma decisão exemplar (um decreto, por exemplo) numa forma destinada, ela própria, a servir de modelo a decisões ulteriores, e que autoriza e favorece, ao mesmo tempo, a lógica do precedente, fundamento do modo de pensamento e de ação propriamente jurídico (BOURDIEU, 2003, p. 245).

As palavras de Bourdieu remetem ao fato de, mais do que estar juridicamente reconhecido, o bem imaterial deve ser simbolicamente aceito como universal pela sociedade, a fim de garantir a continuidade de outros bens que virão ou que já foram assimilados como tal. Pode-se entender que, em uma sociedade diferenciada, a universalização representa um dos mecanismos de dominação simbólica que tende a dar conhecimento sobre as práticas do conjunto dos agentes, para além das diferenças de condição e de estilo de vida.

Igual estratégia foi utilizada no §2º, do Artigo 1º, ao apontar que a inscrição em um dos livros terá sempre como referência a “continuidade histórica do bem e sua relevância nacional ‘para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira’”. O documento também traz definição do que deve ser entendido por continuidade histórica.

A quarta diretriz diz respeito à opção pela relevância nacional e sua continuidade histórica. Na verdade, deverá ocorrer com a regulamentação ora proposta o mesmo que ocorreu com o Decreto-Lei 25. Provavelmente, logo em seguida, diversos estados e municípios criarão procedimentos próprios visando regulamentar, cada um a sua maneira, o patrimônio imaterial. Ou seja, esta será também uma ação/regulamentação exemplar. Provavelmente, V. Exa. e o Sr. Presidente da República mais do que regulamentando o registro a nível federal, estarão de fato iniciando um sistema nacional de proteção ao patrimônio imaterial que se desdobrará no âmbito federal, estadual e municipal. Ação, além de exemplar, pioneira também. Por isso, consideramos como referência indispensável para o registro a relevância nacional do bem, e não apenas sua importância estadual ou municipal. Além de considerarmos também indispensável sua continuidade histórica, no melhor e mais atualizado sentido de *traditio*. A definição concreta do que seja continuidade histórica deverá ser construída pelo Conselho através da jurisprudência conceitual a partir das demandas da sociedade (IPHAN, 2003, p. 72, grifos no original).

Pode-se compreender que essa opção, expressa claramente pelos membros da Comissão, só pode ser adotada em função do prestígio, do acúmulo e pelo lastro de mais de sessenta anos de atuação do IPHAN com o instituto do tombamento. Para isso, contribuiu também a relação que esse documento estabelecia com as diretrizes internacionais adotadas pela UNESCO e com os agenciamentos na esfera nacional e internacional em torno da

questão. O sucesso e a legitimidade desse encaminhamento apontam para o grau de autonomização conquistado pelo campo.

A evolução dos diferentes campos de produção cultural para uma maior autonomia é acompanhada por uma espécie de retorno reflexivo e crítico dos produtores sobre a sua própria produção, que os leva a retirar dela o princípio próprio e os pressupostos específicos (BOURDIEU, 2003, p. 296).

Pode-se observar, com isso, que tanto o IPHAN quanto Bourdieu querem chamar atenção para a necessidade de a produção cultural articular ação com reflexão, numa trajetória que lhe atribua independência, de modo a garantir maior amplitude no registro de outros patrimônios reconhecidos como bens imateriais, ou seja, o sentido de uma política cultural está na promoção ou geração de condições de possibilidade para a divulgação de suas práticas. Deste modo, a direção fundamental dentro de uma política cultural se encontraria em promover a realização e o exercício coletivo do direito à informação.

Mais do que simplesmente evidenciar o alargamento da categoria “patrimônio” e revelar todo um novo conjunto de objetos que passam a ser passíveis de classificação através dos novos instrumentos, esses textos refletem transformações importantes nas políticas de cultura no Brasil. A estratégia, longe de inviabilizar a aplicação do decreto, garantirá sua efetividade e, uma vez que a definição ficou em aberto, seu uso pode adequar-se às diversas demandas que irão surgir no campo. Ao constituir-se em marco legal, mas não tendo seu uso limitado previamente, o decreto irá, verdadeiramente, abrir novo campo a ser explorado para as políticas de patrimônio no Brasil.

Nos demais artigos do Decreto, observa-se a preocupação em instituir as bases para os procedimentos de proposição dos processos de registro. São nove artigos ao todo, e o 2º. define as partes legítimas para a instauração do processo. Ao definirem-se as instituições vinculadas ao Ministério da Cultura (Secretarias de Estado, de Município e do Distrito Federal) e as sociedades ou associações civis como as partes legítimas para provocarem a instauração do processo, o mecanismo evita que o registro seja requerido em nome de pessoas físicas e se distingue dos processos de tombamento. Os artigos 3º., 4º., 5º. e 7º. tratam do encaminhamento e instrução desses processos, definindo ainda as atribuições do Ministério da Cultura para com os bens registrados. O artigo 8º. refere-se à instituição do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, e o 9º. à data de sua entrada em vigor.

O artigo 3º., nos parágrafos 4º. e 5º., bem como os artigos 4º., 5º. e 7º., da maneira como estão apresentados no texto do Decreto, deixam dúvidas quanto ao fluxo do processo de

encaminhamento dos pedidos de registro. Ao tentar-se enumerar sequencialmente as etapas, constata-se que elas se repetem.

A instância superior para deliberação sobre os processos de registro do patrimônio imaterial é, como nos casos do tombamento, o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, órgão ligado à Presidência do IPHAN. O Decreto prevê que o bem encaminhado para registro e cujo parecer receba decisão favorável do Conselho será inscrito em livro correspondente e receberá o título de Patrimônio Cultural do Brasil.

Entretanto, ao estudar-se toda a documentação produzida pelo Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial (GTPI) sobre a titulação de um “bem” e sua consequente inscrição nos livros, podem-se verificar questões conceituais mais complexas do que todo o processo de preservação proposto pelo Decreto.

A nossa primeira questão (no GTPI) era a titulação. E toda a minha linha de argumentação com a equipe era o desafio de avaliarmos os prós e contras de encaminhamentos de titulação. (...) Tem o risco de ao se titular uma manifestação dizer que aquela é melhor do que a outra, isso é muito difícil, até porque a importância que elas têm para determinados grupos, em determinado momento, varia muito. É preciso um conjunto de relações com as comunidades até você tirar um registro nacional. O risco de um instrumento como esse é que justamente se está, falando de pessoas que estão se transformando todos os dias. Então isso muda a relação, pode mudar a relação deles com as manifestações (FERREIRA, 2004, p. 70).

Para refletir sobre o poder desses atos de titulação, que se constituem também em atos de categorização, é importante considerar o que diz Bourdieu:

O veredicto (...) que resolve os conflitos ou as negociações a respeito de coisas ou de pessoas, ao proclamar publicamente o que elas são na verdade, em última instância, pertence à classe dos atos de nomeação ou de instituição, (...) ele representa a forma por excelência da palavra autorizada, palavra pública, oficial (...). Estes enunciados performativos, enquanto juízos de atribuição formulados publicamente por agentes que atuam como mandatários autorizados de uma coletividade e constituídos assim em modelos de todos os atos de categorização (...), são atos mágicos que são bem sucedidos porque estão à altura de se fazer reconhecer universalmente, portanto, de conseguir que ninguém possa recusar ou ignorar o ponto de vista, a visão que eles impõem (BOURDIEU, 2003, p. 236-237).

A titulação funciona como uma estratégia que contribui para o reenquadramento simbólico de certas manifestações culturais como “Patrimônio Cultural do Brasil”. A titulação e o registro, por si só, não garantem a preservação dessas práticas e expressões, que vai depender do que os agentes mobilizados pelo inventário e pelo registro conseguem “fazer” com o título e conseguem articular na prática com base nesses instrumentos. Contudo, é certo

afirmar que o decreto dá suporte à produção de conhecimento sobre os bens de natureza imaterial.

Não está prevista, por parte das instituições responsáveis, qualquer ação de interferência direta junto às comunidades detentoras desses bens. Esse talvez seja um dos pontos do documento mais importantes para rever criticamente; pela quantidade de discussões subjacentes que traz, marca, para a instância legitimadora, os limites da ação e da prática institucional, ao outorgar o título, enquanto a exime de trabalhos “efetivos” junto às comunidades, no sentido de garantir a continuidade e permanência dessas manifestações.

A respeito do papel do Estado sobre a titulação dos bens imateriais, a documentação produzida indica que, apesar de não haver no decreto determinação sobre os desdobramentos e suas implicações, os técnicos envolvidos em sua elaboração estiveram conscientes dos problemas daí decorrentes ao longo de sua formulação, especialmente no que diz respeito à compreensão do caráter dinâmico da “cultura” e às especificidades das práticas culturais populares. Esse ponto evidencia também mudanças na compreensão do papel do IPHAN na preservação do patrimônio.

Também expressa no artigo 7º. do Decreto está a necessidade de reavaliação e revalidação do título de Patrimônio Cultural do Brasil para os bens culturais registrados, pelo menos, a cada dez anos. Esse item aponta, mais uma vez, para o caráter vivo das manifestações culturais. O decreto entende que o título não possui caráter definitivo. Nesse sentido, é importante registrarem-se as transformações que o bem possa sofrer, sua continuidade e permanência. Caso seja negada a revalidação do título, “será mantido apenas o registro, como referência cultural de seu tempo”.

No que se refere aos inventários, o artigo 8º. do Decreto 3.551 prevê a implementação de uma política de inventários como estratégia de referenciamento e valorização a ser estabelecida no âmbito do Programa do Patrimônio Imaterial / PNPI.

Quanto à natureza jurídica desse instrumento e sua função no campo do Direito, no qual seu uso é corrente, Diniz destaca três áreas em que o termo inventário é empregado: direito civil e direito processual, direito comercial, direito familiar. No âmbito do direito civil e do direito processual, inventário significa:

Processo judicial tendente à relação, descrição, avaliação e liquidação de todos os bens pertencentes ao 'de cujus' ao tempo de sua morte, para distribuí-los aos seus sucessores; Rol dos bens deixados pelo *auctor successionis*; Documento onde estão arrolados e descritos os bens do espólio (DINIZ, 1998, p. 90).

No âmbito do direito familiar diz respeito à “relação, em processo familiar, de todos os bens do falido”. Segundo Pereira, inventário é:

Processo judicial não contencioso, por via do qual se efetiva a descrição dos bens da herança, lavra-se o título do herdeiro, liquida-se o passivo do monte, paga-se o imposto de transmissão ‘mortis causa’, e realiza-se a partilha dos bens entre os herdeiros. Concluindo, expede-se o formal de partilha, com a descrição dos haveres que cabem no quinhão dos herdeiros e compõem os pagamentos (PEREIRA, 1997, p. 10).

No curso introdutório de direito das sucessões, Leite informa que inventário, tanto no direito como no processo civil, refere-se à:

Arrecadação, descrição e avaliação dos bens da herança, para fazer a partilha pelos herdeiros. V. inventário encerrado. Inventário. Em sentido comum, qualquer relação, lista, rol, arrolamento, registro, enumeração, descrição, catalogação, levantamento, de bens ou valores (LEITE, 2000, p. 15).

Pode-se compreender o termo inventário tanto como o “processo” pelo qual se faz a descrição, a relação dos bens, como o “documento” no qual os bens inventariados são descritos.

O inventário é a sede própria para a discussão e solução de todas as questões de direito e as de fato, estas quando se acharem comprovadas por documentos, relacionadas à sucessão. Proceder-se também pelo inventário a identificação dos sucessores, da herança, das eventuais dívidas e obrigações deixadas pelo falecido, para futura partilha ou adjudicação do resultado aos herdeiros (ANANIAS, 2010, p. 3).

Fundamental no processo de sucessão, o inventário é o instrumento que instaura a transferência dos bens para os herdeiros. Fundamento do direito das sucessões, o famoso adágio do direito francês, “Le mort saisit le vif” [O morto agarra o vivo], expressa a ideia de que:

A morte não interrompe o direito, de propriedade, ou seja, o domínio e a posse dos bens transmitem-se desde logo aos herdeiros, mesmo que estes desconheçam o falecimento, e sem formalidade alguma. Nenhum bem fica sem proprietário pela morte do detentor do domínio, considerando-se imediatamente como proprietário ao herdeiro (ANANIAS, 2010, p.3).

No âmbito do patrimônio cultural, os inventários são compreendidos tanto como a metodologia que permitirá o conhecimento dos bens culturais a serem protegidos, como o documento que servirá de suporte para sistematização das informações recolhidas no processo

de Inventário. Diz-se fazer o inventário. Inventariar corresponde à ação de fazer o levantamento de todos os pertences, bens, créditos e dívidas de um sujeito, de tudo o que existe em seu nome ou associado a sua pessoa.

Quando uma pessoa morre, seus compromissos e pertences (lhe sucedem) são identificados e distribuídos entre seus herdeiros. A relação de herança é regulada pela lei, mas também está sujeita à vontade do proprietário e à natureza das relações que mantém.

A proteção do patrimônio cultural brasileiro por meio de inventários foi prevista como medida constitucional, como expresso no parágrafo 1, do Artigo 216 da Constituição de 1988:

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

Os parágrafos 2º. e 3º. do mesmo artigo reforçam essas diretrizes:

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

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

Inventários são instrumentos da prática institucional do IPHAN desde seu surgimento. Segundo seus técnicos, além de peças centrais no processo de tombamento e registro, pois reúnem toda a documentação existente sobre um bem e permitem conhecer no detalhe os elementos a preservar, eles funcionam também como instrumento de planejamento, ou seja, são ferramentas básicas para a elaboração das políticas do setor.

De acordo com o arquiteto Paulo Ormino de Azevedo (1998), a prática de inventários no Brasil é, em certo sentido, anterior à consolidação de uma política oficial de patrimônio:

As primeiras listagens de monumentos visando à (...) preservação datam de 1927, com a criação da Inspeção Estadual de Monumentos Nacionais da Bahia, Lei 2.032, que, entre outras atribuições, tinha a de elaborar, como efetivamente começou, o inventário geral dos monumentos nacionais localizados em território baiano. No ano seguinte, Pernambuco segue os passos da Bahia, com a Lei 11.918. A falta, porém, de amparo constitucional fez com que essas iniciativas estaduais tivessem vida curta. Com a criação do SPHAN, em 1936, iniciou-se imediatamente a inventariação dos bens de interesse cultural visando o tombamento (AZEVEDO, 1998, p. 64).

Segundo o autor, o trabalho começou com a compilação dos catálogos dos grandes museus nacionais. No que se refere à arquitetura, foi priorizada a catalogação dos monumentos do antigo Distrito Federal, Salvador e Ouro Preto.

Tratava-se, na verdade, de inventários muito simples, visando apenas a fundamentar a inscrição dos bens nos livros do tomo. No início dos anos 1940, Lúcio Costa tentou sistematizar estas informações em uma ficha, mas a iniciativa não prosperou (AZEVEDO, 1998, p. 64).

No entender de Rodrigo Melo Franco de Andrade, os inventários eram instrumentos importantes e serviam de subsídio para a prática do tombamento:

A tarefa principal que o legislador brasileiro cometeu ao serviço de proteção é o tombamento, mas como não se conhecem previamente todas as coisas de excepcional valor histórico ou artístico, para tomar as que tenham esses requisitos toma-se necessário proceder pelo país inteiro a um inventário metódico dos bens que pareçam estar nas condições estabelecidas para o tombamento, e em seguida realizar os estudos requeridos (ANDRADE apud FONSECA, 2004, p. 8)

Na década de 1980, o valor documental do patrimônio ganha destaque nas políticas de preservação, tanto na esfera nacional como na internacional, e muitas cidades são tombadas. Como base para auxiliar os trabalhos, foram criados vários inventários pelo IPHAN. De acordo com Márcia Chuva:

Nós desenvolvemos uma série de inventários diferentes, o INRC é o último dessa série, na verdade. O inventário de bens imóveis, o inventário das cidades tombadas, o dos bens arquitetônicos tombados isoladamente, o de bens móveis, os de arqueologia.... Então, os anos 90 foram os anos dos inventários. Isso significa criar uma metodologia, aplicar uma metodologia que teve que ser produzida, avaliada. Eles [os inventários] tinham o objetivo de mapear todo universo tombado, mas também de estarem sempre sendo atualizados, complementados (CHUVA, 2004, p. 33).

Durante o período em que Célia Corsino esteve na direção do Departamento de Identificação e Documentação (DID), a sistematização das metodologias de inventários que já vinham sendo discutidas na instituição ganharam novo impulso.

Nós precisamos ter inventários nacionais! Um padrão nacional. Todo mundo tem que seguir o mesmo. Porque, se não, você não consegue produzir informações fidedignas quando cruzar os dados, você não constitui um banco de dados nacional se cada um faz o seu inventário (ALVES, 2003, p.17).

Márcia Chuva pondera que a criação desses inventários era importante:

Se você não tem conhecimento sistemático acaba tratando cada hora de um jeito. Enfim um conhecimento sistemático vai permitir fazer um planejamento, uma política de patrimônio, a questão do patrimônio no conjunto. Era importante definir critérios claros, apresentar os critérios gerados a partir do conhecimento dos inventários, de um conhecimento sistemático, para que a população atingida pelo tombamento pudesse entender quais são os seus limites, o que pode e o que não pode, para não ficar achando que o IPHAN é arbitrário, autoritário (CHUVA, 2004, p. 12).

A sistematização de uma proposta de trabalho com base nos inventários começou a ser discutida mais a fundo desde o Encontro de Inventários de Conhecimento. Dirigido aos técnicos da instituição, realizado nos dias 2, 3 e 4 de outubro de 1995, no Rio de Janeiro, o encontro foi organizado pelo então Setor de Inventários e Pesquisas do Departamento de Identificação e Documentação (DID) e proposto para reavaliar os instrumentos institucionais, discutir suas especificidades e incorporar outros procedimentos às suas práticas. Seu objetivo era discutir: o papel do IPHAN como órgão de referência na questão do patrimônio cultural; os conceitos empregados por essa instituição; a necessidade de ampliar as formas de identificação dos bens culturais, com vistas a desenvolver uma política de identificação dos bens culturais na instituição (MOTTA; SILVA, 1998).

Esse encontro tentou reunir o trabalho que era feito. A instituição tinha experiências em inventários de identificação em vários lugares, mas sempre na perspectiva do arquiteto, dos valores estéticos/estilísticos. Nós queríamos escapar desse olhar (CHUVA, 2004, p. 15)

As conclusões do encontro foram organizadas no documento “Diretrizes para um inventário de identificação”, do IPHAN, que resumia as principais sugestões e apontava a necessidade de se estabelecerem diretrizes e perspectivas claras para a estruturação de uma política de inventários no IPHAN, “buscando tornar esse documento um instrumento de referência às definições da instituição quanto aos procedimentos, objetivos e produtos dos trabalhos de Inventários de Identificação” (IPHAN, 1998, p. 129).

Foram destacados nove itens como as principais preocupações dos participantes do seminário. O documento reafirma o papel dos inventários como instrumento para a ampliação do âmbito de atuação do IPHAN diante da diversidade de bens culturais do país e aponta a necessidade de se articular à proposta presente no texto da Constituição de 1988.

Foi reafirmada a necessidade de se trabalhar no sentido de um registro dos bens imóveis a partir de um entendimento amplo de patrimônio, correspondendo às determinações da Constituição Federal e aos desafios impostos ao trabalho de preservação diante do esgotamento dos valores ‘evidentes’, já selecionados e protegidos legalmente pelo IPHAN (MOTTA & SILVA, 1998, p. 130).

Segundo Fonseca:

Os inventários de conhecimento ou, como a expressão que se preferiu adotar[no] seminário, os inventários de identificação têm como objetivo buscar ‘a identificação e o registro de novos valores a preservar, através de levantamentos sistemáticos baseados na coleta de múltiplas informações em campo’, distinguindo-se, portanto, em sua proposta, daqueles inventários que se propunham como quadros de referência para subsidiar os tombamentos (FONSECA, 2005, p. 9).

A escolha dos inventários como instrumento oficial também pode ser verificada no item 8:

Foi afirmada a necessidade de que o IPHAN enfrente a discussão sobre a regulamentação dos inventários como forma de proteção, utilizando a experiência desses trabalhos como subsídio técnico para instrumentalizar a assessoria jurídica da instituição no encaminhamento desta questão (IPHAN, 1998, p. 130).

O documento “Diretrizes para um Inventário de Identificação” é considerado pelos técnicos do IPHAN um dos antecedentes do Decreto 3.551, uma vez que os problemas encontrados na tentativa de implementarem-se as ações propostas por ele contribuíram para a realização do Seminário do Patrimônio Imaterial, em Fortaleza. Como observa Corsino:

O aprofundamento destas reflexões teve continuidade em 1997, no Seminário do Patrimônio Imaterial, realizado em Fortaleza, e em nova experiência de realização do inventário de referências culturais em Diamantina - MG, como parte do processo de instrução do dossiê da candidatura daquela cidade à lista do Patrimônio Mundial da UNESCO (IPHAN, 2000, p. i).

Instituído como metodologia oficial, o INRC é considerado pelos agentes do campo marco no processo de construção e afirmação da política para a preservação bens de natureza imaterial no Brasil. A experiência piloto para um inventário de referências culturais feita pela Secretaria Regional de Minas Gerais, em parceria com o DID na cidade do Serro, as experiências do CNRC e da Fundação Pró-Memória com os trabalhos de “referenciamento da dinâmica cultural brasileira” (FONSECA, 2005, p. 10), e o inventário de referências culturais aplicado em Diamantina constituem etapas importantes na elaboração da metodologia do INRC.

Segundo o Manual de Aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais (IPHAN, 2000, p. ii), o INRC assumiu sua forma atual em 1999. Nesse sentido, o texto lista quatro itens apresentados como condições favoráveis que permitiram a viabilização do projeto: experiências anteriores e consolidação dos inventários desenvolvidos pelo DID;

inventário de referências culturais, realizado na cidade histórica de Goiás; definição das categorias de bens culturais estabelecidas pelo Decreto 3.551; investimentos promovidos pelo MinC, na área do Museu Aberto do Descobrimento - MADE, em função dos 500 anos do Descobrimento do Brasil, que possibilitou a contratação da empresa Andrade e Arantes - Consultoria e Projetos Culturais.

Na verdade, o desenvolvimento de uma metodologia de inventários para registro dos bens imateriais é resultante de um longo trabalho e abarca a história do campo, tanto em seu estado objetivado (instrumentos, decretos, etc.), como no seu estado incorporado (*habitus* dos agentes e do campo).

O inventário do samba do Rio de Janeiro buscou o registro dos principais elementos considerados matrizes do samba do Rio de Janeiro com o objetivo de valorização, pesquisa e documentação dessas referências, onde práticas culturais coletivas ocorrem a partir da música e através dela. A pesquisa foi direcionada para a descrição do samba de partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo como formas de expressão, além dos principais elementos que integram essa prática. O inventário, em si, compreendeu levantamento bibliográfico, iconográfico, audiovisual e principais contatos dos depositários dos saberes inventariados.

Vale ressaltar que o inventário não esgotou o levantamento dos registros existentes dessa produção cultural do Rio de Janeiro, da qual muito ainda há para se pesquisar e registrar e muito ainda a ser estudado sobre o movimento de resistência das comunidades do samba no exercício de suas práticas culturais, recriando espaços para produzir sua arte aliada ao seu dia-a-dia.

4 SAMBA CARIOCA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL DO BRASIL

Samba
Te agiganta em tua raiz
Hoje és forte
És bem mais feliz
Conquistando o teu lugar
Samba
Verdadeira identidade do Brasil
És o mestre da cultura popular
E o mundo aplaudiu
Samba
Sei que ainda sofre restrições
Mas agora estás nos corações
Na consciência e na razão
Desse povo humilde
Que bem te conduziu
Cantando samba
O Brasil é mais Brasil
Bravo em tua resistência
Com paciência soubeste esperar
Conservando a essência dos quilombos
Os teus tambores
Não pararam de rufar
A tua mensagem nunca se dispersa
E na verdade ela sempre incomodou
Samba tu marcaste a ferro e fogo com amor
As gerações que teu som miscigenou
Samba
Agonizaste por um tempo eu bem sei
Foste muito perseguido
Mas agora tu és rei
Samba
És carro chefe da alegria nacional
E para orgulho do teu povo
És patrimônio da cultura mundial

(Essência dos Quilombos – Riko Dorilêo, 2007)

4.1 Breve histórico do samba carioca

O samba do Rio de Janeiro teve vida movimentada como manifestação cultural. Em sua evolução etimológica, esse vocábulo é oriundo da língua Banto, do Congo e de Angola,

povo africano que trouxe para o Brasil a dança do samba. Como explica Nei Lopes (2014), na tradição dos africanos bantos, como entre grande parte dos povos em que os conhecimentos se transmitem oralmente, a música nasce para acompanhar a dança, a qual precisa da música para existir. Praticado em rodas, o samba era acompanhado pela dança e pelos ritmos criados pelas palmas das mãos. Oliveira Filho complementa a explicação acerca etimologia da palavra samba:

A evolução da palavra samba no Brasil, depois que pela primeira vez apareceu grafada pelo padre Lopes Gama em 1838, seguiu duas vias diversas. No discurso das classes cultas significou sempre a dança, a festa. Entre os músicos, a partir do início deste século, especializou o emprego na designação não do ritmo de qualquer dança, mas apenas nos do tango e do maxixe. A palavra maxixe foi sempre empregada com relação à coreografia. O sucesso de PELO TELEFONE praticamente substituiu os outros dois vocábulos, tango e maxixe, pela novidade samba (OLIVEIRA FILHO, 2002, p. 46).

Mas o que vem a ser – ou “veio” a ser – efetivamente, o samba carioca, de que Ismael Silva⁴⁹ foi um fundadores e mais legítimo representante? Como ele se diferencia dos outros sambas – maranhenses, pernambucanos, africanos e, principalmente, baianos – e dos demais ritmos, como o tango brasileiro, o maxixe, o chorinho, a polca abasileirada, do início do século, todos tratados como o mesmo gênero – sambas – pelas classes letradas?

Atualmente, a matéria tem estado em pauta nas principais disciplinas que abordam a questão da identidade nacional.

Sua origem etimológica remonta, segundo versões, ao batuque dos negros africanos, provindo de *Semba* (que era a “umbigada” – “união do baixo ventre”), no batuque de Angola. Esse “batuque” era a dança preferida dos negros, que, reunidos em círculo, dançadores executavam passos no centro, dando uma “umbigada” na pessoa que escolhiam, quando queriam dançar juntos ou ser substituídos.

⁴⁹Em 1928, Ismael Silva, com um grupo de sambistas do Estácio, fundou o bloco que se tornaria o precursor da primeira escola de samba de que se tem notícia: a *Deixa falar* (SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro, Funarte, 1985).

Figura 15: Pintura em aquarela, “Samba”, de Fábio Borges para a Revista do CCC, em 2014.



A música africana entrou no Brasil, inequivocamente, por meio dos escravos negros, diferenciando-se por sua origem (colônias) e sua posterior adaptação ao meio, sendo determinantes o grau de repressão, flexibilização da tradição cultural e o caráter religioso mais ou menos ortodoxo de suas manifestações. Sabe-se que entre os escravos do Maranhão existia uma “dança do batuque”, assim chamada por ser marcada sua cadência por meio de instrumento de percussão com nome de “batuque”.

Dentre as danças “sagradas” e “profanas” dos negros, predominantes na Bahia, desde a época colonial, destacava-se a “dança do samba”, que era chamada de “Batuque de Angola”, e posteriormente disseminada pelos engenhos, fazendas do Recôncavo, vindo a contaminar a própria capital (MUNIZ JUNIOR, 1976, p. 22).

Com o início das migrações para o Rio de Janeiro, levas de baianos, em meados do século XIX, instalaram-se, em sua maioria, na zona do porto. Surgiram no bairro da Saúde os primeiros ranchos, em que se destacou a figura notória de Hilário Jovino Ferreira (1872), sob a alcunha de *Lalu do Ouro*, fundador do Rancho “Reis do Ouro”, inicialmente se apresentando no Dia de Reis, para finalmente integrarem as folias carnavalescas (MUNIZ JUNIOR, 1976, p. 81).

O samba baiano, com o nome de “partido” ou “pagode”, “com suas cabrochas, seus bambas do sapateado e versadores”, por meio de um processo de trocas e adaptações, absorveu e foi influenciado pelos lundus e modinhas que vicejavam em terras cariocas. Embalavam-se em ritmo de igualdade, cariocas e baianos, em seus improvisos, cantorias e batucadas (MUNIZ JUNIOR, 1976, p. 83).

Eram destaque as “tias” baianas, que promoviam encontros de todo o tipo, concentradoras de gente, com sessões de candomblé e de samba. São encontradas em várias referências históricas (orais) e depoimentos as “tias Dada, Bebiãna, Josefa Rica, Mônica, Persiliana (mãe do João da Baiana), Veridiana, Amélia (mãe do Donga), Isabel, Gracinda e Ciata”. Esta última, de nome de batismo Hilária, também conhecida como Tia Aciata ou Assiata, vendia de dia acepipes em tabuleiro, enquanto à noite reunia em casa batuqueiros, músicos, malandros e amigos, que se fartavam de pratos típicos de sua terra natal. Depois do “Candomblé, havia sessões de samba que costumavam romper o dia, numa cadência sapateada do puro baiano” (MUNIZ JUNIOR, 1976, p. 82).

No entanto esclarece o pesquisador Arthur de Oliveira Filho:

Samba não é algo concreto que se possa enfiar na mala para trazer. Ele só podia vir na inspiração de compositores baianos de samba. (...) Acresce ainda que os autores do pretense primeiro samba vindo da Bahia eram dois cariocas: Ernesto dos Santos, o Donga (1889-1974), e Mauro de Almeida, o Peru dos Pés Frios (1882-1956) (OLIVEIRA FILHO, 2002, p.27)

Recheado pelo lundu, adoçado pelo maxixe, açodado pelo samba baiano, e sob a influência dos bantos vindos do vale do Paraíba, nasceu o samba carioca, paulatinamente adotado pelos cordões de baianas e agremiações que surgiam nos morros cariocas e em seus subúrbios. Era uma nova forma de diversão que surgia – a “pernada carioca” – em substituição à proibida capoeira, um tipo de “batucada braba” ou “samba pesado” (duro), que se confundia com o samba dançado e cantado (ibidem), e a que faziam referência tanto Cartola quanto seus contemporâneos, sobre os encontros de samba no morro da Mangueira:

Samba duro e batucada é a mesma coisa. A gente fazia isso a qualquer hora, em qualquer dia. Juntavam umas vinte pessoas – homens e mulheres – e a gente começava a cantar. Apenas uma linha ou duas do coro e os versos improvisados. Isso é que é partido alto⁵⁰.

As rodas de batuque se formavam em vários locais do Rio de Janeiro, nos morros, nas pequenas comunidades marginais, nos subúrbios, misto de religião, dança, música e “pernada”, e todos ficavam (principalmente os malandros) atentos à repressão policial (MUNIZ JUNIOR, 1976, p. 84).

⁵⁰ Depoimento de Cartola. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 de janeiro de 1972. Apud. SILVA: 1997, p. 7.

Babaú⁵¹, em depoimento com Carlos Cachaça, conta como se davam essas ações, mesmo após a fundação da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira:

Babaú: Depois da fundação da Escola, nós íamos lá para a esquina, eu, Carlos Cachaça, Aluizio e o Cartola, e ficávamos cantando samba. Cantando samba para beber cachaça, conforme diz o Zé [Zé com Fome]. E a polícia às vezes chegava, altas horas da noite, rondando o morro, via aquele montinho sentado ali, e nós corríamos. Você também correu, Carlos?

Carlos Cachaça: Já fui preso várias vezes por causa de samba. Fui preso várias vezes.

Babaú: Quando a polícia ia embora nós nos juntávamos outra vez. Os quatro efetivos mesmo lá na esquina do sereno éramos eu, Carlos Cachaça, Cartola e Aluizio Dias⁵² (OLIVEIRA FILHO, 2002, p.121).

Era agitada a vida dos batuqueiros desde o seu começo, quando ainda marginalizados e em bandos, não em agremiações ou cortejos organizados, e dotados de consciência cultural. Cartola também se referiu à condição marginal, estimulante das batucadas, em sua fase inicial:

No meu tempo, as rodas de samba eram realizadas nos fundos das residências das velhas sambistas denominadas tias, que muitas vezes eram dissolvidas pela polícia, visto que o samba naquela época era coisa de malandro e marginal (SILVA; OLIVEIRA FILHO, 2003, p. 80)

De acordo com Heitor dos Prazeres, a Praça Onze era uma espécie de reprodução em miniatura do próprio continente africano, com tipos característicos em profusão, que não abandonavam suas vestimentas e tradições (MUNIZ JUNIOR, 1976, p. 89).

Com a dissolução natural dos ranchos e a predominância dos blocos, os grupamentos de samba apareceram com destaque, já nos fins da década de 20, transformando a Praça Onze em principal reduto batuqueiro, com dedicação quase que exclusiva ao *samba pesado*.

Sob a influência do samba baiano e suas tradições agregadas, com a grande cotação do lundu e o famoso maxixe, com origem comunal embasada em pau e pernada, malandragem e talento, religião e batucada, é que surgiu o samba carioca.

⁵¹ Waldomiro José da Rocha, compositor, nasceu em 23 de janeiro de 1914, na Travessa do Saião Lobato número 24, hoje Buraco Quente, no morro da Mangueira. Foi carregador de sacos e depois chaveiro dos bondes na Light. Partideiro, foi parceiro de Cartola, fez parte do Bloco dos Arengueiros e presenciou a fundação da Mangueira, pertencendo à ala de compositores da escola. Além de integrante da Mangueira (na Ala de Compositores e em antigas formações da Velha-guarda), participou ativamente de outras escolas.

⁵² Pioneiros do Samba – Série Depoimentos por Arthur de Oliveira Filho – Carlos Cachaça – FAPERJ – MIS Editorial, p.121.

4.2 Implantação de um Pontão de Cultura de Bens Registrados

Desde janeiro de 2009, com o apoio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o Centro Cultural Cartola passou a Pontão de Memória das Matrizes do Samba Carioca, instituindo-se como Centro de Referência de Pesquisa e Documentação do Samba do Rio de Janeiro, alcançando o reconhecimento de toda a cidade do Rio de Janeiro.

O IPHAN, por meio de seu Departamento do Patrimônio Imaterial, associado à Secretaria de Programas e Projetos do Ministério da Cultura, então responsável pelo Programa Cultura Viva, promoveu a implantação de Pontos e Pontões de Cultura em diferentes localidades do País, com o intuito de ampliar a construção de políticas públicas de salvaguarda de bens registrados, decidindo estabelecer parcerias principalmente com instituições proponentes de reconhecimento. Em 2009, o Centro Cultural Cartola passou a “Pontão de Cultura”, ficando responsável por executar ações de salvaguarda para os bens titulados (samba de terreiro, samba de partido alto e samba de enredo). Coube-lhe, portanto, apresentar proposta de trabalho ancorada nas ações de resgate, registro e difusão.

Dessa forma, fez-se necessário que o CCC firmasse um convênio com o IPHAN, para permitir a implantação do setor de pesquisa, a organização e o acondicionamento do acervo e a criação de uma biblioteca referência, aquisição de equipamentos, mobiliário e contratação de pessoal para o desenvolvimento sistematizado da pesquisa, e geração de produtos. Nessa ocasião, apresentou um programa de trabalho a ser desenvolvido por três anos, em etapas anuais, a saber:

- Primeira (período de janeiro a dezembro de 2009) – identificação das ações prioritárias em cada localidade mapeada; capacitação das lideranças locais para dar cumprimento às ações prioritárias; montagem de um centro de referências para organização de arquivo e aquisição de material; e geração de acervo e alimentação de banco de dados no Centro Cultural Cartola; organização de encontros periódicos entre as Velhas-Guardas; promoção de oficinas de transmissão de saber sobre percussão de instrumentos menos divulgados, como a cuíca; reprodução de CD-Rom produzido no âmbito do inventário.

Figura 16: A cultura de pai para filho – acervo CCC



- Segunda (janeiro a dezembro de 2010) – continuidade da capacitação das lideranças locais, bem como do trabalho de documentação no Centro Cultural Cartola; registro de composições pertencentes à tradição oral, ameaçadas de caírem no esquecimento; apoio a iniciativas já existentes na área de documentação, de transmissão de saber e de difusão ou implementação de ações prioritária, nas localidades mapeadas.

Figura 17: Programação do curso para agente cultural.

CURSO DE AGENTE CULTURAL
 O curso visa aprimoramento na área cultural, prioriza a ampliação da capacitação das lideranças e produtores de cultura, por meio de treinamento nas áreas de administração, produção cultural e pesquisa, entre outras.

Centro Cultural Cartola
 HORÁRIO: 16 horas (aos sábados)
 Endereço: Rua Visconde de Niterói, 296 – Mangueira
 inscrição Grátis: agenteculturaldosamba@gmail.com
 informações: (31) 34345777 – (Sayonara ou Viviane)

PROGRAMAÇÃO

Aula 1
 Credenciamento e Exibição Documentários:
MATRIZES DO SAMBA DO RJ E BAIANAS - Debate
 Vinícius Natal - Pesquisador Centro Cultural Cartola

Aula 2
AS POLÍTICAS DE CULTURA DO PODER PÚBLICO
 Lia Calabrese - Pesquisadora e Chefe do Setor de Estudos de Política Cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa

Aula 3
HISTÓRIA DO SAMBA DO CARNAVAL
 Rachel Navega - Filóloga, Pesquisadora e Vice-presidente do Museu da Imagem e do Som

Aula 4
GERAÇÃO DE ACERVO POR DEPOIMENTOS: CRITÉRIOS E DESAFIOS
 Marcos Alvato - (UFF) - Professor de História da Universidade Federal Fluminense

Aula 5
USO DA ANTROPOLOGIA E DA HISTÓRIA EM PESQUISA DE SAMANA: POSSIBILIDADES, CAMPO METODOLÓGICO
 Maria Luiza (UFPA) - Professora do Departamento de Antropologia Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), IFCS/UFRJ

Aula 6
ACERVOS, MEMÓRIA E INFORMAÇÃO
 (critérios para catalogação e resgate da Informação)
 Alexandre Medeiros - Bibliotecário e Coordenador do Instituto Nacional de Controle de qualidade em Saúde

Aula 7
INSTRUÇÃO PARA ELABORAÇÃO DE PROJETOS
 Escritório de Apoio - Secretaria de Estado de Cultura

Aulas Ministradas:
Martha Abreu (UFF) - Professora de História da Universidade Federal Fluminense.
Elaine Monteiro (UFF) - Professora da Universidade Federal Fluminense e Coordenadora Geral do Pontão de Cultura do Jongo/Casaembu
Nilcemar Nogueira - Doutoranda Psicologia Social (UERJ) - Coordenadora Geral Pontão do Samba Carioca
Organização de Centro de Memória

Realização:
CARTOLA CENTRO CULTURAL

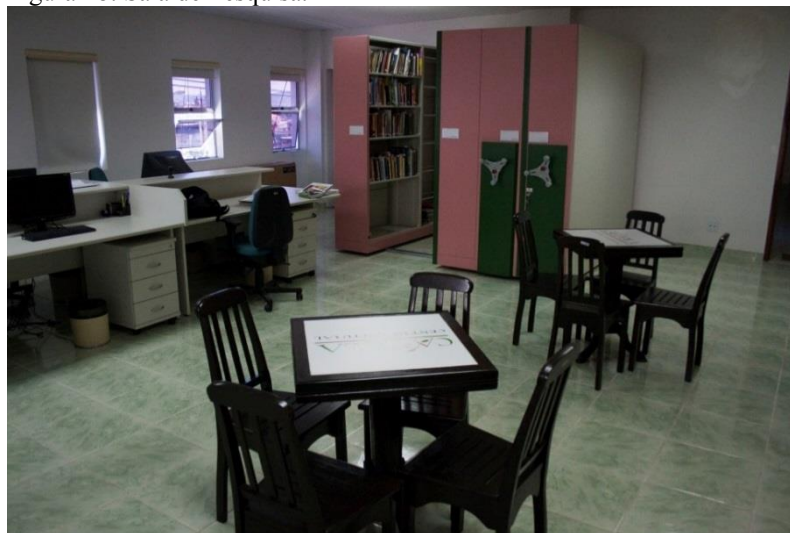
Parceria/Parceiro:
IPHAN Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Ministério da Cultura
BRASIL PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

- Terceira (janeiro a dezembro de 2011) – consolidação das ações previstas nas etapas anteriores: capacitação, documentação, transmissão e difusão de saberes.

Para a implantação do Centro de Memória foram realizados três convênios com o Ministério da Cultura/IPHAN.

Figura 18: Sala de Pesquisa.



Quadro 01: Demonstrativo Entrada de Recursos para implantação do Centro de Documentação e Pesquisa do Samba do Rio de Janeiro no CCC. Fonte: Relatório prestação contas do CCC.

Projeto	VIGÊNCIA DO CONVÊNIO	Valores IPHAN	Valor Contrapartida
Projeto Implantação de Memória do Samba Carioca ETAPA 1 - CONV N°. 702627/2008	31/12/2008 a 01/02/2010	400.000,00	100.000,00
Projeto a Implantação de Segunda Etapa do Projeto Pontão de Memória do Samba Carioca ETAPA 2 - CONV. N°. 749663/2010	19/11/2010 a 28/02/2012	400.000,00	100.000,00
Projeto Pontão de Memória do Samba Carioca ETAPA 3 - CONV. N°. 763527/2011	06/01/2012 a 06/05/2013	260.000,00	65.000,00

Desde então, o Centro Cultural Cartola desenvolve um trabalho de salvaguarda do samba, uma política do Ministério da Cultura de proteção a bens imateriais inscritos nos Livros de Bens Patrimoniais do Brasil. Dentro dessa perspectiva, iniciou curso de percussão com foco na cuíca, instrumento que começou a desaparecer nas baterias, e apoiou oficinas da dança do samba, como mestre-sala e porta-bandeiras, por meio do repasse de verbas a iniciativas voltadas a transmissão do saber do samba, como a Escola de Mestre-Sala e Porta-

Bandeira Mestre Dionísio, fundada em 1990, e o Grêmio Recreativo de Arte Negra e a Escola de Samba Quilombo, fundada, em 08 de dezembro de 1975, pelo compositor Candeia, Nei Lopes e Wilson Moreira, sambistas tradicionais da Portela.

Figura 19: Escola de Mestre-Sala e Porta-Bandeira Mestre Dionísio. (Fonte: Acervo CCC)



Dos benefícios que a iniciativa proporciona para a Cidade, pode-se destacar a difusão da memória do samba, com a realização de seminários, palestras, festivais de samba e a distribuição, para bibliotecas públicas e escolas de samba, de publicações e de outros produtos resultantes das pesquisas desenvolvidas pelo CCC.

Figura 20: Publicação Samba em Revista.



No ato de oferecer cursos de capacitação para a comunidade do samba, o CCC vai um pouco mais além: busca a conscientização desses atores sociais, considerando que, quanto mais bem preparados e fortalecidos, terão melhores condições de inserção no mercado de trabalho e integração social.

Paralelamente, o Centro Cultural Cartola tem realizado registro das tradições locais, com geração de fontes primárias para pesquisa, instituindo um banco de dados para consulta e localização do acervo e a implantação de uma biblioteca referência. Promove uma agenda de integração de departamentos culturais das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, garantindo um trabalho coletivo de preservação da memória do samba.

Figura 21: Chá do Samba - Reunião dos Departamentos Culturais das Escolas de Samba do Grupo Especial/RJ - (Fonte: Acervo CCC).



Essa preservação da memória coletiva tem sido fundamental, considerando-se que poucas Escolas de Samba têm com preocupação o resgate e o registro das suas memórias.

4.3 Escolas de Samba, centros de memória e o CCC

A escassez de documentos que retratem as várias facetas da organização de uma escola de samba é uma verdade presente em acervos documentais estabelecidos. Tentar estudar eventos promovidos por estas agremiações carnavalescas, em data nem tão remotas, é árdua tarefa, que acaba se direcionando aos poucos documentos recolhidos por algum abnegado anônimo ou na memória de antigos integrantes.

Segundo Maurice Halbwachs (1990), toda construção mnemônica tem características sociais. Para o autor, não existe memória puramente individual, uma vez que o indivíduo está sempre interagindo e sofrendo a ação da sociedade, através de suas diversas agências e instituições sociais. O que se busca aqui é tanto o resgate da memória coletiva pertencente ao samba, quanto o registro da história da construção desse resgate. A memória é dos grupos; são os grupos que vão autorizá-la. “Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós” (HALBWACHS, 1990, p. 26). A questão da memória envolve mais do que evocação e recordação. A memória é o lugar de nutrição da identidade, o que mantém vivo os costumes, as tradições e os hábitos. Ao remeter-se à construção de departamentos culturais, evoca-se a preservação dessa memória coletiva, na nutrição da identidade da comunidade do samba.

As Escolas de Samba Imperatriz Leopoldinense, Acadêmicos do Salgueiro e Estação Primeira de Mangueira foram as primeiras a realizarem pesquisas sobre suas memórias, reunindo histórias, documentos e colaborando na elaboração de enredos. Mais uma ação como já apontada de alguns abnegados que, com esforço pessoal, custearam o trabalho com recursos próprios. A função dos departamentos culturais está para além do resgate e difusão da memória do samba, como podemos observar no histórico do departamento cultural da Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense.

Segundo Araújo (1969), a Imperatriz Leopoldinense, primeira Escola de Samba a contar com um departamento cultural, já previa em seu estatuto de fundação, datado de 1959, um setor encarregado de promover a difusão cultural entre seus membros.

Desde sua fundação, o bairro de Ramos ficou afamado pela tradição que possuía no carnaval, já que abrigava, desde o início do século XX, em suas ruas, praça e praia, blocos, incluindo o popular Cacique de Ramos.

Conforme Medeiros (2012), a Imperatriz Leopoldinense tem a particularidade de não ser essencialmente uma escola “de morro”, mas, sim, uma escola “de bairro”. A participação de uma pluralidade de extratos sociais na formação da Imperatriz deu a essa escola uma característica muito particular. A formação e o ofício de alguns fundadores surpreendem: ao lado de pintores, ferroviários, marceneiros e outros profissionais liberais, havia um grupo de pessoas de curso superior completo e funcionários públicos de formação específica. Eram farmacêuticos, médicos, comerciantes e militares, algo pouco comum ao corpo de fundadores de outras escolas, principalmente no final dos anos 50.

Fica caracterizado um profundo laço que forjava a identidade e o pertencimento entre a Imperatriz e a formação da geografia de região de Ramos, que acaba por abarcar também a área da Leopoldina, no contexto de criação da própria Escola, fundada na casa de Amaury Jorio, em 6 de março de 1959. Segundo Araújo (1969), desde o primeiro momento, pensou-se criar um Departamento Cultural que pudesse não só orientar o desenvolvimento dos enredos, mas também oferecer atividades culturais para os integrantes da Escola nos períodos fora do carnaval. Mas, ao que tudo indica, embora o Departamento Cultural tenha sido criado na fundação, mantém-se inativo nos primeiros anos de vida da agremiação, que naturalmente priorizava firmar seu nome no cenário da folia carioca.

E, ano após ano, a Escola subia e descia de grupo e, após uma dessas quedas, em 1967, Amaury convidou Hiram Araújo para fazer parte da equipe do Departamento Cultural da escola, para o ano de 1968.

Natal (2012) aponta que a entrada de Hiram Araújo na escola foi marcada pelos ecos do golpe de 1964, que implantou a ditadura militar no Brasil. A simpatia de alguns membros da Imperatriz com os ideais do Partido Comunista Brasileiro acabou por desejar a criação um foco de divulgação de ideais libertários entre as comunidades que cercam a escola.

De acordo com o livreto do enredo de 1969, “Brasil, Flor Amorosa de Três Raças”, fica claro que o Departamento Cultural tinha grande influência na Escola, marcando, juntamente com outros departamentos, o pensamento de um projeto coletivo, onde se deveria combater o individual a todo o custo, não só a individualidade pessoal como também a individualidade artística que deveria ser vencida:

A elaboração do enredo de escola de samba é um gênero novo que inventou seus próprios cânones e módulos. É uma arte integrada - teatro, música, cenografia, pinturas, ‘script’ e o rebolado essencial. O que estamos chamando de ‘script’ é a redação, se possível em prosa poética, acessível em nível popular, isto é, pedagógica, do que vai acontecer na passarela em 80 minutos – e jamais se repetirá. No Departamento de Carnaval a produção é coletiva. O espírito de equipe prevalece sobre a autoria individual. O enredo não tem dono. Nossa jogada é pretender desmistificar a tradição narcisística que viciou a cultura, tantas vezes falsificando seus fins e traíndo sua missão em favor de exibicionismo nominal e de recompensas extraculturais. Em nível superior de elaboração teórica, o Departamento de Carnaval revive, assim a gratuidade do anonimato folclórico.

Observa-se, no texto acima, elaborado pelo Departamento Cultural, a preocupação da criação do enredo como uma arte coletiva, em detrimento do individual. O contexto em que esse texto foi inscrito, 1969, tal crítica pode ser diretamente relacionada com a figura do carnavalesco, que emergiu fortemente na década de 60 na Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro.

Havia no Departamento Cultural da Imperatriz Leopoldinense a preocupação em promover eventos de cunho cultural. Desde o cuidado com a alfabetização até a promoção de palestras de música erudita na quadra, fica marcada a diretriz para levar a cultura às classes populares, num contexto dos preceitos comunistas de conscientização das massas, influenciando, inclusive, nas escolhas dos enredos, mais culturais.

Durante os anos em que o Departamento Cultural atuou na elaboração dos enredos, o tema da nacionalidade aparece como base temática em todos os anos. Falar do nacional, nesse caso, é reafirmar a própria identidade do grupo, que em tempos de luta pela democracia exaltava a nacionalidade como forma de autodefesa de seu discurso, além de reforçar sua característica cultural.

Zé Katimba compositor e fundador, da Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, enfatiza a importância da existência e atuação do departamento cultural da escola:

A Imperatriz tinha um departamento cultural, então, tinha grandes sambas, porque o resultado era ter grandes sambas. Porque, às vezes, o compositor não teve escola, mas ele tem o dom de compor. Quando ele vai fazer o samba, o samba-enredo, que é um samba de laboratório, ele fica preso, pois, às vezes, ele lê e não entende. Um departamento cultural faz com que ele entenda como o outro cara que teve escola, que sabe lidar com aquilo, leu, entendeu, como fazer, criar imagens daquilo ali⁵³.

Com a saída de Hiram Araújo para a Portela, em 1972, o Departamento Cultural ainda continuava em funcionamento. Porém, de fato, acabou por perder um pouco de sua força motriz, uma vez que Hiram Araújo foi o primeiro a ser convidado para formá-lo. Outro fator que poria em xeque a existência do Departamento foi a entrada, na direção da Imperatriz, de Luiz Pacheco Drummond⁵⁴, que acabou implementando nova organização

⁵³ José Inácio dos Santos – Zé Katimba, em depoimento prestado para o Projeto Memória das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro, no Centro Cultural Cartola, em 14.03.2009.

⁵⁴ Histórico da Fundação da Escola Imperatriz Leopoldinense, apresentado no site da Escola, como documento importante para o entendimento do processo de transformação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. [...] Amaury Jório reuniu, no dia 6 de março de 1959, na sua própria casa, na Rua Euclides Faria, 22, em Ramos, um número de sambistas para criar a escola de samba. Cada um ali reunido opinou para a criação dos símbolos que marcariam e identificariam essa nova entidade carnavalesca. Jório deu a sugestão de que a área de atuação da recém fundada escola, a Leopoldina, fizesse parte do nome – articulação com objetivo de agregar as variadas agremiações carnavalescas do bairro. Manoel Vieira deu nome de Imperatriz Leopoldinense e as cores verde e branco foram sugeridas por Venâncio da Conceição. O esboço do maior símbolo da agremiação, seu pavilhão, foi ideia de Agenor Gomes Pereira e a madrinha do seu batismo, prática comum entre as escolas de samba, foi o Império Serrano [...] os anos se passaram e a Imperatriz Leopoldinense oscilava entre bons e maus resultados nos seus desfiles. Tamanha inconstância fez com que Amaury Jório trouxesse para a agremiação alguém capaz de administrar a escola e colocá-la no patamar competitivo com as demais que já existiam. Luiz Pacheco Drummond, o Luizinho, como chamado por Jório, foi o nome escolhido. Com sua capacidade empreendedora, Luizinho tomou medidas decisivas para transformar a escola em uma grande agremiação, não em importância histórico-cultural [...] Luizinho comprou a quadra, alugou um galpão para a confecção das

interna, bem como a entrada dos carnavalescos que trabalhavam distanciados dos segmentos da Escola, como atesta o depoimento de Zé Katimba:

O carnavalesco, ele que faz esse espetáculo bonito, fantástico, maravilhoso, ele tinha que ter... Eu não abro mão de um departamento cultural em cada escola de samba. Eu não abro mão, entendeu? Porque a gente teria muito mais, ganharia mais força em relação ao samba. Que as pessoas que tem a ver com o samba, que respiram samba. Às vezes, o carnavalesco nem faz por maldade, é por não saber. Ele não sabe que o samba melhor é o que ele cortou, entendeu? Até se você for... Outro dia, eu estava conversando com o Martinho, que é o meu parceiro mais constante, o Martinho falou: “Zé Katimba, o nosso tempo passou. O nosso tempo de fazer samba passou”. O Arlindo Rodrigues⁵⁵, por exemplo, ele era um bom carnavalesco, as alegorias eram muito bem feitas, de bom gosto, bem acabadas, ele era um cara... Mas o sambista, ele não gostava muito não. Quer dizer, nem sei se é gostar, ele não respeitava. O tratamento...me perdoem os parentes, os amigos, as pessoas que adoravam, mas ele era muito estrela, muito vedete, acima até do talento dele. Então, ele falava com você, você estava falando e ele ia andando. E era ruim isso, isso era ruim porque essa relação de música que tem uma carga de emoção e você vai conversar sobre o samba, o cara sai andando e não te dá... Ele é que sabe o que é bom, o que é... Isso não... Essa falta de respeito... Porque tudo na vida é isso, respeito. Se eu não respeito você, nós somos amigos por quê? Eu não te respeito. Não tem essa relação, não é boa, sem respeito não tem, não rola [...] Porque o nome é escola de samba e não escola de alegoria. Daqui a dois meses ninguém sabe detalhe de carro nenhum, mas o samba se for bom, ele fica na mente das pessoas por toda uma eternidade.

Já no Salgueiro, o Diretor Cultural, João Gustavo Mello, em entrevista concedida em 4 de dezembro de 2014 para esta pesquisa por e-mail, refere que a preocupação do Salgueiro com a sua memória começou com um de seus fundadores, Djalma Sabiá, um grande colecionador e testemunha viva dos carnavais e do dia-a-dia da Escola. No seu depoimento para o projeto Memória das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro (07.02.2009), Djalma Sabiá responde perguntas ao entrevistador Aloy Jupiara:

(A) O senhor é um patrimônio vivo do Salgueiro. O senhor falou que coleciona recortes, coleciona folhetos, tudo que sai sobre o Salgueiro, e conhece a história do Salgueiro porque viveu. Onde está essa memória, está na sua casa?

(D) Está dentro de um baú, de uma mala, algumas estão expostas num mural que eu tenho no quarto. Mas só marcando aqueles pontos mais importantes. Inclusive, eu tenho um retrato lá no meu mural, que perguntam:

- Por que o retrato dele está aqui?
- Porque ele fez alguma coisa pelo Salgueiro.
- E essa aqui?
- Também fez.

Em outro trecho do depoimento, reforça sua dedicação a difusão dessa memória:

alegorias e contratou o renomado carnavalesco Arlindo Rodrigues para o desenvolvimento dos enredos da escola. Disponível em: <<http://www.imperatrizleopoldinense.com.br/#historia>>. Acesso em 26.12.2014.

⁵⁵Arlindo Rodrigues, cenógrafo e figurinista, trabalhou para o Theatro Municipal e para a televisão. Estreou, em 1960, no Salgueiro, a convite de Fernando Pamplona, tornando-se carnavalesco e autor de enredos, onde permaneceu até 1972. (cf: COSTA, 1984)

- (A) Mas o senhor é procurado por muitos jovens para conhecer a história da escola?
 (D) Ah, isso eu sou. Quando eles querem fazer pesquisa, procuram o Djalma Sabiá. Estou pronto a servi-los de graça. Não cobro nada. Mas tem nego que pensa que eu ganho dinheiro com isso, porque de vez em quando a Globo está em entrevistando, a Record já me entrevistou. Não pagam cachê, não pagam nada não. Sabe por que eu faço isso? Para preservar. Se eu fosse um cara voltado para interesses, isto estava tudo escondido lá, ou eu já tinha jogado no lixo. Assim, não, está tudo preservado, num local que merece respeito e consideração. Que é no arquivo de uma Record, de uma TVE. Tem lá pronunciamentos meus. Tem lá.
 (A) E a sua casa...
 (D) Está à disposição das pessoas interessadas em preservar o que é e o que foi o samba.

João Gustavo Mello destaca ainda a importância do pesquisador Haroldo Costa, que compilou as histórias salgueirenses no livro “Salgueiro, Academia do Samba”, de 1984, e descreve o papel atual do departamento cultural do Salgueiro:

Atualmente, o trabalho da diretoria cultural consiste em ações de captação, manutenção e divulgação de peças históricas, documentos e materiais iconográficos e audiovisuais. A diretoria também presta, quando solicitada, assessoria para a confecção dos enredos da escola e também a elaboração do livro ‘Abre-Alas’⁵⁶, que vai para os jurados da LIESA. A Diretoria Cultural do Salgueiro tem uma atuação dentro do corpo de diretoria da escola, o que facilita a interlocução com os segmentos. Essa ‘oficialidade’ proporciona um diálogo aberto com velha-guarda, baianas, entidades ligadas ao carnaval e instituições de pesquisa. Participei como aluno do curso de agentes culturais promovido pelo Centro Cultural Cartola. O curso abriu espaço para pensar melhor a maneira como acondicionar materiais recebidos. Mas também nos emponderou com subsídios para a captação de recursos e realização de eventos junto à escola. Foi uma experiência fantástica. A participação no Chá do Samba, promovido pelo CCC, permitiu que trocássemos materiais e experiências com outras agremiações, abrindo nossos horizontes para a realidade das demais escolas, que estão fortalecendo e muito sua atuação na área cultural e preservação de memória. O CCC é um centro de referência para o sambista. É um espaço físico e virtual onde podemos realizar pesquisas em diversas fontes de consulta, como livros, discos, documentos, vídeos etc. Além disso, o CCC é uma instituição com excelente reputação ao se tornar uma referência para o sambista.

Já na Mangueira, em junho de 1986, na gestão do presidente Carlos Alberto Dória, a Escola resgatou o jornal comunitário “A Voz do Morro”, e na primeira reedição anunciou o projeto de criação do Museu Memória da Nação Mangueirense. O editorial do Departamento Cultural da Escola destacava que:

A Mangueira tem consciência de que seu papel na história da cultura popular carioca é continuar a ser o que sempre foi – uma comunidade pobre em recursos materiais, mas riquíssima nas manifestações mais expressivas da criação popular: o samba no pé (...) Baseado no conceito adotado pela moderna antropologia de que cultura é o

⁵⁶ Abre-alas é o documento oficial contendo todas as informações a respeito dos desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial. São formulários preenchidos pelos representantes das agremiações, quesito por quesito, com detalhes que ajudam os julgadores entenderem a narrativa do enredo e consolidarem a sua avaliação.

que existe na sociedade que foi criado pelo homem (...), a ‘Escola de Samba’ resolveu iniciar seus trabalhos dando ênfase na palavra escola, ou seja, estimulando a divulgação sistemática dos valores comunitários, a fim de que moradores e componentes tomassem ou mesmo ampliassem a consciência do próprio valor e da própria grandeza (VOZ DO MORRO, ano 52, número 2, junho 1986).

Figura 22: Capa do Jornal: “A Voz do Morro” (acervo CCC).



A criação do jornal foi uma iniciativa da gestão do primeiro presidente e um dos fundadores da escola, Saturnino Gonçalves, pai de Dona Neuma. Seu editorial define a publicação:

A cidade, na sua feérie de luz, com a elegância dos que nela imperam, vai quedar extasiada quando o nosso jornalzinho lhe surgir aos olhos acostumados aos magazines de luxo e jornais gritantes e dominadores. Há de lhe causar dúvidas que estas páginas hajam descido os caminhos íngremes do morro de Mangueira ao lado dos sambas que ela canta entusiasta e folgazã na avenida repleta, glorificando o deus da galhofa. Mas, a sua identidade se estabelecerá de pronto, pois que elas não lhe falarão dos sambas dedilhados em pianos caros, mas só e unicamente do samba pobre e espontâneo que ecoa no barracão como um hino fácil. E aqui está, trazida pela Estação Primeira, a escola campeã, a imprensa do morro. Não estará nos salões do mundanismo. Não será acolhida nos clubes onde o champanha espoca... Não veio de casaca, não envergou um smoking. Veio de camisa listrada e trouxe debaixo do braço um pandeiro (A VOZ DO MORRO, 1935 – acervo CCC).

Na gestão de Carlos Dória, o Diretor de Esportes apresentou também um projeto para a criação de uma vila olímpica destinada aos moradores da Mangueira, que teve prioridade de construção. Com o tempo, o empreendimento tornou-se uma experiência bem sucedida, como

destaca o ex-presidente Elmo José dos Santos, em entrevista concedida em 15 de fevereiro de 1999, ao Projeto Memória Roda Viva:

E, na verdade, eu sofri muito na pele - eu costumo dizer que eu bebi muita água na vala -, porque nossas crianças não tinham nenhum horizonte pela frente, não tinham expectativa de uns dias melhores. Muitas vezes, eu confesso a vocês aqui, eu desci o morro algemado, porque a polícia chegava e arrombava as portas e não tinha como se defender. E, um dia, o nosso saudoso Carlos [Alberto] Dória [soldado da Polícia Militar e presidente da Mangueira de 1986 até sua morte, em 1987, quando foi assassinado, aos 44 anos] resolveu criar a Vila Olímpica da Mangueira. No ano de 1986, começou a engatinhar esse trabalho. E hoje, graças a Deus, nós abrigamos quatro mil crianças - quatro mil crianças que nós temos na nossa Vila Olímpica, hoje. [Temos] 35.000 metros quadrados de área construída, onde nós temos cursos profissionalizantes. Temos desde o fraldinha até o sênior. Só que tudo dentro da Mangueira, dentro de nossos trabalhos sociais, tem que estar estudando. Nós temos um Conselho Escolar. Em todas as escolas em São Cristóvão, se o garoto chegar [dizendo] ‘não tenho escola’, não vamos fabricar a vaga - mas tem que estudar⁵⁷.

Essa passagem revela quando, de fato, começa o projeto cultural da Mangueira e de que modo a manutenção da memória da Escola ocorreu – por meio da cultura e da educação. Era essa a forma com que se pretendia manter a memória da Escola mais tradicional do Rio de Janeiro.

Durante a Gestão de Carlos Dória, de 1986 a 1988, seu departamento cultural foi bastante atuante, realizando programações culturais voltadas para a comunidade da Mangueira. Foi durante a sua gestão que o departamento cultural resgatou a publicação *A Voz do Morro*, um *fac-símile* foi reproduzido e distribuído aos segmentos da Escola de Samba. Mantendo o mesmo formato, seguiram-se outras publicações, que tinham como principal função difundir a história (trabalho de resgate do departamento) e registrar o presente, além de ser um veículo de difusão dos outros departamentos. O jornal “A Voz do Morro” foi o primeiro jornal popular produzido nas favelas do Rio de Janeiro, um periódico carregado de simbolismo e traços da comunidade. A exemplo do departamento cultural da Imperatriz, o departamento cultural da Mangueira também ajudava na pesquisa e avaliação dos figurinos.

Em 1987, no primeiro carnaval da administração de Dória, a Mangueira apresentou o enredo “O reino das palavras”, uma homenagem a Carlos Drummond de Andrade. O departamento cultural ofereceu oficinas para melhor compreensão das poesias de Drummond, e auxiliou na pesquisa biográfica – resultando em um belo samba e a Mangueira consagrou-se campeã neste carnaval. Os autores do samba vencedor, Rody, Verinha e Bira do Ponto, participaram das oficinas.

⁵⁷Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/756/entrevistados/elmo_jose_dos_santos_1999.htm>. Acesso em 16.01.2015

Mas a criação do Centro de Memória da Escola de Samba de Mangueira só ocorreu na gestão do presidente Elmo José dos Santos⁵⁸, em 1999, com uma parceria da Fundação Roberto Marinho.

Muitas campanhas foram realizadas para que os sambistas mangueirenses, fizessem doação de fotos, vídeos, revistas de carnaval, entre outros suportes que pudessem integrar o acervo do Centro de Memória. O fato mereceu destaque no veículo de comunicação da Escola de Samba, agora intitulado *Caderno VerdeRosa*.

Figura 23: Capa do *Caderno VerdeRosa - A Voz do Morro* - ano 64, número 28, Março/Abril 1999 (Acervo CCC).



Nas administrações que se seguiram, não houve manutenção, ou mesmo atualização do Centro de Memória. Em 2013, a Diretoria empossada, tendo como presidente Francisco Manoel de Carvalho, encontrou o Centro de Memória desativado e com quase nenhum acervo. Segundo o atual Vice-presidente cultural da Escola, Paulo Ramos, sem previsão de reabrir.

⁵⁸ Elmo José dos Santos presidiu a Mangueira de 1995 a 2001 – filho de Homero José dos Santos, o "seu Tinguinha" (falecido em 1999, aos 81 anos), que foi fundador da ala da bateria da Mangueira. Em entrevista para o programa Memória Roda Viva, Elmo mostra suas raízes com a Mangueira: “Para você ter uma ideia, a bateria da Mangueira era guardada dentro da minha casa. Meu tio, Chico Porrão [Francisco Ribeiro], foi o primeiro ensaiador - não existia diretor de harmonia, era o ensaiador da escola”. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/756/entrevistados/elmo_jose_dos_santos_1999.htm>. Acesso em 16.01.2015.

O maior problema nas Escolas de Samba é o desinteresse de os presidentes darem suporte para a implantação ou a continuidade do trabalho dos diretores dos Departamentos Culturais, ou ainda a descontinuidade administrativa, como no caso da Mangueira. Além disso, as administrações das Escolas de Samba têm como preocupação maior a preparação do desfile do carnaval, somada ao fato que não são mais exercidas por sambistas, com raras exceções.

Paralelamente ao avanço do seu centro de memória, o CCC tem gerado produtos para difundir a história do samba com a narrativa de seus criadores, dentro das ações de resgate: a publicação de *Samba em Revista*, DVDs de documentários e depoimentos de sambistas, além de CDs de músicas consideradas ameaçadas de esquecimento pela falta de espaço para sua prática, como o partido-alto.

Todo este material já se encontra à disposição de pesquisadores e alunos de escolas públicas e privadas, abertos à consulta no seu centro de documentação e em bibliotecas públicas.

Figura 24: Foto do depoimento de Marcia da Silva Machado⁵⁹, em 18.07.2014 (Acervo CCC)



Um exemplo, em especial, merece atenção. No intuito de estimular o envolvimento do setor educativo na preservação do samba, o Centro Cultural Cartola realizou a montagem da

⁵⁹ Marcia da Silva Machado – neta do primeiro presidente da Mangueira, Saturnino Gonçalves; foi diretora do departamento feminino. Atualmente é presidente de Ala.

exposição itinerante *Para não perder a memória: Dona Zica 100 anos*, no segundo semestre de 2014.

Com o patrocínio da Petrobras, do Governo do Rio de Janeiro e da Secretaria de Estado de Cultura, a exposição enfocou os elementos históricos e vivenciais do samba, com ênfase no papel que a mulher tem desempenhado como “espinha dorsal”, como força silenciosa na transmissão e sustentação do conhecimento. D. Zica, como protagonista da mostra, foi destaque pelo papel de acolhimento e de orientação de todos que a procuravam com as mais diversas demandas.

Figura 25: Matéria Jornal Extra – Exposição Itinerante, 04.08.2014 (Fonte: Acervo CCC).

História do samba vai parar nas salas de aula

Roberta Hoertel
roberta.hoertel@extra.inf.br

► Quando Yuri chegou ao Centro Cultural Cartola, na Mangueira, sabia apenas que gostava de samba. Lá, aprendeu sobre as origens e as personalidades que formaram uma das vertentes mais fortes da cultura carioca. Assim como Yuri, outras centenas de crianças poderão conhecer um dos patrimônios culturais do Rio por meio do projeto “Para não perder a memória”.

Idealizado pela neta de Dona Zica e Cartola, Nilcemar Nogueira, o projeto vai levar para oito escolas da rede municipal uma exposição itinerante, na qual as crianças conhecerão tudo sobre o samba e participarão de atividades interativas.

— Antes de a exposição chegar, levaremos a “arca do samba”, com livros de Nei Lopes e Martinho da Vila, por exemplo. Esses autores farão um encontro com os alunos



A história do samba será levada a oito escolas públicas

depois — explica Nilcemar.

Serão 15 dias de projeto em cada uma das escolas. Todo o resultado dos trabalhos será analisado e enviado para o Ministério da Cultura e a Secretaria de Educação. O objetivo é que, no futuro, o projeto possa ser ampliado, chegando a todas as escolas do Rio.

— Eu curto samba, mas de

tudo isso que vi aqui, de toda a história, eu só tinha ouvido falar de forma muito superficial. Só agora aprendi mesmo tudo — contou Yuri da Cunha, estudante da Faetec Adolf Bloc.

A exposição começa hoje. Mais de cinco mil alunos, com idades entre 9 e 17 anos, terão acesso à programação. 1

No que tange à Educação Patrimonial, o CCC, desde a sua criação, estimula a participação de jovens, nas oficinas oferecidas, na mediação de visitas à exposição e na implementação de programas de educação patrimonial propriamente ditos. Atendendo ainda a outra agenda política – a ampliação do ensino da história da África e da cultura afro-brasileira no sistema educacional brasileiro –, a mostra apresenta a história do samba, o protagonismo feminino, por meio de painéis, e outros recursos interativos, com a utilização de vídeos e outros recursos audiovisuais, como uma árvore interativa, e uma árvore cenográfica, fantasia, adereços e instrumentos percussivos.

Nas escolas do entorno do Morro da Mangueira, a importância da figura feminina, parte da herança cultural negra/africana, é facilmente identificada pelos alunos no seu cotidiano. Em suas vidas, há forte presença de mulheres (mães, avós, tias, vizinhas) que cuidam, educam e prezam pelo sustento de suas crianças. Por diversas vezes, é fácil perceber que contar a história do samba traz à luz memórias pessoais dessas crianças, que não se privam de compartilhá-las com o grupo: vivências individuais e até coletivas, narrativas sobre fatos “vividos por tabela” – para usar a expressão do sociólogo Michael Pollak (1992, p. 201) ao falar de experiências da coletividade à qual o indivíduo se sente pertencer.

Mais de quatro mil alunos de oito escolas públicas do Rio de Janeiro, que estão localizadas na área geográfica de influência direta do Centro Cultural Cartola – comunidade da Mangueira e adjacências –, tiveram acesso ao projeto.

Figura 26: Foto da Exposição *Para não perder a memória: Dona Zica 100 anos* (Fonte: Acervo CCC).



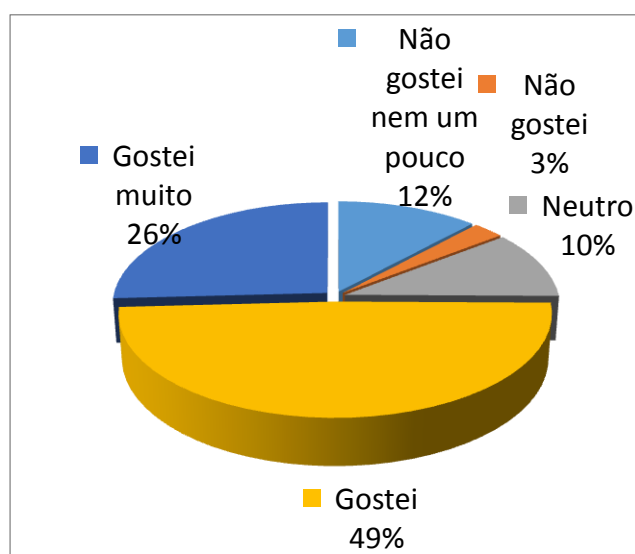
De certa maneira, este projeto de Educação Patrimonial nas Escolas responde, de forma mais sistematizada, à investigação desta pesquisa quanto à função social do CCC, cuja atuação revela-se fundamental para o estudo e conhecimento do samba, e para a implementação das ações de sua salvaguarda. Por meio dele, pôde-se obter uma análise qualitativa e quantitativa de resultado. A exposição foi realizada em oito (09) escolas públicas, atingindo, 4.513 alunos, conforme quadro a seguir.

Quadro 02: Escolas que receberam a Exposição (Fonte livro de assinatura visitantes exposição)

Escola	Endereço	Número Participantes
E. M. Nilo Peçanha	Avenida Pedro II, nº398. São Cristóvão.	290
E.M. Uruguai	Rua Ana Neri, nº192. Benfica.	502
E.M. Marechal Trompowsky	Avenida Bartolomeu Gusmão, nº 1.100. São Cristóvão.	218
E.M. Cardeal Leme	Rua Ébano, 205 – Benfica	1407
FAETEC – Adolpho Bloch	Avenida Bartolomeu de Gusmão, 850. São Cristóvão	469
E. M. Gonzaga da Gama Filho	Rua Gustavo Cordeiro de Farias, nº578. Benfica	594
CIEP Nação Mangueirense	Rua Santos Melo, nº73 Fundos. São Francisco Xavier.	393
Escola Tia Neuma	Rua Santos Mello, 73 - São Francisco Xavier.	499
Escola Municipal Tia Ciata	Avenida Presidente Vargas s/n	141

O evento contou com a mediação dos pesquisadores do Centro Cultural Cartola e foi muito bem recebida pelos alunos.

Figura 27: Índices de aceitação dos visitantes da Exposição na Escola Uruguai.



Para avaliar o resultado, foi aplicado um questionário em uma amostra de cem e cinquenta alunos, por escola. Como exemplo para essa pesquisa utilizei o resultado da Escola Uruguai.

Responderam ao questionário cento e cinquenta e um (151) alunos, sendo sessenta e três (63) do sexo masculino e oitenta e oito (88) do sexo feminino.

Se somados os que gostaram da exposição (49%) com os que gostaram muito (26%), o índice de 75% reforça a validade desse trabalho⁶⁰.

⁶⁰ O questionário foi elaborado para que houvesse avaliação de resultado para essa pesquisa.

Algumas das avaliações das diretoras das escolas refletem o quanto esse trabalho contribui para o despertar de um novo ponto de vista cultural e histórico.

‘O patrimônio cultural representado por Dona Zica precisa ser valorizado e aprendido’ (Mônica Mussi da Silva Sobral, diretora da Escola Municipal Gonzaga da Gama Filho).

‘A exposição contribui para a promoção do reconhecimento, respeito e valorização da cultura brasileira e da comunidade da Mangueira (origem da maioria dos alunos)’ (Adair Machado, diretora da Escola Municipal Marechal Trompovsky).

‘Considero que a exposição da vida de dona Zica mostra-nos um excelente panorama da cultura popular brasileira, especialmente da cidade do Rio de Janeiro. É importante ressaltar a sua presença no cenário que foi um dos berços do samba brasileiro, bem como todo o ambiente de valorização da figura do negro e da mulher como participantes ativos da construção da história do Brasil’ (Maria de Fátima Castro, professora de Geografia da Escola Municipal Nilo Peçanha).

Os testemunhos escritos pelos docentes das escolas envolvidas na iniciativa pedagógica contrastam com a resposta dada por uma estudante afro-brasileira da Escola Municipal Nação Mangueirense à pergunta formulada pela historiadora Martha Abreu⁶¹, durante uma palestra (parte das atividades pedagógicas realizadas durante a exposição nas escolas) sobre a história das escolas de samba do Rio de Janeiro. A pergunta foi: *Por que vocês acham que nos livros de história do Brasil aparece o príncipe regente Dom João VI, mas não aparece Cartola nem Zé Espinguela nem Dona Zica?* Após refletirem, uma aluna deu uma resposta enfática que contou com a aprovação dos outros estudantes do ensino médio que assistiam à palestra: *Porque os que escreviam a história acharam que isso não era importante.*

Esse depoimento, espontâneo e simples, legitima a missão de uma instituição como o Centro Cultural Cartola:

Promover a *inserção* do indivíduo na sociedade através da *cultura*, da preparação profissional e do *resgate da dignidade*, de forma a contribuir para a melhoria da qualidade de vida dos menos favorecidos para a redução das desigualdades sociais, buscando sempre no exemplo de Cartola a referência para a *construção de cidadania pela arte*⁶².

As exposições são consideradas um dos meios de comunicação mais privilegiados, principalmente se não for apresentada de uma forma monótona, apenas pela exposição de

⁶¹ A historiadora Martha Abreu é Professora Associada do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense (UFF) e Pesquisadora do CNPq. Realiza pesquisas, ministra cursos e orienta trabalhos nas áreas de cultura popular, música negra, patrimônio cultural e relações raciais. É a autora de textos como *O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro 1830-1900*, e organizadora de inúmeras coletâneas sobre cultura afro-brasileira.

⁶² Site oficial do Centro Cultural Cartola. Disponível em: <<http://www.cartola.org.br>>. Acesso em 4.08. 2014.

objetos, mas do que a mostra pode suscitar nos indivíduos, como uma forma de evocar o cotidiano das pessoas, seus valores, seus interesses, ao conhecer o passado, entender o presente, e exercer controle sobre o que queremos para o futuro e ainda ajudar a fazer uma reflexão dos problemas que afetam as comunidades que embora produzam um bem altamente valorado economicamente, não oferece benefícios aos seus cultivadores.

Em outras palavras, o Centro Cultural Cartola parte do princípio de identidade social, preconizado pela Psicologia Social, segundo o qual “precisamos nos identificar com o outro no intuito de saber quem somos (grau de semelhança), mas nós também procuramos nos diferenciar do outro para nos sentirmos nós mesmos (eu diferenciado)” (PUJAL I LLOMBART, 2004, p.98). Essa é a razão pela qual a missão institucional apresenta “a inserção do indivíduo na sociedade através da cultura”, tendo em vista que o conceito de *inserção* necessariamente tem que dialogar com o conceito bhabhaiano de “interstício”:

É na emergência dos interstícios –a sobreposição de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [nationness], o interesse comunitário e o valor cultural são negociados (BHABHA, 1998, pp.19-20).

Mas essas experiências devem conduzir à mudança de condições sociais, políticas e econômicas, isto é, à construção de um novo paradigma de cidadania, tendo em vista que este conceito moderno tem sofrido um esvaziamento “evidente nos grupos sociais que ocupam os escalões inferiores do sistema da desigualdade ou o lado da rejeição, no sistema de exclusão” (SANTOS, 2010, p. 295). A *construção de cidadania pela arte*, contida na missão do Centro Cultural, vai além do resgate de valores identitários e procura o seu *reconhecimento*, como elemento central de um novo contrato social, de uma nova narrativa fundadora da sociedade:

É antes de mais nada um contrato muito mais inclusivo porque deve abranger não apenas o ser humano e os grupos sociais, mas também a *natureza*. Em segundo lugar, é um contrato *intercultural* porque a inclusão se dá por critérios de igualdade como por critérios de diferença. Em terceiro lugar, sendo certo que o objetivo último do contrato é reconstruir o espaço-tempo da *deliberação democrática*, este, ao contrário do que sucedeu no contrato social moderno, não pode confinar-se ao espaço-tempo nacional estatal e deve incluir igualmente os espaços-tempos local, regional e global (SANTOS, 2010, p. 339).

A inclusão por critérios de igualdade e de diferença à que faz referência o sociólogo português leva à análise do segundo fenômeno que contribui à legitimação da missão do Centro Cultural Cartola: a interculturalidade.

Num entorno globalizado, a cultura é considerada do ponto de vista sociossemiótico como “conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo na significação da

vida social” (CANCLINI, 2009, p.41); com isso, torna-se imperativa a criação de mecanismos de afirmação e valorização da identidade, de modo a compreender que “as maneiras pelas quais se estão reorganizando a produção, a circulação e os consumos dos bens culturais não são simples operações políticas ou mercantis; instauram modos novos de entender o que é o cultural e quais são seus desempenhos sociais” (CANCLINI, 2009, p.49).

Canclini propõe abordar a cultura a partir de quatro vertentes contemporâneas que conseguem dialogar entre si, face ao deslocamento dos significados e funções dos objetos, próprio dos circuitos globais atuais: 1) cultura como a instância em que cada grupo organiza sua identidade; 2) cultura como instância simbólica da produção e reprodução da sociedade; 3) cultura como instância de configuração da cultura política e da legitimidade; e 4) cultura como dramatização eufemizada dos conflitos sociais (CANCLINI, 2009, p. 43).

A primeira vertente tem a ver com a forma como os grupos, dentro de um território “sem fronteiras”, constroem cenários de identificação, produção e reprodução cultural, apropriando-se de repertórios disponíveis de outras culturas. A segunda abordagem preconiza a imbricação complexa entre o social e o cultural e estabelece que toda prática social contém uma dimensão cultural. A terceira ótica analisa os modos de autorrepresentação e representação dos outros nas relações de diferença e desigualdade. Finalmente, a quarta abordagem refere-se à dramatização simbólica dos fatos sociais através de expressões como o teatro, as artes plásticas, o cinema, a música e o esporte.

Seja qual for a narrativa ou forma de entender “o cultural”, considerando as palavras de Canclini, o conceito de *inserção do indivíduo na sociedade através da cultura*, em condições de *dignidade*, como conclama a missão institucional do Centro Cultural Cartola, passa pela *valorização* daquilo que é próprio e que foi historicamente rejeitado ou simplesmente desconhecido ou tornado invisível. Não é por acaso que o conceito de *valorização* esteja presente no conteúdo das três avaliações acima citadas, feitas pelos docentes das escolas onde teve lugar a exposição itinerante *Para não perder a memória: Dona Zica 100 anos*.

Essa valorização dialoga com o Artigo 26 A da Lei 11645, de 2008:

Art. 26 A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena

brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.

Mesmo sendo uma conquista do movimento negro no Brasil, a legalidade da norma não garante sua legitimidade. É na prática pedagógica, entendida como “transportador cultural de distribuição de poder” (BERNSTEIN, 1990, p. 41), que o espírito dessa norma pode materializar-se. Eis o cerne da missão do Centro Cultural Cartola que, dentre outras ações, constrói parcerias com as escolas como núcleos de socialização, como cenários de construção e reprodução de práticas pedagógicas:

Uma prática pedagógica pode ser compreendida como um condutor cultural: um dispositivo singularmente humano tanto para a reprodução quanto para a produção de cultura. Farei uma distinção entre, de um lado, aquilo que é conduzido, transportado, isto é, os conteúdos, e, de outro, a forma como os conteúdos são conduzidos, transportados. Ou seja, entre o “quê” e o “como” de qualquer transmissão (BERNSTEIN, 1990, p. 41)

Canclini expressa com clareza que “hoje, imaginamos o que significa ser sujeitos não só a partir da cultura em que nascemos mas também de uma enorme variedade de repertórios simbólicos e modelos de comportamento” que se cruzam e se combinam (CANCLINI, 2009, p. 201). O Centro Cultural Cartola como Ponto de Cultura é um cenário visível dessa troca de repertórios simbólicos: em termos bernsteinianos, torna-se guardião e transmissor de conteúdos que fazem parte do acervo cultural afro-brasileiro, de forma tal que consigam ser valorizados pelas pessoas, especialmente jovens, que fazem uma reapropriação e transformação deles no amplo universo das trocas simbólicas da globalização.

O CCC, que nasceu em 2001 com o propósito de difundir a memória do compositor Cartola, foi assumindo, aos poucos, outros compromissos, em particular com o resgate e a difusão da memória do samba do Rio de Janeiro. Por causa disso, tem vivenciado a tensão que envolve a manutenção e a garantia das práticas culturais. Após a titulação do samba, a visão sobre o patrimônio cultural ampliou-se para além do reconhecimento de categorias; no entanto, é preciso reforçar que, apesar de tantos esforços empreendidos, a política de valorização da cultura popular pelo poder público ainda é incipiente, principalmente porque envolve modos de vida, exigindo, para ser eficaz, a conjugação de esforços de diferentes esferas, em parceria com os detentores.

Pelas recomendações do IPHAN, o Centro Cultural Cartola tornou-se responsável por dialogar com os segmentos do samba, para estabelecer as prioridades na implementação de medidas de salvaguarda que viabilizassem as condições de produção e reprodução do bem

titulado, ou seja, o registro visava “à preservação da memória; à transmissão de conhecimentos; o apoio e fomento à produção e ao consumo; à valorização e difusão junto à sociedade”; e, principalmente, importava ao IPHAN que os esforços fossem empreendidos, no sentido de que os detentores desses bens pudessem assumir a posição de protagonistas na preservação de suas referências culturais.

O que poderia parecer apenas discurso público institucional era exercido na prática pelas técnicas comprometidas com essa política, em conjunto com as bases sociais, sempre presente nos encontros dos sambistas quando convidadas. Vale destacar Marcia Sant'Anna, Diretora do Departamento do Patrimônio Imaterial, e Claudia Marcia Ferreira, Diretora Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), como figuras relevantes para que o processo fosse executado. Da equipe de trabalho inicial, o Centro Cultural Cartola continuou contando com Rachel Valença, Aloy Jupiara e Janaina Reis, tendo Nilcemar Nogueira continuado na coordenação.

Para a realização desses desdobramentos, uma nova parceria se estabeleceu com o IPHAN, dessa vez com a 6^a. Superintendência Regional do IPHAN–RJ, firmando-se um convênio que garantiu recurso para as primeiras ações de salvaguarda com o projeto de depoimentos.

Com o objetivo de registrar a trajetória de pessoas que protagonizam essa história, criou-se o Núcleo de História Oral do Centro Cultural Cartola, dando início ao projeto “Memória das Matrizes do Samba Carioca”. A oralidade é uma das marcas da forma de transmissão da cultura popular. Apesar do recente interesse acadêmico pela cultura do samba, essa expressão carece de documentos e registros, fato que motivou a criação deste núcleo.

Ainda segundo as recomendações do IPHAN, além de dar condições para criação, produção, apresentação e difusão das matrizes do samba – música e dança –, essas ações deveriam ser também dirigidas para a pesquisa e possibilitar a capacitação de recursos humanos, dentro das comunidades de sambistas. Outro desafio apontado dizia respeito à necessidade de documentarem-se, gravarem-se e difundirem-se composições que permanecessem apenas na memória do povo do samba; estimular e fazer circular a produção recente dos mestres e dos jovens sambistas das modalidades tradicionais do samba; prestigiar a apresentação dos baluartes, das Velhas-Guardas e de seus herdeiros musicais.

Diante dos objetivos traçados, cada vez se confirmava a demanda do trabalho não se restringir a salvaguarda de documentos e memórias, mas, ganhava uma dimensão social de promover aqueles diretamente ligados ao samba, além de ampliar a escuta.

Os encontros realizados com as bases sociais geraram recomendações de proteção para os bens, descritas no Dossiê e ratificadas no parecer da relatora do Conselho Consultivo⁶³.

1. Ampla pesquisa e documentação, tanto dos três tipos de samba enquanto formas de expressão artística, como de sua história e da biografia de seus principais representantes. E em especial o “levantamento da produção musical, com a recuperação (e gravação) de letras e melodias de partidos altos, sambas de terreiro e sambas enredo, visto que parte significativa da produção das comunidades de sambistas, principalmente a mais afeita às formas tradicionais, de caráter não comercial, não foi registrada” (DOSSIÊ, p. 120).
2. Formação de pesquisadores dentro das diversas comunidades de sambistas, de modo a que possam se tornar os agentes da salvaguarda de seu patrimônio cultural.
3. Promoção e documentação de encontros entre sambistas mais velhos e as novas gerações, visando à transmissão de conhecimentos, pois “a prática é a primeira escola do samba” (DOSSIÊ, p. 121).
4. Criação de centros de memória e referência do samba dentro das comunidades ou na Cidade do Samba, de modo a “facilitar aos sambistas o acesso aos estudos, investigações acadêmicas e acervos de imagem e de som sobre o samba do Rio” (DOSSIÊ, p. 122).

Com o apoio da SEPPIR, foram realizados vários seminários pelo Centro Cultural Cartola, para eleger as principais diretrizes para a construção de um Plano de Salvaguarda, servindo ainda para a divulgação da política de patrimônio, principalmente no sentido de esclarecer que o processo de patrimonialização não significa o engessamento das práticas, mas, ao contrário, o favorecimento dos sambistas e a ajuda na construção de um plano de proteção aos bens registrados e, principalmente, aos seus detentores.

⁶³ Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br>>. Acesso em: 20 .04. 2014

Figura 28: Seminário Samba Patrimônio Cultural do Brasil (Fonte: Acervo CCC).



Foram levantadas propostas para elaboração do plano de salvaguarda, nos principais eixos, como apresentadas no quadro abaixo:

Quadro 03: Plano de salvaguarda do Samba Carioca (Fonte: *Samba em Revista*, nº. 2, julho de 2009).

PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO

- Incentivo a pesquisas de campo e pesquisas históricas sobre as três modalidades de samba (em suas formas atuais e passadas), em suas expressões musicais, coreográficas, seus aspectos de celebração, articulação e inserção social, identidade de grupo, e relações com a indústria cultural e de espetáculo;
- Incentivo à produção de estudos biográficos de sambistas e de investigações sobre as origens, organização e lutas de suas associações profissionais e comunitárias;
- Levantamento da produção musical, com a recuperação de letras e melodias de partidos-altos, sambas de terreiro e sambas-enredos, além do estímulo à gravação, visto que parte significativa da produção das comunidades de sambistas, principalmente a mais afeita às formas tradicionais, de caráter não-comercial, não foi registrada, ficando à margem da indústria fonográfica e sob risco de desaparecimento; alguns desses sambas sobrevivem na memória dos membros mais velhos dessas comunidades, em especial das Velhas-Guardas;
- Incentivo a pesquisas históricas que mapeiem e descrevam a formação e o crescimento das comunidades de sambistas na cidade do Rio e região metropolitana, identificando as origens das ocupações dos morros e logradouros e seus primeiros moradores, as lideranças comunitárias que as articularam, as lideranças musicais e artísticas que definiram as suas identidades no samba, o papel de lideranças religiosas na sua formação e consolidação;
- Formação de pesquisadores dentro das diversas comunidades de sambistas do Rio de Janeiro, para que coleta, registro e análise dessas formas de expressão, de seu cenário e sua trajetória sejam feitas cada vez mais pelos próprios atores sociais e seus grupos, atendendo a um anseio de que a sua história

<p>possa ser contada por eles mesmos, valorizando assim vozes mergulhadas no cotidiano do fazer e viver o samba no Rio.</p>
<p>TRANSMISSÃO DO SABER – AÇÕES EDUCATIVAS</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Criação de oficinas, onde os mestres apresentariam a sua arte às novas gerações. • Encontros, exposições e atividades nas escolas.
<p>PRODUÇÃO, REGISTRO, PROMOÇÃO E APOIO À ORGANIZAÇÃO</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Criação, produção, apresentação e difusão dessas matrizes do samba – música e dança -, essas ações de apoio poderão ser dirigidas para a pesquisa, reflexão e documentação; aquisição, organização, gestão, manutenção e recuperação de acervos; edição, reedição e distribuição de livros, periódicos especializados, CDs, DVDs; montagem de exposições; formação de novos públicos; transmissão do saber e troca de experiências, etc. • Capacitação de recursos humanos, dentro das comunidades de sambistas, nas áreas de administração, produção cultural e pesquisa, entre outras, beneficiando esses grupos que estão excluídos das engrenagens da indústria fonográfica e do espetáculo, apesar do valor inquestionável de sua arte.
<p>DIFUSÃO E FOMENTO</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Criação e fortalecimento de espaços públicos de apresentação.
<p>PROTEÇÃO</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Reconhecimento de espaço de documentação e memória.

O programa de memória (coleta regular de depoimentos) foi priorizado pela idade avançada dos pioneiros do samba e pelos poucos registros existentes. A preocupação com a perda dos testemunhos daqueles que contribuíram para a criação e desenvolvimento artístico, político e cultural do samba impulsionou a implantação do “Projeto Implantação do Plano de Salvaguarda das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro”, processo nº. 01500.001956/2008-16; PTRES:6878; PI: 189A18002-RJ, contrato (40/2008) assinado entre a 6ª. Superintendência Regional do IPHAN e o CCC, garantindo a captação em áudio e vídeo e a transcrição de vinte depoimentos, mais tarde outro convênio garantiu a coleta de mais 21 depoimentos.

No momento em que a nova historiografia alargou as possibilidades de análise de novas fontes documentais, como a geração de um acervo a partir de depoimentos, relatos pessoais possibilitaram conhecer essa memória coletiva, analisar suas contínuas mudanças, as interferências do contexto social, trazendo à tona o pensamento dos detentores de uma expressão cultural reconhecida como patrimônio imaterial brasileiro, sem filtro, e resgatado pela própria comunidade do samba. Uma ação relevante, principalmente no momento em que se observa que a memória tradicional tem suas vias de conservação e transmissão abaladas.

Ao mesmo tempo em que os sambistas foram conquistando respeito da sociedade, que foi aderindo ao gênero, participando das práticas, foram também ocorrendo perdas fundamentais de suas referências, as conveniências acabaram por modificar radicalmente os ritos do samba e sua memória esgarçada.

4.4 Vozes da comunidade do samba: título de patrimônio incorporado no discurso dos sambistas e na identidade de grupo

Desde que o samba começou a ocupar espaço no imaginário nacional, há intermediação. Uma quebra nesse paradigma foram os depoimentos na Fundação Museu da Imagem e do Som (FMIS), o qual possui, em seu acervo, os discursos de sambistas importantes – Donga, Ismael Silva, Cartola, entre outros – para o conhecimento da trajetória do samba. O pesquisador José Carlos Rego, coordenou também na FMIS o projeto Memória do Povo da Dança do Samba, autor da única pesquisa publicada sobre a dança do samba. Depoimentos valiosos, mas que tiveram o Museu como intermediário. Devido à própria carga simbólica de um museu tradicional (aparelho do Estado), permaneceu a dificuldade de acesso aos depoimentos gravados, ou seja, eles não voltavam para a própria comunidade como parte da construção de sua memória; ao contrário, mantiveram-se sem nenhuma outra forma de difusão para a cidade.

No caso do projeto do Centro Cultura Cartola, mais do que depoimentos, o que se tem é uma conversa, uma entrevista, um diálogo. Um programa pensado por sambistas. Não havia, até então, um programa de perpetuação da memória do samba carioca; o que existia eram ações isoladas que não tiveram prosseguimento. Como chama a atenção a sambista Analimar, “a gente não tinha [...] você tem museu falando de tudo, menos de sambista e de samba, né?”⁶⁴

Sendo o depoimento produto do presente em relação a um passado vivido, deve-se levar em conta o momento no qual o depoente narra sua trajetória. No tocante às memórias de sambistas, por muito tempo essas vozes foram marginalizadas e silenciadas, seja cultural, estética e/ou comercialmente, tendo em vista a conjuntura sociohistórica brasileira. O silêncio

⁶⁴ VENTANE, Analimar Mendonça Ferreira. Atualmente, a sambista desfila como baiana da Escola de Samba Vila Isabel. Depoimento concedido ao Projeto “Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro”. Centro Cultural Cartola. Rio de Janeiro, em 27.01.2014.

de determinadas memórias em detrimento de outras foi temática abordada pelo pesquisador Michael Pollak (1989)⁶⁵. De acordo com o sociólogo, certas memórias que não se ancoram em alguns momentos sociopolíticos podem ganhar espaço em outros contextos, ocupando o campo social e questionando memórias oficiais.

São frequentes, nos relatos dos sambistas, as origens das suas agremiações, mesmo quando não estavam presentes. Também conseguem discorrer sobre as trajetórias de outros sambistas e de carnavais dos quais não participaram, mas que consideram importante deixar registrado. Percebem a relevância de perpetuarem-se lembranças para que não sejam esquecidas. O relato de Raymundo de Castro⁶⁶, baluarte do G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, expressa essa preocupação. Em diversos momentos, o entrevistado buscou registrar nomes e histórias de vida de sambistas que, segundo ele, não são valorizados e lembrados pela agremiação, embora grande contribuição deles para a Mangueira e para o samba. Prestar esse depoimento representa trazer à luz memórias que não podem ser esquecidas – ou silenciadas. O depoimento é encarado como primeira e, por vezes, única oportunidade de eles narrarem essas histórias fora do ambiente familiar e para um público mais amplo.

O CCC proporciona o direito à memória. Mediante a escassez de registros sobre samba a partir da ótica dos sambistas, a Instituição atua como espaço de guarda dessas vozes excluídas e, ainda, como local de referência no fomento à luta pela preservação e valorização das memórias individuais e coletivas do samba carioca. No tocante às disputas de memórias na sociedade, o CCC tem o papel de marcar a diversidade cultural brasileira, dando poder de voz a grupos outrora marginalizados, fazendo com que sambistas, que ainda não reconheceram, passem a reconhecer a importância de sua contribuição para o âmbito sociocultural brasileiro através do samba. Esse é um dos objetivos do CCC, percebido pelos próprios sambistas, em especial os depoentes:

É meritória, uma coisa muito séria. Não tem qualificativo a ela e ao Pedro. Eles dois só [...] Tá aí uma obra dessas, já pensou? Quem é a Mangueira pra fazer uma obra dessas, tá aí. Um auditório desse e com essa gravação de primeira ordem. (Ed Miranda Rosa, ex-presidente das Velhas-Guardas)⁶⁷

⁶⁵ POLLAK, Michael. Uma das grandes referências nos estudos sobre memória e história oral. Trabalhou no *Centre National de la Recherche Scientifique*, ligado ao *Institut d'Histoire Du Temps Présent*, na França.

⁶⁶ CASTRO, Raymundo de. Depoimento concedido ao Projeto “Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro” no Centro Cultural Cartola. Rio de Janeiro, em 10.12. 2014.

⁶⁷ Depoimento de Ed Miranda Rosa concedido ao Projeto “Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro”, no Centro Cultural Cartola. Rio de Janeiro, em 28.03.2009.

Com certeza, falta e eu acho que esse material está sendo feito para isso. Eu queria agradecer a oportunidade à Nilcemar, que faz um trabalho maravilhoso que eu acompanho desde o início aqui no Centro Cultural e vejo o sofrimento que ela passa para conseguir que as coisas aconteçam. Porque tudo precisa de dinheiro e nem sempre se tem dinheiro para comprar um livro, para... Então, essas iniciativas têm que ser aplaudidas de pé por todos nós brasileiros e que temos que amar o sambam, que é nosso patrimônio cultural [...]. A minha mensagem é a seguinte: não desista nunca [...]. Isso aqui não estaria sendo realizado se tivesse ido pelos caminhos fáceis. Exatamente, o mais difícil é falar de cultura, é fazer cultura, é fazer isso aqui, fazer esse trabalho para dar uma condição para os jovens, para as pessoas todas, para todos nós. Então, não desista, vá à luta e acredite nos seus sonhos e união, entendeu? A união, precisa unir, precisa de mais união. Foi criada a Liga, a Liga organizou o carnaval. Aí, o carnavalesco veio e – são unidos. Mas o sambista não está unido, o sambista é a força maior e a parte maior. Mas não estão unidos. Precisam disso, e o jovem, eu acredito muito, o jovem com mais informação e essa coisa que está sendo criada daqui com outros livros, com outras informações ...Tem muita gente hoje preocupada que essa coisa dê certo. Eu acho que o jovem tem que pensar nisso e se preparar, se prepare, vá tocar uns instrumentos, vá estudar, vá se preparar. Estude, amanhã, se for preciso ele administrar sua escola, ele está preparado para administrar. Criar uma consciência política, social, econômica. Ter uma visão e focar em cima do samba que a nossa melhor oração é o nosso samba (Zé Katimba, compositor)⁶⁸.

A realização dos depoimentos dos sambistas tem como referência a metodologia de história oral, que pressupõe dois tipos de entrevistas: as temáticas ou de histórias de vida. A construção desse acervo está relacionada ao registro de entrevistas de *histórias de vida*.

Conforme Verena Alberti (CPDOC/FGV), esse tipo de entrevista tem o próprio indivíduo na história como centro de interesse.

Inclui sua trajetória desde a infância até o momento em que fala, passando pelos diversos acontecimentos e conjunturas que presenciou, vivenciou ou de que se inteirou. Pode-se dizer que a entrevista de história de vida contém, em seu interior, diversas entrevistas temáticas, já que, ao longo da narrativa da trajetória de vida, os temas relevantes para a pesquisa são aprofundados (ALBERTI, 2005, pp.37-38).

Para a preparação do projeto do CCC, usou-se como referência metodológica a mesma utilizada pelo Centro de Pesquisa e Documentação (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (FGV), instituição que deu os primeiros passos no Brasil na constituição de fontes orais (1970). A escolha dos entrevistados se deu por sua contribuição ao universo do samba. A contratação da equipe teve como requisito principal o conhecimento do objeto de estudo e o envolvimento no trabalho de pesquisa desde o processo de instrução do dossiê para o registro do samba, facilitando a pesquisa prévia biográfica dos depoentes.

As entrevistas tiveram, em média, de duas a quatro horas de duração. A parte inicial da entrevista procurou registrar a origem, onde nasceu o depoente, sua infância, formação e

⁶⁸ Depoimento de Zé Katima, concedido ao Projeto “Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro”, no Centro Cultural Cartola. Rio de Janeiro, em 14.03.2009.

como o samba entrou na sua vida. A entrevista foi guiada por uma pauta, construída após pesquisa bibliográfica sobre os escolhidos. Em seguida, foi elaborado um roteiro para a entrevista, com o objetivo de orientar cronologicamente os momentos (etapas, fases) da vida do entrevistado.

O projeto foi criado em função da falta de registros sobre o mundo cultural do samba pela ótica memorável dos sambistas. Em alguns casos, não havia nenhum registro sobre os depoentes e, diante da inexistência de fontes, foi necessária a realização de uma entrevista prévia para preparação de um roteiro. A equipe foi constituída por um pesquisador, um assistente de pesquisa e um entrevistador, além de ter sido contratado serviço para captação de áudio e imagem.

Após a coleta, foi realizado tratamento técnico dos depoimentos, gerando um resumo biográfico, acerto da pauta de acordo com a ordem do depoimento e transcrição, ficando pendente o serviço de copidesque e pesquisa complementar. A entrevista gravada passou por edição de ruídos e foram retiradas outras interferências, tendo cada uma gerado um DVD com a íntegra da entrevista. O material passou por um processo de edição final e foi publicado sob a forma de DVD.

As fitas magnéticas (mini DV) foram armazenadas no Centro de Documentação e Pesquisa do CCC, devidamente identificadas com dia e hora da gravação, nome do entrevistado e duração (tempo de gravação). Antes do início de cada gravação uma ficha de identificação foi lida pelo entrevistador – Aloy Jupiará –, na qual se identificava o dia, o local, a hora da entrevista, o nome completo e o apelido do entrevistado. Ao final da entrevista, foi também registrado o horário do encerramento, bem como a finalidade do depoimento, sobretudo pelo fato de ficar disponível para consulta, reforçando oralmente o que ficou também documentado pelo termo de cessão assinado pelo depoente imediatamente após a coleta do material.

Em muitas entrevistas, os depoentes cantaram, fizeram citações a outros sambistas, o que demanda levantamento do nome completo e qualificação das pessoas citadas; classificação completa das letras e autores das músicas, principalmente quando o entrevistado não deixa isso claro, pesquisa a ser realizada posteriormente.

Figura 29: Foto do Depoimento Zeca da Cuíca, realizado em 31 de janeiro 2009 (Fonte: Acervo CCC).



Apesar de se pensar nas temáticas (dança, música), o tipo de entrevista escolhido foi o de história de vida, enfocando aspectos da infância, fatos presenciados e vivenciados. As narrativas de cada depoente confirmaram que o samba tomou uma proporção na cultura popular brasileira que ultrapassa o limite de uma modalidade musical. O samba foi apresentado como sentido de vida de muitos entrevistados, como meio de ascensão social, formação identitária, prazer, lazer, profissão, instrumento de denúncia, anúncio e possibilidade de experimentar a liberdade de criação e a representação de histórias e personagens apresentadas através dos carnavais.

Ao Centro Cultural Cartola coube desempenhar o papel de ser ponte facilitadora para estabelecer o elo entre o passado e o presente, atuando como um “lugar de memória” (NORA, 1993), através dos relatos, depoimentos dos sambistas fundadores desse universo carnavalesco carioca. Os narradores, no caso, os “notáveis” do samba, vistos como mediadores, que controlam o acesso à história, sendo detentores dos saberes, tornando possível a construção da história do samba carioca.

Do material gerado foram feitas cópias, colocadas à disposição para consulta de estudantes e pesquisadores no CCC, sendo uma entregue ao depoente, outra ao grupo de pertença do entrevistado, como as Escolas de Samba, e outra enviada ao Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN.

Figura 30: Capas DVDs dos depoimentos gerados pelo CCC (Fonte: Acervo CCC)



A instalação do Pontão possibilitou o planejamento do trabalho, mas o número de pessoal a ser contratado com o recurso disponível foi insuficiente para atender a tantas demandas, além da dificuldade de manutenção da Equipe.

Um dos grandes problemas das ONGs é exatamente a impossibilidade de gerarem vínculos empregatícios, incluindo a incerteza de continuidade dos programas de governo, o que dificulta a consolidação das ações.

Convém registrar que o IPHAN orientou quanto à constituição de um Conselho Consultivo do Samba e à formação de um Comitê Gestor, este último composto por representantes do governo das três esferas de poder público e por produtores de cultura, a fim de que fossem pensadas e acompanhadas as ações de proteção do bem cultural.

Para a constituição do Conselho do Samba, a equipe de trabalho do Centro Cultural Cartola enviou carta convite a sambistas considerados mestres e atuantes na manutenção dos bens titulados e que de preferência tivessem participado do processo de registro. Em 29 de maio de 2010, foram convidados a participar e tomaram assento no Conselho do Samba: Alcides Aluízio Machado (Aluízio Machado); Arandí Cardoso dos Santos (Careca); Devani Ferreira (Tantinho); Iranette Ferreira Barcellos (Surica); Ivanir Pereira Guimarães (Pituka Nirobe); Janaína Reis Pinheiro; Joel de Paula Soares (Vitamina); José Luiz Costa Ferreira (Zé Luiz do Império); Leci Brandão da Silva (Leci Brandão); Lygia Santos; Manoel dos Anjos Dionisio (Manoel Dionísio); Martinho José Ferreira (Martinho da Vila); Nelson Mattos (Nelson Sargento); Neuso Sebastião de Amorim Tavares (Tiaozinho da Mocidade); Nilcemar Nogueira; Odilon Costa; Rubem dos Santos (Rubem Confete); Sandoval Mattos (PQD da Portela); Waldir de Souza (Waldir 59); Wanderley Jorge Euzébio da Silva (Wanderley Caramba); José Inácio dos Santos (Zé Katimba); Marcia Vânia Moura Zacharia (Marcia

Moura); Hegio Laurindo da Silva (Delegado); Maria da Dores (Dodô da Portela); Selma Teixeira Candeia (Selma Candeia); Guilherme Jorge Guimaraes; Rachel Valença; Alexandre Medeiros.

Na primeira reunião realizada, em 29 de maio de 2010, no CCC, foram empossados os Conselheiros e apreciadas as diretrizes do Plano de Salvaguarda das Matrizes do Samba. A seguir, foi apresentado esboço do projeto Circuito do Samba no Rio de Janeiro – uma ação para ser incorporada ao plano, como instrumento estratégico de sustentabilidade e difusão. Na oportunidade, estiveram presentes, além dos Conselheiros, a Sra. Claudia Márcia Ferreira, Diretora do CNCP do IPHAN, que lembrou aos presentes de todo o processo de registro e da da salvaguarda. Tomou parte da reunião a Sra. Márcia Sant’Ana, diretora do Departamento de Patrimônio Imaterial – DPI, que apresentou o modelo do Circuito do Fandango Caiçara⁶⁹, com objetivos de conservação e preservação de uma atividade cultural estava em vias de extinção.

A pesquisadora Rachel Valença enfatizou a importância de existir um Centro de Memória em cada uma das Escolas de Samba para a preservação da memória dessas entidades. Os Conselheiros destacaram: a importância da realização de seminários nas Escolas de Samba, a dificuldade de manutenção das tradições frente aos novos conceitos impostos para a montagem de um espetáculo, como o desfile das agremiações no carnaval, a falta de apoios específicos para os produtores de cultura. Contudo, eles se mostraram esperançosos da possibilidade de o Conselho intervir em favor de mais apoio, inclusive nas Escolas de Samba que não integram o Grupo Especial. O compositor Nelson Sargento enfatizou a necessidade de os agentes do samba se organizarem ainda mais para conquistarem posição de respeito tanto na mídia geral como nos órgãos competentes e usou a sua ascensão como exemplo vivo. Após pronunciamento de todos os participantes, foi feito um resumo dos pontos mais importantes sugeridos: divulgação, com maior ênfase, da história do samba em todos os seus aspectos; importância de fazer conhecer e valorizar a ancestralidade do samba (matriz africana), bem como das manifestações que o antecederam como Jongo, Folia de Reis;

⁶⁹ No litoral do Paraná e de São Paulo, o fandango é um gênero musical e coreográfico fortemente associado ao modo de vida da população caiçara. Sua prática sempre esteve vinculada à *organização de trabalhos coletivos - mutirões, puxirões ou pixiruns - nos roçados, nas colheitas, nas puxadas de rede ou na construção de benfeitorias*, onde o organizador oferecia, como pagamento aos ajudantes voluntários, um fandango, espécie de baile com comida farta. Para além dos *mutirões*, o fandango era a principal diversão e momento de socialização das comunidades caiçaras, estando presente em diversas festas religiosas, batizados, casamentos e, especialmente, no carnaval, quando os quatro dias de festa eram realizados ao som dos instrumentos do fandango. Disponível em:

<<http://camiloaparecido.blog.terra.com.br/2008/11/10/fandango-caicara-em-cananeia-sp>>. Acesso em 10.03.2013.

valorização do compositor; criação de um espaço físico para abrigar as Velhas-Guardas; criação de veículo para fazer circular a memória do samba; ampliação dos departamentos culturais das escolas de samba – preservação e difusão de seus valores culturais, buscar forma de sustentação do “povo do samba”⁷⁰.

Figura 31: Reunião Conselho do Samba (Fonte: Acervo CCC).



Já para formação do Comitê Gestor houve dificuldade de resposta por parte das esferas públicas, tendo apenas o Secretário Municipal de Cultura respondido à carta convite e informado que ele mesmo integraria o comitê. Até 2012 essa articulação entre as esferas públicas ainda não tinha sido cumprida. A formação do Comitê Gestor só foi constituída em 17 de setembro de 2014. Compareceram à 1ª Reunião visando à implantação do Comitê Gestor do Samba do Rio de Janeiro: Nilcemar Nogueira (Coordenadora Técnica do Plano de Salvaguarda do Samba); Mônica da Costa e Maria Luiza Dias (Representante do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional -IPHAN); Jorge Castanheira (Presidente da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro-LIESA); Edson Marinho e Ecio Bianchi (Presidente e Diretor da Associação das Escolas de Samba Mirins do Rio de Janeiro - AESMRIO); Luciane Barbosa (Representante do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural - INEPAC); Antônio Ricardo (Presidente da Associação de Baianas das Escolas de Samba do Rio de Janeiro -ABESERJ); Moisés Fernandes, André Fernandes e Max Menezes (Representantes da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro - AESCRJ) e Vinícius Natal (Pesquisador do Centro Cultural Cartola).

⁷⁰Fonte: Ata da Reunião realizada em 29.05.2010, no CCC.

Por eu ter participado ativamente da reunião, vale destacar alguns pontos discutidos na reunião e que são sistematicamente apontados pelos sambistas, registrados na Ata da referida reunião:

A Coordenadora do plano de salvaguarda apresentou o propósito do Comitê Gestor e ressaltou a importância de consolidar a política do patrimônio imaterial, unindo todas as esferas em um mesmo objetivo; ainda, chamou atenção para a importância de se guardarem as especificidades da manifestação cultural samba, em contraponto ao movimento de cultura massificadora e uniformizadora do samba. Apresentou o projeto de educação patrimonial nas escolas e ressaltou a mudança na visão dos olhares dos estudantes ao conhecerem a história do samba. Falou sobre as dificuldades de os sambistas acessarem aos editais de fomento ao Patrimônio Imaterial, mas que tem favorecido financeiramente as escolas de samba, para montagem do espetáculo.

O presidente das Escolas de Samba Mirins ressaltou a dificuldade de reprodução e transmissão do samba e do saber às crianças.

O presidente da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro esclareceu que os desfiles das escolas de samba são, na realidade, um produto, mas defende que a evolução e a tecnologia não podem sobrepor-se ao samba. A LIESA dá liberdade de criação, mas as escolas não podem se perder. Cabe às escolas encontrarem o equilíbrio.

A Coordenadora do Plano de Salvaguarda destacou o papel social do CCC de despertar no próprio sambista a capacidade de enxergar o samba como sua identidade, servindo de entretenimento, mas muito mais como um modo de vida e um modo de se posicionar na sociedade; apresentou comentários de alunos da exposição itinerante em escolas públicas, ressaltando a transformação na visão dos alunos em relação ao samba e à cultura negra; chamou a atenção sobre os projetos que não são de sambistas, mas que utilizam o samba como uma simples marca para ganhar dinheiro, sem deixar o legado ao sambista. Defendeu, ainda, que as escolas de samba precisam provocar a participação de seus componentes de modo a fomentar a construção coletiva. Defendeu o desenvolvimento da potencialidade dos sambistas, possibilitando protagonismo.

A representante do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural falou que é preciso compreender que o bem praticado (no caso, o samba) é também um patrimônio e adquire relevância no cenário cultural. A partir desse entendimento, equaciona-se o samba como espetáculo e como patrimônio.

Já a representante do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional explicou o processo de registro e ressaltou a importância da articulação do Comitê; disse ainda sentir um descolamento das escolas de samba como espetáculo dos detentores dos bens. Afirmou que acha que o espetáculo deve existir, mesmo como uma forma de sustento, mas não se pode perder uma “essência” do samba, ou seja, a participação da base nas decisões das escolas, de forma que o sambista se sinta representado.

A coordenadora do plano de salvaguarda defendeu a expansão dos Departamentos Culturais das escolas, observando que os mesmos podem funcionar como um “braço” da LIESA em ações culturais de memória e acervo e disponibilizou o CCC para a realização de cursos de capacitação para os sambistas.

Representante do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural sugeriu que seja distribuída a Carta de Paris, ressaltando a importância da UNESCO nas políticas mundiais de patrimônio imaterial.

Os representantes da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro falaram sobre a disparidade de recursos que ocorre dentre as escolas de grupo de acesso e mirins em comparação com o grupo especial.

O presidente da Associação das Baianas diz que as modificações da LIESA foram boas, mas chama a atenção para o fato de as baianas só rodarem nos refrãos. “É preciso rever isso para não tirar a espontaneidade e a importância da dança das baianas, além de valorizar que as escolas de samba tenham projeto para as crianças”. Falou também sobre a influência das religiões evangélicas na redução do

número de baianas nos desfiles. A coordenadora do plano de salvaguarda lembrou de atividade promovida pelo CCC, o cortejo de baianas e a lavagem da Pedra do Sal, o que reverberou no calendário da lavagem da Marquês de Sapucaí.

4.5 Samba Patrimônio Cultural na prática e cotidiano dos sambistas: articulações, negociações e reivindicações

A referência da cultura imaterial no Brasil implicou uma nova visão da preservação e do modelo gestor dos bens culturais nacionais, suscitando no grupo questionamentos: O que se entende por salvaguarda? Como instituir um lugar de referência para pesquisa e documentação? O que se salvar ou guardar e quais as prioridades? Como implantar as políticas de salvaguarda? O que contribuiria para a preservação sem engessamento?

Como cultura viva, o samba pulsa e, como muitos sambistas definem, “é um modo de viver”; logo, é suscetível a mudanças e variações, como exemplificam as vertentes dessas matrizes: samba canção, samba de breque, bossa-nova, samba rock, samba funk, samba de gafieira, pagode, entre outros.

O Decreto 3.551 prevê que os bens registrados como patrimônio cultural sejam objeto de ações que garantam sua continuidade e transmissão, ações denominadas de salvaguarda. O conceito de salvaguarda ainda está em construção. Não é, por exemplo, um simples apoio a uma manifestação da prática cultural, como muitos pensam. Mas, sobretudo, a proteção dos guardiões. Logo, esse discurso inicialmente do poder público torna-se um desafio para o grupo e para a instituição. O Centro Cultural Cartola sempre teve o desenvolvimento humano como um dos principais focos de seus programas.

Por demandar problemas que se arrastam desde o processo de colonização, da abolição da escravidão, da negação das práticas culturais e religiosas de matriz africana, do descaso com a cultura popular, pela invisibilidade da população negra e pobre, sobressai-se o maior dos desafios: “Promover a inclusão social e a melhoria das condições de vida de produtores e detentores do patrimônio cultural imaterial. Pensar melhoria das condições de vida de pessoas que mantêm saberes e práticas culturais por várias gerações em suas comunidades e responsáveis por sua difusão” (DIRETRIZES DO PROGRAMA NACIONAL DE PATRIMÔNIO IMATERIAL). Contudo, ao mesmo tempo, não se pode confundir essas ações sociopolíticas com ações menores, simplesmente como estímulo a vaidades pessoais. Em outras palavras: como conciliar interesses pessoais tão conflitantes?

A primeira reação foi a dos compositores dos chamados sambas tradicionais, por exemplo, que viram nessa nova política a possibilidade de gravarem e fazerem circular composições que não ofereciam apelo comercial. No dia da titulação, alguns dirigentes de Escolas de Samba conseguiram uma rápida audiência com as autoridades presentes, a qual resultou em apoio financeiro para a construção do espetáculo do carnaval com a interveniência do Governo Federal, Estadual e patrocínio da Petrobras, sem que, para isso, nenhuma contrapartida de proteção aos bens titulados tenha sido estabelecida ou tenha havido anuência do Conselho Consultivo do Samba.

Em 2003, o governo municipal instituiu, por meio do Decreto nº. 23162, em 21 de julho, “o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural carioca”.

Aparentemente alinhado ao Decreto 3.551, o Decreto 28.980, de 31 de janeiro de 2008, na gestão do então prefeito Cesar Maia, declara “Patrimônio Cultural Carioca as Escolas de Samba que desfilam na Cidade do Rio de Janeiro”, designando a Secretaria Extraordinária de Promoção, Defesa, Desenvolvimento e Revitalização do Patrimônio e da Memória Histórico Cultural da Cidade do Rio de Janeiro como aquela responsável por inscrever os bens culturais no Livro de Registro dos Saberes, no Livro de Registro das Formas de Expressão e no Livro de Registro das Atividades e Celebrações, apresentando as seguintes considerações: que o Carnaval é a maior festa de rua do Brasil, na qual se alia a comemoração da alegria pura e simples com a união de um povo; que as festas e celebrações, tendo a cidade como palco, são momentos de identificação cultural coletiva e de civismo de uma sociedade; a importância cultural do desfile das Escolas de Samba como ponto máximo do Carnaval carioca, que reflete a forma alegre e irreverente da população carioca festejar a vida e da sua capacidade de organizar e produzir um espetáculo coletivo grandioso; e a necessidade de se preservar a memória cultural através dos seus modos de fazer e de celebrar.

Esse reconhecimento não provocou nenhuma alteração no trato da esfera municipal com os bens reconhecidos como patrimônio cultural dos cariocas. A não ser a preocupação dos dirigentes das Escolas de Samba, que tinham em seus planos reforma e ampliação das suas quadras, e temiam de que esse fato pudesse levar a impedimentos de obras conferidos a bens tombados.

4.6 Atuação dos sambistas

Apesar de iniciar um programa para alinhar-se às políticas externas, o Brasil, internamente, arrasta problemas de ordem social e conserva o não alinhamento de políticas pelas três esferas de poder (federal, estadual, municipal). O próprio entendimento da política de patrimonialização é exercido de formas diferentes pelos governos estadual e municipal. Em alguns aspectos, ocorre até uma banalização do que poderia ser uma política estruturante de desenvolvimento e integração social.

A discussão para balizar a política de salvaguarda passa, inicialmente, pela distinção entre produtor cultural (aquele faz uso da cultura, como mercadoria capaz de gerar lucro) e produtor de cultura - aquele que contribui para a construção de um legado com a sua produção cultural, ou ainda os que carregam em si esse legado, mantendo viva tradições - distinguindo claramente o que deve ser submetido à proteção, por ser patrimônio, e o que não necessita dela, por ser produto de consumo.

Importante observar que, de forma espontânea, os sambistas têm criado ações de salvaguarda nos movimentos de resgate das tradições do samba carioca, onde vários Portelenses merecem destaque. Um exemplo bem emblemático foi a criação do Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo (GRANES Quilombo), uma escola de samba da cidade do Rio de Janeiro, fundada pelos compositores Candeia, Nei Lopes e Wilson Moreira, em 8 de dezembro de 1975, descontentes com o rumo que o samba tomava na década de 70, descaracterizando o samba e relegando os sambistas a segundo plano. Um ideal permeava a criação: aquela seria uma escola onde tudo seria feito por sambistas.

Candeia, em um trecho do livro que escreveu em parceria com Isnard Araújo, intitulado “Escola de Samba: árvore que esqueceu a raiz”, publicado em 1978, declara:

Os verdadeiros sambistas, ou seja, Mestre-Sala e Porta-Bandeira, os passistas, os ritmistas, os compositores, as baianas, os artistas natos de barracão, são, hoje em dia, colocados em segundo plano em detrimento de artistas de telenovelas, dos chamados ‘carnavalescos’, ou seja, artistas plásticos, cenógrafos, coreógrafos e figurinistas profissionais. Ao substituímos os valores autênticos das Escolas de Samba, nós estamos matando a arte-popular brasileira, que vai sendo desta maneira aviltada e desmoralizada no seu meio-ambiente, pois Escola de samba tem sua cultura própria com raízes no afro-brasileiro.

Em 1976, em matéria para o jornal Última Hora, Candeia resumiu os propósitos do GRANES Quilombo: desenvolver um centro de pesquisas de arte negra, enfatizando sua

contribuição à formação da cultura brasileira; lutar pela preservação das tradições fundamentais sem as quais não se pode desenvolver qualquer atividade criativa popular; afastar elementos inescrupulosos que, em nome do desenvolvimento intelectual, apropriam-se de heranças alheias, deturpando as das escolas de samba, e as transformam em rentáveis peças folclóricas; atrair os verdadeiros representantes e estudiosos da cultura brasileira, destacando a importância do elemento negro em seu contexto; organizar uma escola de samba onde seus compositores, ainda não corrompidos “pela evolução” imposta pelo sistema, possam cantar seus sambas, sem prévias imposições. Uma escola que sirva de teto a todos os sambistas, negros e brancos, irmanados em defesa do autêntico ritmo brasileiro.

O GRANES Quilombo era um lugar de resistência e, apesar das dificuldades, gerou impacto positivo, como se pode constatar pelos comentários na imprensa:

A presença da Escola de Samba Quilombo foi, na verdade, a grande novidade no desfile de campeões do Carnaval 77, fechando com chave de ouro uma festa que teve tudo igual aos anos anteriores. [...] Com um contingente de 400 pessoas, dentre as quais os astros da música popular Paulinho da Viola, Candeia, Martinho da Vila, Xangô e Clementina de Jesus, diversos intelectuais e sambistas de outras agremiações, Quilombo, com suas fantasias tricolores, branca, lilás e dourado, quase rouba o espetáculo, que ficou por conta da Beija-Flor e seu Carnaval-Evolução, e do Canarinho das Laranjeiras. [...] Desfilando livre e descontraída pela avenida, sem esquemas, imposições, figurinos ou estrelas, despreocupada com novas fórmulas de 70, apresentação musical ou com contagem de pontos, a escola de samba Quilombo mostrou, ontem, o verdadeiro papel de uma escola de samba e apresentou seu Carnaval de 77 visando apenas realizar a mais genuína festa brasileira (A NOTÍCIA, 23/2/1977).

Com a morte de Candeia (1978), esse movimento perdeu a força e seu o último desfile aconteceu em 2002. Hoje sua filha Selma Candeia inicia um movimento para resgatar o projeto, assumindo a presidência do Grêmio.

Os pagodes de fundo de quintal, como os da Tia Doca (Jilçara Cruz Costa) e da Tia Surica (Iranette Ferreira Barcellos), integrantes da velha-guarda da Portela, aconteciam no quintal de suas casas, lugares de encontros de sambistas e referências de espaços para se tocarem e cantarem sambas tradicionais.

O pagode do trem, que mais tarde ficou conhecido como Trem do Samba, hoje calendário tradicional da cidade, criado em 1996 pelo compositor portelense Marcos Sampaio de Alcântara, o Marquinhos de Osvaldo Cruz, é outro exemplo. Segundo seu idealizador, “tudo começou com o objetivo de fazer algo que chamasse a atenção da comunidade de

Oswaldo Cruz”,⁷¹ bairro do subúrbio onde nasceu a Escola de Samba Portela, e de onde emergiram grandes nomes do samba, como Candeia, Manaceia, Monarco.

A utilização do trem como um espaço para reunião de sambista remete a Paulo da Portela (fundador da Escola de Samba Portela) e a seus companheiros de escola, que, para fugirem da perseguição imposta pela elite às práticas simbólicas negras, reuniam-se no trem, na volta do trabalho, cantando e tocando samba. O pagode do trem atrai milhares de pessoas, que saem da Central do Brasil, dia 2 de dezembro, em comemoração ao Dia Nacional do Samba, tocando e cantando samba em direção ao bairro de Oswaldo Cruz, onde vários palcos são montados para apresentações artísticas de sambistas tradicionais. Uma festa que incluiu Alvoradas, lavagem da Pedra do Sal, lavagem do busto de Paulo da Portela, considerado um dos símbolos da resistência do samba carioca e inclui no repertório cânticos dos ancestrais africanos e sambas antigos.

A elaboração de planos de salvaguarda preconiza definir e organizar um conjunto de ações que contribua para a melhoria das condições socioambientais de produção, reprodução e transmissão dos bens culturais imateriais registrados. Essa etapa comporta a sensibilização da sociedade civil e das esferas públicas, estadual e municipal, com vistas a provocar a convergência de programas e projetos específicos para esse fim, considerando que só por meio da mobilização social pode haver a consolidação efetiva das políticas públicas.

Figura 32: Trem do Samba (Fonte: <www.sidneyrezende.com>).



⁷¹ Fonte: Entrevista com Marquinhos de Oswaldo Cruz Disponível em: <<http://www.papodesamba.com.br/evento.php?id=621>>. Acesso em: 10/05/2013.

Como se trata de movimento recente, a primeira dificuldade de disseminação dessa política está no desconhecimento dos instrumentos burocráticos e legais e da sua real necessidade.

Para difusão dos conhecimentos, o CCC realizou seminários e cursos de capacitação para a formação de agentes culturais, publicou a revista *Samba em Revista*, constituiu um banco de dados e implantou o centro de referência de documentação e pesquisa, de forma a organizar, catalogar e divulgar os materiais coletados e a produção gerada pelo Centro. Além do CD-Rom e o registro dos depoimentos de sambistas.

A elaboração do CD-rom seguiu o padrão de outros CDs produzidos para outros projetos de registros, tanto na estrutura como na forma de apresentação de conteúdo.

O Centro de Documentação e Pesquisa do CCC gerou os seguintes resultados:

Quadro 04: Produtos gerados pelo CCC.

Produtos	Ano
Dossiê	2006
Inventário	2006
Produção Documentário	2006; 2012
Seminário	2007; 2008; 2009; 2010; 2011; 2012; 2013
Depoimentos	2009; 2010; 2011; 2012; 2013; 2014
Edição CD-Rom	2010
Publicações: <i>A Força Feminina do Samba</i> ; Edição revista <i>Samba em Revista</i> ; Catálogo Exposição Samba Patrimônio Cultural do Brasil	2007; 2008; 2009; 2010; 2011; 2012; 2013; 2014
Edição CD partido alto	2012
Exposições	2005; 2006; 2012; 2013; 2014

Apesar da presença da SEPPIR ser de extrema importância no alinhamento dessa política, por ocasião da troca do gestor – neste caso, com a saída da Ministra Chefe de Estado da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, Matilde Ribeiro, e a entrada da nova Ministra, Luiza Bairros – essa importante articulação política foi interrompida.

A baixa escolarização dos sambistas, associada à paixão quase visceral pelo samba, possibilitaram a apropriação e exploração de seus agentes. O crescimento das Escolas de

Samba, antes Grêmios Recreativos para suas bases sociais, transformou-as num empreendimento, voltado ao público visitante e cujo comando foi saiu das mãos de sambistas, ganhando “donos”.

Ressalta-se, portanto, que um plano de salvaguarda abarca vários níveis de realizações, que vão desde a garantia de direitos e a melhoria de condições materiais de produção e reprodução, até a garantia da participação dos sambistas nas decisões políticas que recaem sobre eles. Na verdade, o patrimônio imaterial tem uma relação direta com o material. Quando se pensa em garantias, é fundamental a garantia das necessidades básicas dos sujeitos: direito à alimentação, à escolarização, à saúde, ao trabalho. A sobrevivência digna e a qualidade de vida do sambista ajudam a evitar perda das características básicas das suas práticas artísticas. Evita que ele tenha de submeter-se a modismos e a apelos midiáticos impostos pela indústria cultural.

Houve uma mudança nos dirigentes das agremiações. Muitos deles hoje são gerentes, não são pessoas que viveram a história da escola e também não são sambistas. Então, desconhecem o valor da riqueza melódica, da poesia do samba, como ressalta a declaração de Zé Katimba:

Com certeza, mas eu acho que aí também tem uma parcela de culpa e grande no próprio sambista. Porque o sambista, as escolas eram pequenas e era aquela coisa da comunidade, todo mundo ali ia fazendo e tal. E foi crescendo, foi crescendo. Hoje, é uma ópera de rua e uma empresa. E as pessoas, os sambistas, não se prepararam para tomar conta daquilo ali, tem gente que sabe de samba de trás pra frente, de frente pra trás, mas não sabe administrar uma escola, porque ela se transformou numa empresa. E quem está administrando não vai se curvar para dizer: “Agora o samba é com você”, o que seria o ideal. “Eu administro, bá-bá-bá, é o cara. Agora, você, você e você, vocês vão escolher o samba”. Aí, seria legal, mas a gente precisa se preparar, o sambista precisa se preparar para administrar a sua escola sim, saber o que está rolando, o que vai rolar, o que vai pedir, ou até exigir, mas tem que se preparar [...] Eu acho que há tempo para recuperar esse espaço, inclusive, esse trabalho que está sendo feito aqui, isso já é uma coisa muito legal esse trabalho aqui do Centro Cultural Cartola é muito legal. Porque quando você não tem muita consciência, às vezes, há a necessidade, você é tomado, porque tudo depende de grana. [...] Eu cansei de ouvir isso quando eu falava com relação a esses direitos nossos, do sambista, do compositor. Todo mundo se afastava e ficava com medo⁷².

O Centro Cultural Cartola encaminhou o projeto à Secretaria Especial de Desenvolvimento Solidário – SEDES, órgão municipal o projeto CARNAVAL, SAMBA E DESENVOLVIMENTO, uma proposta de economia solidária como uma forma de articular ações acerca do patrimônio cultural, material e imaterial. Uma maneira de reconhecer os

⁷² Depoimento concedido ao Projeto “Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro”. Centro Cultural Cartola. Rio de Janeiro, em 14.03.2009.

conhecimentos populares e desenvolvimentos peculiares, buscando desenvolvimento local com criação de associações das pessoas que atuassem diretamente nas escolas de samba, principalmente moradores das comunidades onde algumas escolas de samba estão inseridas, identificando seus artesãos e escoando sua produção artístico-cultural em feijoadas, festas, ensaios; barracões; ensaios técnicos de rua e no sambódromo e pontos turísticos. Uma maneira de proporcionar novas oportunidades de geração de renda e oferta de cursos de capacitação de suas principais lideranças. Caberia ao governo ajudar na divulgação nos roteiros turístico da Cidade.

Apesar de o desfile movimentar milhões de reais, gerando recursos para o Estado e iniciativas privadas, o que se vê é uma concentração de recursos e interesses que não retornam como benefício às comunidades.

Figura 33: Dividendos gerados pelo Carnaval (Fonte: Riotur).



Um dos principais motivos para o desenvolvimento do projeto seria a alternativa ao desemprego, já que grande parte dos moradores da comunidade onde a Escola está inserida não pertence ao mercado de trabalho formal. A maioria das escolas de samba localiza-se em comunidades de baixa renda, onde seus integrantes participam ativamente na montagem do desfile, principalmente durante a época do carnaval. Seria uma forma de propiciar a estes profissionais, artesãos, costureiras, aderecistas carpinteiros, a sua sustentação fora do período carnavalesco, por meio da venda de seus produtos, símbolos da identidade cultural brasileira.

Os artífices do carnaval estão habituados a trabalharem na perspectiva da criatividade, necessitando, porém, em muitos casos, cuidar da qualidade. Quase nenhum desses artífices trabalha por conta própria; ao contrário, eles trabalham por empreitada nos barracões, em péssimas condições e baixa remuneração, sem nenhum direito assegurado. Nesse sentido, o

projeto *Carnaval, Samba e Desenvolvimento* buscava qualificar a mão-de-obra, regularizar a prestação de serviço e viabilizar a comercialização de produtos pelos próprios produtores, seja nos eventos fixos das agremiações, seja em demais locais, com um selo de procedência e garantia dados pelas Escolas de Samba, agregando valor da representação simbólica e difusão da memória social.

A perspectiva era de que os produtores se reunissem em associação com a sua Escola de origem, nos moldes da economia solidária, para que garantissem a sustentabilidade dos seus negócios, com diversos produtos artesanais que poderiam ser ou não, diretamente ligados ao carnaval. Os produtores deveriam receber formação em economia solidária e empreendedorismo. Apesar das inúmeras reuniões realizadas junto a SEDES e ao SEBRAE, o projeto não avançou. Ao contrário, em um Seminário realizado na sede do IPHAN onde o SEBRAE e a LIESA foram convidados a participar, o CCC e o Conselho do Samba tomaram conhecimento do projeto Empreendedor Individual, direcionado aos trabalhadores vinculados aos vários segmentos da produção do carnaval (eletricistas, iluminadores, marceneiros etc.), cujo material de divulgação destaca:

O Carnaval é uma das maiores manifestações culturais do Brasil, que movimenta diversos setores da economia. O estado do Rio de Janeiro, por meio de seu tradicional desfile das Escolas de Samba, é referência nacional, sendo denominado como ‘o maior espetáculo da Terra’.

A organização do Carnaval passou por profundas transformações nas últimas décadas e está cada vez mais estruturada, com atividades realizadas no decorrer de todo o ano. Hoje se fala em ‘indústria do carnaval’, que envolve profissionais de diferentes qualificações, de localidades distintas, incluindo as comunidades localizadas no entorno da sede das escolas, gerando emprego, trabalho e renda para uma importante parcela da população, com benefícios econômicos e sociais.

O Empreendedor Individual é uma categoria que melhora a vida de quem trabalha por conta própria ou tem um negócio informal. Saiba o que é preciso para tornar-se um Empreendedor Individual e conheça os benefícios e oportunidades da formalização.

O folheto informa ainda que o Empreendedor Individual deverá emitir nota fiscal para os serviços prestados a pessoas jurídicas.

Vale considerar que as Escolas de Samba recebem, a título de subvenção, verbas públicas e necessitam de prestar contas de seus desembolsos na montagem do carnaval, por meio de notas fiscais. Importante ressaltar que esse projeto destacava as oportunidades e os benefícios da formalização, mas em nenhum momento apresentava etapa de preparação do indivíduo para uma gestão de negócios.

O Zicartola é um bom exemplo que não basta construir e formalizar um “negócio” para garantir a solução. Criado em 1963 por sambistas com o apoio de estudantes classe

média que ajudaram a estruturar o espaço e a financiar a infraestrutura, e contando com os intelectuais que ajudaram a fazer do espaço um dos sucessos à época, quando a administração dos negócios ficou inteiramente nas mãos de Cartola e de Zica, os dois não souberam administrar e preferiram fechar a contraírem dívidas, pois a casa estava sempre cheia mas a receita não aparecia. Apesar disso, a casa de samba foi um lugar importante para o ressurgimento de antigos sambistas, como o próprio Cartola, Ismael Silva, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti, entre outros nomes importantes, que se encontravam esquecidos pelo público e pelo mercado da música (CASTRO, 2004).

Figura 34: Zicartola (Fonte: Acervo Pessoal).



Por tudo isso, o samba é considerado um processo de luta, de conquistas, sobretudo sociais. O samba não é só festa, não é só canto, toque e dança; é também um meio para vencer a invisibilidade dos sujeitos. A música é importante canal de integração entre classes, e também um meio de sobrevivência para muitos indivíduos. Vale considerar ainda ser um meio de conquista de identidade, principalmente porque atribui aos seus autores, em sua maioria negra, a valorização de um sujeito geralmente excluído e envergonhado de sua origem.

A salvaguarda passa também pela valorização da cultura de matriz africana. Ainda hoje se observa uma estrutura que continua a reforçar os referenciais e a cultura eurocêntrica, que faz encolher o negro nos espaços de sociabilidade. A salvaguarda passa pela educação patrimonial, passa por promover no sambista o orgulho de ser sambista. É preciso que o interesse por essa arte, que veio primeiro de fora (exterior), aconteça no próprio solo brasileiro, despertando em todos o reconhecimento de valor. Que essa identidade seja brasileira, e não – e tão somente – “coisa de crioulo”, como é vista pela chamada grande sociedade.

Antes marginalizado, o samba foi capaz de sair dos terreiros e ocupar os salões. Sendo assim, é lícito perguntar se ele precisa dessa proteção, ou, em outras palavras, será que o samba não se guarda por si só?

Essa preocupação, a princípio, pode parecer infundada, pois, como diz o compositor Nelson Sargento, “samba agoniza, mas não morre”. Para o sambista, no entanto, ela se fundamenta no fortalecimento de uma tradição que continua resistindo.

5 O IMPACTO DA POLÍTICA DE PATRIMÔNIO IMATERIAL NA HISTÓRIA DO SAMBA CARIOCA

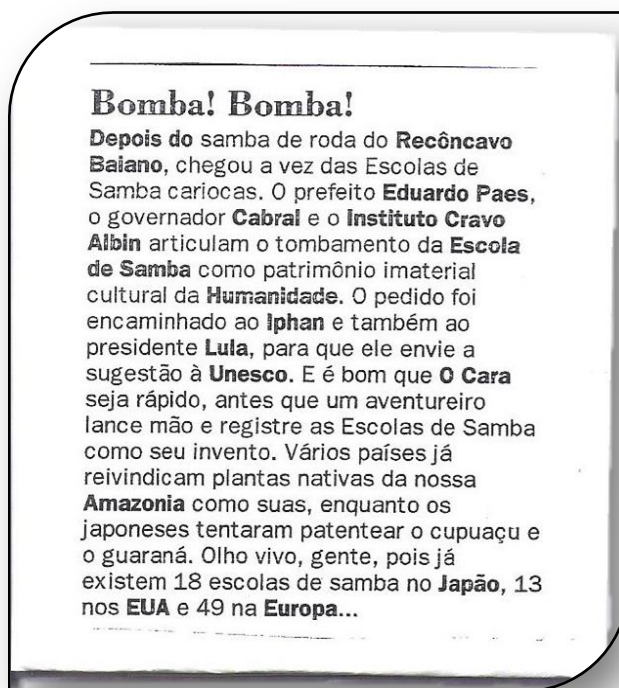
*Vamos levantar a bandeira da fé
 Não esmoreçam e fiquem de pé
 Pra mostrar que há força no amor
 Vamos nos unir que eu sei que há jeito
 E mostrar que nós temos direito
 Pelo menos à composição
 Se não, um dia, por qualquer pretexto
 Nos botam cabresto
 E nos dão razão
 Pra lutar pelos nossos direitos
 Temos que organizar um mutirão
 E abrir o nosso peito
 Contra a lei do circo e pão
 E a o mesmo tempo,
 Cantar, sambar, amar, curtir
 Só assim tem validade, minha gente
 Esse nosso existir.
 Esse nosso existir (bis)
 “Bandeira da fé”
 Emaná, emaná,
 Emaná, irmaná, humanar
 Mana, mana
 Emaná ê, emaná ê, irmaná
 Mana do céu, chuva fina
 Pra terra do lavrador
 Mana da terra o fruto
 Maná de homem, amor
 Mana de vista presa
 Ainda vai se soltar
 A gente aqui vai ser forte
 Se todo mundo irmanar
 Emaná, emaná,
 Emaná, irmaná, humanar
 Mana, mana
 Emaná ê, emaná ê, irmaná
 Mana Zoé, Benedita, mana Bené, Silva mana
 mana é a rainha, é a ginga da nação africana
 calaram irmã Anastácia
 Mana Mair foi lutar
 A gente aqui vai ser forte
 Se todo mundo irmanar
 Emaná, emaná,
 Emaná, irmaná, humanar
 Mana, mana
 Emaná ê, emaná ê, irmaná
 (Zé Katimba e Martinho da Vila)*

5.1 Desdobramentos após a titulação do samba

Logo após a titulação, do samba como patrimônio cultural do Brasil, advieram consequências tanto positivas quanto negativas.

Quanto às positivas, pode-se destacar o crescimento da consciência entre os sambistas da importância deles próprios assumirem os rumos de ações promotoras. Tornou-se muito ativa a participação de sambistas nas reuniões e nas tomadas de decisão, graças, sobretudo, à criação do Conselho do Samba, que congrega sambistas de notória participação na ascensão do gênero, bem como à preocupação em resgatar a memória do samba, pela coleta de depoimentos e de documentos, pela preservação (tratamento digital), organização e disponibilização em banco de dados, de acesso gratuito. Sobre as negativas, elas dizem respeito, principalmente, às várias iniciativas, que não partiam dos sambistas nem tinham a sua anuência, como evidenciado na matéria:

Figura 35: Efeitos negativos.



A nota publicada no Jornal do Brasil, em 08 de abril de 2009, no caderno B, ilustra bem o fato de que seja “surfando em uma onda” sem um alinhamento na política de patrimônio preconizada pela UNESCO e pelo IPHAN. A notícia apresenta três atores principais: o

prefeito Eduardo Paes, o governador Sergio Cabral e o Instituto Cravo Albin, uma instituição criada pelo musicólogo, produtor musical e pesquisador de Música Popular Brasileira Ricardo Cravo Albin, que fundou, em sua residência na Urca, bairro nobre do Rio de Janeiro, o instituto com obras de seu acervo pessoal. A Instituição aponta como missão “criar condições necessárias para o recebimento, a organização e a preservação de acervos culturais, especialmente aqueles dedicados à Música Popular Brasileira”⁷³, e destaca como sua maior obra o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, fato que deixa claro seu protagonismo na criação de uma importante fonte de consulta sobre a música popular brasileira.

A Instituição apresenta como patrocinadores o BNDES, a Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro, a Finep (Financiadora de Estudos e Projetos), o El Paso⁷⁴, Insignt Engenharia de Comunicação e Marketing e o Instituto Antonio Houaiss.

O ex-governador do Rio, Sergio Cabral, é filho do pesquisador da cultura popular, o jornalista Sergio Cabral, a quem acompanhou em várias festas na casa de sambistas tradicionais, como na de Cartola, tendo convivência com o “mundo do samba”, fato evidenciado no seu site⁷⁵, na matéria “Samba se aprende em casa”, com Nelson Sargento. Já o prefeito do Rio, Eduardo Paes, faz questão de deixar claro seu apreço à Portela, Escola da qual participa ativamente como folião e na qual exerce influência política.

Seguindo as diretrizes da política de salvaguarda, um Conselho do Samba foi instituído. Ainda a despeito do Centro Cultural Cartola ter-se tornado um Pontão de Cultura de Bens Registrados, vale ressaltar a Associação das Velhas-Guardas, fundada em 1983, com sede na Abolição. Na decisão anunciada na nota do Jornal do Brasil, não se vê nenhuma menção à consulta, anuência ou participação de sambistas naquela tomada de decisão.

Outro exemplo foi a notícia da criação de uma casa do samba pelas três esferas de governo, em endereços diferentes. Ao tomar conhecimento pelos meios de comunicação sobre as possíveis casas, o Conselho do Samba resolveu enviar uma carta ao Ministro da Cultura, Sr. Juca Ferreira, e aos Secretários de Cultura Municipal e Estadual, onde anunciavam a existência do Conselho e sua função, emitindo posicionamento como aqui transcrito:

⁷³Disponível em: <<http://institutocravoalbin.com.br/>>. Acesso em: 15/01/2013.

⁷⁴ Criada em 1928, na cidade de El Paso, no Texas (EUA), a El Paso é a primeira produtora independente de energia do Brasil. Chegou ao País em 1997, para apoiar a resolução do *déficit* energético de Manaus (AM). Desde então, construiu oito usinas termoelétricas.

⁷⁵Disponível em: <<http://www.sergiocabral.com.br/samba-se-aprende-em-casa/>>. Acesso em: 15/01/2013.

Vimos, por meio desta, apresentar a Vossa Senhoria, os membros Conselho do Samba Carioca, empossados em fevereiro de 2010. Nesta oportunidade, informamos que o Conselho foi instituído em fevereiro de 2009, como instância de representação e orientação do Plano de Salvaguarda das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro, reconhecidas como Patrimônio Cultural do Brasil, em 2007, pelo Ministério da Cultura, com base nas políticas de Patrimônio implementada pelo IPHAN.

Este Conselho reúne destacados protagonistas da história e da expressão contemporânea do samba carioca e tem por objetivo orientar as políticas de proteção, fomento e difusão do Samba, apoiando e pautando ações que estejam diretamente ligadas aos interesses coletivos das comunidades do samba do Rio de Janeiro. O reconhecimento do samba é uma conquista de base social que, sem dúvida alguma, vem despertando o interesse e a atenção de diferentes esferas públicas. Entendemos, no entanto, que a articulação das políticas culturais é essencial para evitar desperdício de recursos públicos com a duplicidade de programas e para garantir a sustentabilidade e a efetividade das iniciativas que almejam, em primeira instância, resultar em conquistas para os diferentes segmentos que integrem o universo dos sambistas. Nesse sentido, encaminhamos em anexo informações sobre conjunto de iniciativas em curso propostas para os sambistas do Rio de Janeiro, que demandam planejamento integrado com bases sociais.

Assim sendo, nos colocamos à disposição de Vossa Senhoria, na expectativa de promover um efetivo processo participativo e democrático que possa garantir políticas públicas integradas que reflitam os anseios dos protagonistas e guardiões dessa memória.

Juntem-se a essa carta as palavras do Dossiê:

A preservação de bens de natureza imaterial não basta pelo registro. Na observação do samba, constata-se que uma pequena parcela dos detentores do bem tem consciência do processo de luta e de afirmação social, da força política e do processo de resistência na manutenção de sua prática que saiu dos redutos tradicionais para se espalhar na cidade e no mundo. O samba foi e é um exercício de política social, que ajudou a população negra a reocupar as ruas, num processo de conquista e afirmação social que, embora avançando, ainda não foi concluído (DOSSIÊ, p. 09).

As posições contidas na carta e no dossiê não foram elaboradas para ficarem “apenas no papel”; elas são a concretização de um ideal, de um bem, de que a comunidade negra, do samba e carioca, não abre mão em circunstância alguma, sob pena de transformar esse patrimônio em mero bem de consumo, pronto a ser descartado quando não mais interessa.

O discurso oficial aponta que, após o reconhecimento, se faz importante a construção de redes entre os detentores do bem patrimonial para ajudar na abertura de diálogo entre o Estado e a sociedade; esse diálogo, no entanto, só ocorre quando o bem é visto como algo a ser consumido. Daí, a missão de salvaguarda: imprimir ao samba o status de obra de arte, cujas matrizes comportam a História do povo afrodescendente.

De acordo com Walter Benjamin:

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? [...] Se é assim, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Nesse caso,

como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso (BENJAMIN, 1987, p. 223).

Mais adiante, o autor observa:

O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época é necessário arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. [...] O dom de despertar do passado as centelhas da esperança é privilégio do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (BENJAMIN, 1987, p. 224).

As duas passagens, retiradas das “Teses sobre o conceito de história” (das teses 2 e 6, respectivamente), dão bem a dimensão daquilo que o CCC assume como missão: responder ao “apelo” que vem do passado, impedir que o “inimigo continue a vencer”. O processo de patrimonialização do samba carioca é claramente marcado pela perspectiva redentora benjaminiana, e a metodologia adotada neste trabalho demonstra isso de forma nítida.

Colher os depoimentos de sambistas de primeira hora, alçar sua produção à condição de patrimônio imaterial (fato que, por extensão, os distingue igualmente) é “despertar do passado as centelhas da esperança” não apenas para manter em segurança “os mortos”, mas também para resgatar a devida dignidade dos anciãos vivos, para conscientizar os adultos, e para fomentar em jovens, adolescentes e crianças o senso de pertencimento (cf. HALL, 2011) a uma matriz cultural que, no Brasil, há muito tempo, corre o risco de se tornar “instrumento de dominação” para as classes dominantes. Só assim se pode atender ao “encontro secreto com as gerações passadas” e, ao mesmo tempo, incutir nas futuras o firme propósito de amanhã vir a encontrar os de ontem e os de agora, para juntos nunca mais permitirem que novos senhores de engenho e feitores os dispersem.

Quanto às novas gerações de sambistas, por possuírem maior escolaridade e pelas possibilidades de transitarem em outros territórios e segmentos sociais, começam a pensar seu valor e a trabalharem melhor a tensão imposta ao campo da prática, seja para melhoria das condições de vida, seja para a conquista do respeito, em função do papel que desempenham no contexto cultural, como observado no post da porta-bandeira da Escola de Samba Beija-Flor Nilópolis⁷⁶, Selminha Sorriso, no *Facebook*:

⁷⁶ Selminha Sorriso, paralelamente ao samba, iniciou outra trajetória profissional. Aprovada em concurso público, em 2002, tornou-se soldado do Corpo de Bombeiros e, três anos depois, concluiu a faculdade de Direito, sem nunca ter-se afastado do carnaval (Publicação Força Feminina do Samba, 2007, p. 40).

As estrelas do carnaval são aqueles que se doam para suas escolas o ano inteiro, que ensaiam por horas sob o comando dos seus diretores, muitos desses componentes são da segunda ou terceira geração dentro das suas escolas, cantam, dançam, vibram, fazem a diferença... Artistas do carnaval são as pessoas mais humildes, que durante anos e anos, acreditaram nos seus sonhos e ajudaram a construir o que é hoje o maior espetáculo a céu aberto do planeta: o carnaval da cidade do Rio de Janeiro! Nessa publicação quero apenas exaltar o povo do samba e em especial a minha comunidade nilopolitana (publicação *Facebook* – em 19.10.2014 de Selminha Sorriso, porta-bandeira da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis).

Numa parceria entre o CCC e a Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, o lançamento do livro *Força Feminina do Samba*, destinado a mostrar a importância feminina na manutenção da fé, dos saberes e dos sabores do mundo do samba, agregou jovens sambistas, que buscam atualizar-se com o processo de profissionalização do samba e não perderem seus espaços.

Interessante observar como é descrita a trajetória da passista Nilce Fran:

De uma família de sambistas da Portela, Nelce Francisca da Silva Chaves, Nilce Fran é uma das chamadas passistas modernas – ou profissionais. O pai, Wanderlei Francisco da Silva, foi presidente de harmonia da escola de Oswaldo Cruz por muitos anos e ensinou à filha o caminho do samba. Nascida e criada no bairro, Nilce desfilou pela primeira vez na ala mirim da azul-e-branco em 1972, quando tinha apenas cinco anos. Foi porta-bandeira mirim e também saiu algumas vezes na ala do Donga. Em 1980, fez sua estréia como passista e iniciou sua trajetória na passarela. (...) Ao contrário das primeiras, a portelense, assim como a maioria de sua geração, se profissionalizou. Formada em jazz e música afro, ela participou de um grupo de dança, passou a se apresentar em casas de espetáculos e entrou no mundo das “mulatas-show”. Em 1995, passou a integrar a diretoria da agremiação e coordenou uma ala no desfile (MACEDO, 2007, p. 52).

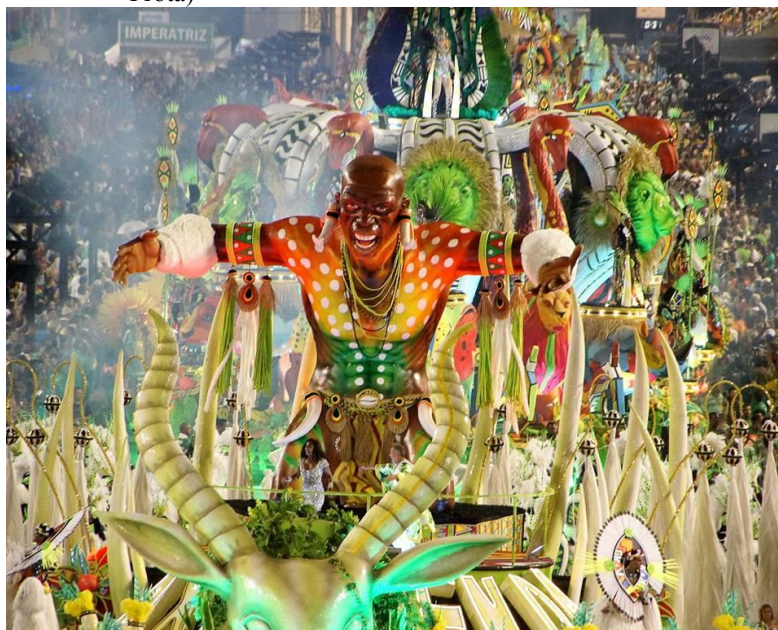
A preparação pessoal de Fran e a notoriedade por ela alcançada, ao contrário de facilitarem sua circulação e participação na sua escola, geram tensão. Muitas vezes, inclusive, resultam em seu afastamento da Escola. Mas, ao contrário dos velhos sambistas, as novas personalidades acabam, de forma estratégica, retomando seus espaços de raiz, mesmo que fora do lugar de origem. “Em 1998, Nilce Fran se desentendeu com a diretoria e se aproximou da Mangueira, escola pela qual passou a desfilar desde então, paralelamente aos desfiles da Portela” (ibidem).

E o melhor exemplo é o Centro Cultural Cartola, cuja diretora executiva, sambista, que desfila desde os quatorze anos na Estação Primeira de Mangueira, Escola onde ocupou diversos cargos, mestra em Bens Culturais e Projetos Sociais (formada pela FGV), teve de criar o Centro Cultural Cartola para poder atuar num espaço neutro, ou seja, livre dos atuais esquemas em que “donos do samba e do carnaval” querem reinar sozinhos em terreno alheio e coletivo.

5.2 A indústria e o turismo cultural

A indústria do turismo é uma área em expansão na escala planetária. Se, a princípio, ela agrega para o local uma série de vantagens econômicas (ocupação da cadeia hoteleira, abertura de postos de trabalho, divulgação das belezas naturais e artesanais de um país, dentre outras), por outro lado, constitui-se grande ameaça para a manutenção das tradições, impondo ou motivando modificações às práticas das expressões artísticas e culturais nativas, levando à descaracterização dos saberes tradicionais. O turismo cultural pode vir a representar, pois, um perigo, por estimular as comunidades locais a modificarem seu patrimônio para adequá-lo a formas que possam atrair turistas. As próprias apresentações carnavalescas sofreram um deslocamento, já que, com o fim de se tornarem espetáculos grandiosos, também correm o risco de se assumirem reducionistas, do momento em que precisam adequar-se a regras rígidas para não perderem pontos.

Figura 36: Desfile no Sambódromo da Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, em 2015. (Fonte: Acervo do fotógrafo Wigder Frota)



Na primeira década do século XX, o samba estava apenas na memória das comunidades negras, que se reuniam para praticarem suas heranças culturais e religiosas de matriz africana, passadas de geração a geração por meio da oralidade – maneira eficaz de manutenção de saberes das culturas tradicionais. Quase sempre, a reunião de pequenos grupos

de uma mesma localidade transformava-se em festa, um meio de partilhar momentos de alegria, que no carnaval saíam para as ruas com fantasias diversas, vestidos à vontade, para extravasar as agruras do dia-a-dia.

Com a criação das Escolas de Samba, as pequenas rodas de samba entre amigos têm significativo aumento no número de participantes e acabam promovendo uma troca entre as comunidades vizinhas, de onde emergem compositores que se destacavam na qualidade de seus versos. O surgimento delas foi uma forma de melhor organizarem-se os grupos na participação do carnaval, mas o fato é que essa nova prática provocou muitas mudanças nos hábitos culturais das comunidades: antigamente praticado em roda, nos quintais e nos terreiros, embalados pela palma das mãos ou toque de tambores, o samba passa a ser praticado de uma forma mais processual, em movimento, exigindo alterações tanto no ritmo, enquanto gênero, quanto na estrutura, incorporando outros instrumentos a percussão. Se antes cada um fazia sua fantasia para brincar o carnaval, pequenos grupos começam a fazer fantasias iguais.

Organizado pelos membros das comunidades, o desfile cresce e começa a receber apoio da imprensa. Em 1932, foi realizado o primeiro concurso entre as Escolas, promovido pelo jornal Mundo Esportivo. Já a partir de 1935, o poder público passa a apoiar os desfiles, levando a outras modificações importantes.

A festa espontânea começa a ganhar regras que são impostas pelo poder oficial, como, por exemplo, a necessidade de registro dos grupos participantes na polícia, com encaminhamento prévio da letra do samba a ser cantado, nome do responsável pelo grupo e outras informações que permitissem às autoridades exercer controle sobre os desfilantes. Com o tempo, essas exigências promoveram alterações no processo de construção dessa expressão popular, afetando, inclusive, a escolha do tema a ser desenvolvido para o carnaval. Para realizar essa narrativa, tudo deve passar pelo processo de criação: samba, fantasias, alegorias, elementos cenográficos. Adereços e pequenos carros alegóricos são utilizados para apresentarem o enredo.

O carnaval popular foi perdendo, aos poucos, suas características simbólicas tradicionais. O crescimento das Escolas de Samba atraiu outros segmentos sociais, que inicialmente se contentavam em assistir aos ensaios e ao desfile, para participarem como brincantes, até dominarem o controle da criação e da montagem dos desfiles de carnaval. O que antes era confeccionado e coordenado pelos detentores dessa expressão, toma outras formas, exigindo poder financeiro. As costureiras de comunidades já não conseguem atender à demanda da quantidade e luxo das fantasias, que começam a ser bordadas. Os carros alegóricos aumentam de tamanho, exigindo tecnologia no processo de construção,

principalmente porque os componentes começam a desfilar em cima das alegorias, chamados destaques, especialmente pessoas com roupas únicas, luxuosas, que se diferenciam no desfile pela suntuosidade de suas indumentárias. Também o samba acelerou, perdeu seu compasso. As Escolas de Samba viraram empresas, como retrata o samba-enredo de 1982 da Escola de Samba Império Serrano, de autoria de Aluizio Machado e Beto Sem Braço, *Bum Bum, Praticumbum, Prugurundum*:

Enfeitei meu coração
De confete e serpentina
Minha mente se fez menina
Num mundo de recordação
Abraçei a Coroa Imperial
Fiz meu Carnaval
Extravasando toda minha emoção

Oh! Praça Onze, tu és imortal
Teus braços embalaram o samba
A tua apoteose é triunfal

De uma barrica se fez uma cuíca
De outra barrica um surdo de marcação
Com reco-reco, pandeiro e tamborim
E lindas baianas
O samba ficou assim (bis)

E passo a passo no compasso
O samba cresceu
Na Candelária construiu seu apogeu
As burrinhas que imagem, para os olhos um prazer
Pedem passagem pros Moleques de Debret
"As Africanas", que quadro original
Yemanjá, Yemanjá enriquecendo o visual
(Vem meu amor...)

Vem meu amor
Manda a tristeza embora
É carnaval, é folia
Neste dia ninguém chora (bis)

Super Escolas de Samba S/A
Super alegorias
Escondendo gente bamba
Que covardia!

Bum, bum paticumbum prugurundum
O nosso samba minha gente é isso aí⁷⁷.

⁷⁷ Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/escola-de-samba-imperio-serrano/samba-enredo-1982.html#ixzz3H0aYziFU>>. Acesso em: 23/10/2014.

5.3 Cadeia produtiva e industrialização

Se, nos primeiros anos da afirmação do samba, bastavam a música e o ritmo dos tambores, seu crescimento faz nascer toda uma cadeia produtiva, que se desdobra em diversos níveis. Para descrevê-la, será tomada por base a preparação do desfile de carnaval de uma Escola de Samba, já que esse evento gera um ciclo que inclui produção, distribuição e comercialização de bens e serviços.

Depois da escolha do tema a ser apresentado na avenida, desenvolvem-se roteiro, figurinos, protótipos (fantasia piloto), elementos cenográficos (alegorias e adereços), escolha de samba-enredo. Todas essas etapas tiveram de abandonar o modo artesanal de fazer; ao contrário, o que se tem agora é uma montagem industrial, que cria uma gama de atividades econômicas e estabelece relações comerciais.

A década de 1960 é um marco importante, pois, naqueles anos, o samba toma a feição de espetáculo, deixando de ser uma festa para tornar-se um negócio. Em 1962, o Departamento de Turismo institui a venda de ingressos para os cidadãos assistirem ao desfile, levando a mudanças na composição social do público do desfile. É também nos anos 60 que a classe média passa a ter participação no carnaval, período que se dá a entrada de cenógrafos e artistas plásticos para a produção da festa. Mas, apesar de toda a transformação do carnaval num grande negócio, a geração de receita não beneficiará seus criadores, nem, tampouco, a ocupação dos novos postos criados favorecerá os verdadeiros sambistas.

Figura 37: Preparação de alegorias e de fantasias (Fonte: Acervo do CCC).



A produção de um desfile passa a não ser mais nas suas comunidades de origem. Surgem os chamados barracões, para a confecção de alegorias, e os ateliês, para a confecção de fantasias, que funcionam como uma linha de produção.

Softwares especialmente criados projetam, de maneira virtual, as estruturas e os efeitos dos carros alegóricos, exigindo profissionais especializados (engenheiros e projetistas), sobretudo porque os carros, gigantescos, precisam suportar muito peso, possuem efeitos especiais e terem boa mobilidade. A confecção de alegorias requer igualmente outras categorias de profissionais: serralheiro, marceneiro, eletricitista, escultor, laminador, aderecista. Nos ateliês para a confecção de fantasias, fazem-se necessários mais profissionais qualificados: costureiras, aderecistas, chapeleiros, sapateiros.

A preparação para o desfile envolve os ensaios nas quadras, nas ruas próximas às comunidades e no local do desfile. Nos ensaios nas quadras, vale destacar o processo de escolha do samba-enredo, que envolve contratação de vários serviços. Uma disputa de samba hoje requer despesas várias: aluguel de ônibus, para levar torcida para as quadras a fim de se ter o samba bem cantado; compra de fogos de artifício, para o momento de execução; confecção de adereços, camisetas, bandeiras, letra impressa do samba, para a devida divulgação e propaganda; gravação de CD, para divulgação em rádios e em programas de televisão. Todas essas demandas provocam o afastamento dos velhos compositores, que não conseguem lidar com tão variadas frentes de trabalho.

Figura 38: Disputa de samba-enredo na quadra do Salgueiro (Fonte: Acervo CCC).



Muitos deles, apesar de disputarem vários campeonatos, não ganharam dinheiro suficiente para transformarem suas vidas, já que o prazer está em ter seu samba cantado pela

escola de coração. Em artigo publicado no jornal O Dia, em 13 de agosto de 2007, intitulado *Receita de Samba*, o cantor e compositor Martinho da Vila mostra o que é mais importante para o compositor⁷⁸:

Para um compositor, não há emoção maior que ver seu samba cantado em desfile de Carnaval. É um sonho. Já sonhando, recebe a sinopse do enredo. Se gosta do tema, já tem motivo para entrar na disputa. Mas gostar não basta. Tem que se apaixonar pelo enredo. Somente um compositor apaixonado tem condições de criar uma boa música. Mesmo motivado, não se deve começar a compor sem determinados cuidados. Geralmente, dão-nos cerca de três meses para entregar o samba pronto, e é bom ter paciência. No período de criação, não se deve escutar nenhum samba pronto, e é bom ter paciência. É aconselhável ‘limpar os ouvidos’, trocando os hábitos, ouvir música folclórica, peças clássicas, um rock ou não ouvir nada. É bom frequentar os ensaios para prestar atenção na bateria, colocando-se, se possível, dentro dela. Aí não se precisa de violão nem de caixa de fósforos: o santo baixa, a inspiração vem. Com o tema absorvido, fecham-se os olhos, imagina-se a escola desfilando, as baianas evoluindo, a plateia vibrando. Neste clima, o compositor cantarola, dança sozinho, joga com as palavras, e o samba fica praticamente pronto. Aí vem a parte mais importante, que é a lapidação do diamante. Trabalho a ser feito com calma em outros dias. De preferência, por parceiros que vão enriquecer a melodia – suspender aqui, baixar acolá, costurar a poesia. Depois é ensaiar para os puxadores, caitituar, disputar na quadra, Ah! Como é tensa e emocionante uma final de samba-enredo! Vencida a batalha, o carnavalesco se inspira no samba para recriar as alegorias, a bateria vai se encaixando a ele nos ensaios, os componentes vão assimilando, imaginando o desfile, e o compositor fica feliz quando os autores que disputaram com ele dizem: nosso samba vai dar um olé na Avenida!

Mas as mudanças impostas ao samba e ao carnaval acabaram por alterar a natureza do processo de constituição da formação da ala de compositores de uma escola de samba, que era “fechada”, ou seja, limitada em número de participantes e formada necessariamente por compositores da Escola. Para ingresso na ala, o candidato precisava passar antes por um teste, e ser avaliado pelos veteranos. Atualmente, as alas são “abertas”, qualquer um pode inscrever-se e concorrer, sem falar nos “condomínios” – chamadas de “samba de escritório”, por resultarem do trabalho de um grupo de compositores, os quais escrevem sambas para várias escolas, mas seus nomes não figuram em todos; os membros do condomínio alternam entre si a assinatura nos sambas. Em algumas entrevistas para esta pesquisa, vários compositores, ao fazerem alusão ao número de composições, dizem “x” que eu assinei e “y” que não assinei. É uma forma de “contrato de gaveta”: se o samba ganha, recebem sua parte nos dividendos.

Outra mudança a ser considerada é a operada no processo de criação dos sambas de enredo. Se antes, após a escolha do tema, cada sambista buscava sozinho informações para a construção do seu samba, agora recebe uma sinopse feita pelo carnavalesco (um profissional

⁷⁸ Disponível em: <<http://www.acontecenacidade.com.br/index.php/martinho-da-vila/item/207-receita-de-samba-enredo>>. Acesso em: 29.12. 2014.

do samba – responsável pelo roteiro, figurinos e carros alegóricos), que descreve o enredo e que precisa ser seguida pelos compositores.

Os jornais já apontavam as perdas de qualidade do samba-enredo com essas alterações, como se observa no artigo publicado no jornal O Dia, em 21.10.2004, sob o título “Receita de Samba”:

Figura 39: “Receita de Samba” (Fonte: Jornal O Dia).



Já em uma edição especial de carnaval da Revista do Jornal O Globo, na matéria intitulada “E o novo samba”, alguns compositores e pesquisadores de carnaval apontam a perda de qualidade dos sambas:

Amiga da comentarista Maria Augusta, uma francesa que adora carnaval, mas não é expert no assunto, fez a pergunta constrangedora ao ouvir o samba da Mangueira: ‘É o mesmo do ano passado?’ Podia ser um elogio à sutil percepção do estilo inconfundível da escola. Não era. Tinha a ver mesmo com uma baita sensação de *déjà vu*: aquele ritmo de marcha que anda pasteurizando os sambas desde que as alas começaram a inchar e a batida precisou ser acelerada para a escola passar no tempo regulamentar sem perder ponto (O GLOBO, 26/02/06, p. 10).

A preocupação com a perda de qualidade dos sambas de enredo atravessa gerações de sambistas, como atesta o depoimento para este trabalho do neto de Martinho da Vila, Raoni Mendonça Ferreira Ventapane⁷⁹.

Apesar da minha pouca idade para o mundo do samba, já vivi e ouvi algumas histórias sobre o teste para acesso em alguns segmentos do mundo do samba. Já participei de dois desses testes, um foi para comissão de frente do Salgueiro e o outro foi para a ala de compositores da Vila Isabel. Cada um tem suas particularidades e uma principal semelhança, ao meu ver. Para integrar uma comissão de frente, passei por alguns ensaios de testes para que fossem selecionados 18 membros dos quais 15 pisariam na avenida. Eu considero ter participado da transição da época onde a comissão de frente era formada por negros, altos e fortes e que, na maioria das vezes, possuíam alguma identificação com a escola para a época dos bailarinos profissionais. Por isso um teste que fui fazer sem pretensão nenhuma e fui aprovado, foi tão valorizado por mim. Me senti entre os melhores, muitos queriam estar ali e eu consegui. E não tinha nada a ver com o lado financeiro, mas a magia de apresentar uma escola, abrir um desfile e, principalmente, fazer parte de um quesito que recebe notas, para quem ama o samba não há dinheiro que pague este sentimento. Ainda hoje, os testes continuam acontecendo, mas desta vez como nas academias de dança, com profissionais que estão em busca de uma valorização profissional e/ou financeira, completamente desvinculados de toda magia do carnaval.

Cito, como exemplo, a perda de um décimo para um componente, como eu me considero, tem um enorme peso, pois aí pode ser decidido um carnaval. E, mais que todo o dinheiro investido nisso, pode ir por água abaixo o sonho de todos os três mil componentes que se sucedem a sua passagem. Já para o profissional, faz parte; se ano que vem ele não estiver ali, buscará seu espaço em outra agremiação ou até mesmo em outro tipo de dança.

O segundo teste do qual participei foi para a ala de compositores da Vila Isabel, escola que hoje conta com 4 compositores da minha família, sendo um deles um ídolo para todos, que dirá para mim. Lembro me bem que os testes não eram realizados todos os anos. Quando tive o interesse, tinha acabado de ter um teste que não fiquei sabendo e então resolvi prestar mais atenção. E aí começou minha vida de compositor, não só de samba-enredo, pois foi neste momento que comecei a tentar compor minhas primeiras músicas e me aprimorar nesta arte. Mais uma vez, participei da transição de quando as alas de compositores eram fechadas e só poderiam fazer sambas aqueles que compunham a ala para a atual época onde qualquer um faz samba para qualquer escola. Convidado por alguns compositores que eram favoráveis ao meu ingresso pela história da família, fiz um samba e participei de uma seleção para saber quem seria da ala de compositores. Primeiramente fui aprovado mas, em uma reviravolta, fui excluído e com isso não pude assinar o meu primeiro samba disputado na minha escola.

Após explicar previamente estas duas vivências, venho emitir minha opinião. Entendo os rumos que as escolas de samba vêm tomando atualmente, mas, particularmente, acho que as escolas devem ainda manter uma tradição e valorizar aos seus para que a identidade seja mantida. Por isso, não acho que qualquer um que chegue deve ter acesso a tudo, como aqueles que criaram a história de cada escola de samba. A escola de samba, muitas das vezes, confere às pessoas daquela comunidade tal importância e valorização, que a sociedade, às vezes, deixa este mesmo a sua margem. E os testes para acesso aos segmentos conferiam valor aquele posto. Na questão do samba-enredo, eu compactuo com fechar as alas novamente, e têm aqueles que dizem que os escritórios estariam por trás de qualquer maneira, mas eles dariam o aporte financeiro e outras coisas a alguém essencialmente da comunidade. Os valorizados, os nomes escritos na história, seriam de alguém essencialmente da comunidade. Ou senão, daqui a pouco, basta ter certa idade para

⁷⁹ Depoimento concedido à Nogueira, enviado por e-mail em 29.10.2014.

se desfilar em uma velha-guarda. No mínimo, eu acho que se o que as escolas querem é que muitos façam sambas para suas escolas, elas devem ter como prioridade a valorização da ala de compositores. O que acontece é que hoje qualquer um está no mesmo posto que Cartola, Paulinho da Viola, Monarco e tantos outros brilhantes compositores. Se nós não valorizarmos os nossos, quem irá?

Outros compositores de diferentes gerações reforçam tal sentimento. O compositor Neuso Sebastião de Amorim Tavares, o Tiãozinho da Mocidade, de 65 anos, vencedor de vários sambas enredos, também lembra da importância do teste de acesso.

No meu tempo se fazia estágio de dois anos, compondo samba de quadra, até você pode escrever um samba de enredo. Hoje qualquer um que pague pode concorrer em qualquer escola, sem ser membro da ala dos compositores. O que motiva a fazer samba-enredo é o amor pela minha escola, poder cooperar para o sucesso dela no carnaval. [...] Quanto à sinopse, quando ela é bem escrita, apresenta uma boa história te motiva a escrever, mas um bom tema também te leva a viajar na poesia e na música [...] Hoje o tempo para se criar um samba-enredo é muito curto, temos dois meses no máximo. Antigamente a sinopse era distribuída em junho, o que levava a uma maior apuração das obras dos compositores. Entre a entrega da sinopse e a entregado samba eram três meses [...] Já o processo de criação do samba-enredo, com cada parceria se tem comportamentos distintos. Eu já fiz de várias formas, em grupos lemos e discutimos a sinopse, depois se traça uma espinha dorsal, ou seja, uma filosofia musical. Exemplo: se o estilo vai seguir o tradicional ou moderno, ou até mesmo surreal, de acordo com o enredo. Daí parte-se para a criação do samba; nós costumamos pô-lo à prova cantando para crianças, jovens e os mais velhos. Se eles saírem cantando, aí consideramos o samba pronto, caso contrário, volta pro forno, até que tenha aprovação popular. Daí se leva para quadra. Sempre respeitando a identidade da escola, isso é primordial para qualquer escola, e é o que está se perdendo hoje em dia, muito embora eu tenha feito sambas para outras escolas, que não do primeiro grupo no Rio de Janeiro, como por exemplo a Rocinha, e em outros estados e países. [...] Eu sempre procurei pessoas com tradição na ala de compositores para que fosse respeitada a identidade musical da agremiação. Em se falando de Rio de Janeiro, cada escola, pelo menos as mais tradicionais, trazem as suas identidades na percussão, na sua forma de compor, nas suas cores e nos fundamentos espirituais de cada nação que as originou; daí, quem conhece todos os fundamentos respeita as diversas identidades.

Todos fazem referência ao amor ao samba, mostram que são movidos pela paixão à Escola de coração. Buscam o reconhecimento de seu talento, o benefício financeiro é o que menos importa.

Diferentes gerações apresentam o mesmo discurso e sentimento em relação à participação na Escola de pertencimento – fato também comprovado no depoimento de Igor Leal, de trinta e dois anos, formado em Designer Gráfico e compositor da Mangueira, que começou a compor aos treze anos de idade⁸⁰.

A motivação para escrever um samba-enredo vem do amor pelo samba e a paixão de ver as pessoas cantando os meus pensamentos e meus versos. A sinopse guia uma

⁸⁰Depoimento concedido à Nogueira, em 29 de outubro de 2014, por e-mail.

linha de raciocínio, isso ajuda, mas preferia que as composições fossem mais livres, sem ter que se prender em cronogramas ou palavras obrigatórias e com um tempo para fazer um samba depois de receber a sinopse, de um mês a um mês e meio. Esse é um prazer sem explicação, pois, nos momentos de criação, nos doamos, viajamos, sonhamos e procuramos fazer o melhor para que o povo possa cantar com o coração. Uma coisa que recebemos de Deus como dom. [...] Para disputar um samba é preciso, antes de tudo, uma grande obra, depois buscar apoios de torcedor e montar um bom palco para uma disputa, isso nos dias atuais. A identidade da escola é um dos itens principais para o sucesso de um grande samba.

Vale ainda registrar o relato de outro compositor, Gilson Bernini, em depoimento realizado por e-mail para esta pesquisa, em 10 de outubro de 2014. Gilson Bernini faz parte de um escritório de samba.

Logo que comecei a compor, comecei a fazer samba-enredo. Além do prazer indescritível de ver a Escola desfilando com uma obra que criei, ainda tem o retorno financeiro, que também é um incentivo, apesar de que poderia ser melhor se as Escolas não ficassem com parte do dinheiro. [...] A Sinopse é importante, porém a maioria limita os compositores na arte de compor, acho que não deveriam criar os setores antes de escolherem o samba, isso acaba engessando um pouco. No meu caso, leio a sinopse várias vezes, até fazer a interpretação do texto na minha mente, aí vou colocando no papel e criando a melodia simultaneamente, procurando carnavalizar um pouco a mensagem, é por aí, mas basicamente é buscar a sinopse no dia da entrega, a inscrição e se preparar para os gastos ou arrumar patrocinadores. [...] Cada Escola tem a sua identidade e tem que ser mantida. Um samba que serve pra Mangueira geralmente não serve para outra Escola. Cada Escola tem sua característica. Isso tem que ser mantido, aliás ninguém consegue mudar é como se fosse o DNA... ninguém muda. [...] Em disputa de samba-enredo, tem que estar preparado principalmente para perder, porque as injustiças acontecem...

No ano de 2014, Gilson Bernini, em parceria com Igor Leal, participou da disputa para escolha do samba-enredo da Mangueira para o carnaval de 2015. O dia da escolha era também o dia da feijoada do mês. Já durante a tarde, havia um boato na quadra que outro samba ganharia a disputa. Apesar de ser o samba que melhor se apresentou a noite no ensaio da quadra, o samba de Gilson Bernini perdeu a disputa. No dia seguinte, os autores se manifestaram na rede social, agradecendo os apoios e à diretoria da Mangueira e convocando a todos a abraçarem o novo hino.

A música *Vida de Compositor*, de Wanderley Monteiro, traduz bem o sentimento:

Caiu, meu samba-enredo caiu
 Caiu por terra
 Meu coração, nada de mágoa, ressentimento
 Tudo em prol da agremiação
 Linda melodia, linda poesia
 Não achei defeito algum
 Mas samba-enredo só ganha um

O samba é um pedaço de nós
Inspirado, feito com amor
Caiu, vou consolar o parceiro
Primeiro vou controlar minha dor, minha dor
Esta é a vida de um compositor

Os ensaios, antes previstos somente para os desfilantes, passaram a atrair turistas, fomentando outros serviços como a contratação de transporte (vans) para os visitantes, guias, serviço de alimentação, segurança, limpeza, manutenção e apresentação artística com passistas, ritmistas e cantores.

Quase todas as quadras possuem boutiques para venda de souvenirs, como camisetas, chaveiros, bonés, entre outros itens. Além dessas já citadas, há de considerar ainda uma economia indireta: indústria de bebidas, de instrumentos de percussão e serviços informais. Se forem considerados os turistas para o desfile, vale lembrar alojamento, alimentação, transporte e o comércio que é beneficiado pela presença deles. Nesse contexto, também se inclui a matéria-prima que envolve a pré-produção do espetáculo carnavalesco: tecidos, plástico, vidro, couro, madeira e papel.

Tanto para os ensaios, quanto para os desfiles, faz-se necessária uma estrutura de marketing de divulgação que serve para fortalecer a imagem da escola de samba, vender ingressos e atrair patrocinadores. As Escolas de Samba possuem hoje um serviço de assessoria de imprensa, além de utilizarem outros veículos de comunicação para o marketing de seu carnaval, envolvendo emissoras de TV, rádios, jornais, revistas e internet.

As Escolas contam com a subvenção do governo, possuem direitos de transmissão e têm o direito à venda de ingressos, CDs de samba-enredo, publicidade, apresentações artísticas em períodos que antecedem o carnaval. Tais recursos, contudo, já não são suficientes para cobrirem os custos da produção desse grandioso espetáculo, envolvendo agenciamento de patrocinadores. Muitas Escolas, atualmente, selecionam enredo em função da possibilidade de renderem patrocínios. E são dirigidas por mecenas.

Há ainda de se pensar a profissionalização do samba; com isso, surgem postos de trabalhos, que se constituem quesitos de julgamento, como: mestre-sala e porta-bandeira; comissão de frente; mestre de bateria; direção de harmonia; intérprete de samba – posições antigamente ocupadas por pessoas com amor ao Grêmio Recreativo, à arte e à paixão pelo samba e pelo carnaval. Pessoas de notório saber.

Hoje pessoas se especializam visando à ocupação desses postos. Ao longo dos últimos anos têm surgido escolas de samba em outros países, com atuação de alguns sambistas como mestres em gestão do carnaval, numa forma de exportação de serviços.

Mas, para se pensar uma cadeia produtiva justa para os cultivadores dessa expressão cultural, é preciso pensar na capacitação dos seus agentes para gerenciarem e executarem seus processos, possibilitando a integração das comunidades na organização, na participação dos festejos e na economia gerada, proporcionando melhoria na qualidade de vida dos guardiões dessa memória coletiva, assegurando a manutenção da riqueza cultural que é o samba enquanto expressão cultural do povo brasileiro.

O envio do pedido de reconhecimento do Samba do Rio de Janeiro a Patrimônio Imaterial Cultural reforça, cada vez mais, a necessidade de se trabalhar o empoderamento dos sambistas em seus territórios, bem como a de fazer conhecer toda a trajetória do samba, numa luta pela consciência do processo de mudanças e de afirmação social.

Os depoimentos de sambistas de diferentes faixas etárias revelaram o mesmo amor, a mesma dedicação, seguidos do sentimento de decepção pela perda. Ocorre ainda afastamento dos antigos compositores, fidelizados às suas escolas, e, conseqüentemente, o esquecimento da contribuição deles para o engrandecimento desse estilo musical.

Recorrente em quase todos os depoimentos, estava a forma de iniciação, que se dava pela transmissão familiar ou pelo contexto social, e o afastamento por desprestígio.

Mas em 2014, dois veteranos sambistas saíram vitoriosos na disputa de samba-enredo para o carnaval de 2015. Ambos integrantes do Conselho do Samba instituído pelo CCC.

Figura 40: Matéria do Jornal O Globo, sobre dois sambistas veteranos que venceram disputa de samba enredo, em 04.11.2014. (Fonte: Acervo CCC)



5.4 Lugar da tradição frente aos usos da cultura x turistificação da cultura popular

Com as modificações impostas na estrutura do samba, outras preocupações são reveladas e permanecem ainda sem resposta para o futuro. Tomando a estrutura de uma escola de samba, destacam-se categorias hierarquizadas por ordem de importância: compositores, ritmistas, mestre-sala e porta-bandeira, passistas, baianas, velha-guarda, crianças. A velha-guarda era o lugar destinado ao antigo compositor, ao velho ritmista e aos componentes que não estavam mais em plena atividade em seu segmento, pela idade e por falta de condições físicas (ex-porta-bandeira, ex-passista, ex-baiana), que não perderam o vínculo com a comunidade e que foram avaliados por sua contribuição ao samba. Os mestres, velhos sambistas, eram figuras importantes na transmissão e na manutenção das tradições, compondo, dançando, cantando. Entretanto, sua importância diminuiu na condução das Organizações Sociais (Escolas de Samba), que hoje são lideradas por pessoas cujos papéis estão distantes do compromisso com esses homens ou com o legado cultural deixado pelos que construíram a história.

A parte da velha-guarda, considerada um segmento na estrutura organizacional, em contrapartida ao outro grupo chamado “velha-guarda show”, integra um corpo artístico e faz usos da cultura como mercado, mas é também um bom exemplo que é possível fazer circular um patrimônio sem a perda de valores. Na maioria dos casos, os que conseguem colocar-se no mercado são agenciados por um produtor, numa relação de confiança e escolha do grupo.

Em agosto de 2014, o CCC foi procurado pelo produtor cultural da velha-guarda show da Mangueira, um grupo musical, criado em 1988, e, portanto, existente há vinte e seis anos. Segundo seus integrantes, o grupo foi recentemente proibido de apresentar-se, pelo atual presidente de Mangueira, Francisco Carvalho. São pessoas que já tiveram forte atuação na Escola de Samba, oriundas de diversos segmentos, a ponto de integrarem o grupo de Baluartes⁸¹. Algumas precisaram recorrer à justiça para garantirem o direito de apresentação, pois o presidente “se acha no direito de proibir, uma vez que não exerce controle sobre as apresentações do grupo que leva o nome da Escola”.

⁸¹ Ser BALUARTE da Escola, de acordo com o Estatuto da Estação Primeira de Mangueira, artigo 11, página 4, é uma categoria especial de sócios, em número de 22 (vinte e dois) membros. Somente em caso de vacância da cadeira por falecimento haverá a indicação de novo BALUARTE, sendo necessário que o postulante à vaga seja indicado por pelo menos um dos BALUARTES e tenha, no momento da indicação, idade mínima de 70 anos (setenta) anos e relevantes serviços prestados.

Vale observar que esse mesmo presidente cunhou para si o nome de Chiquinho da Mangueira, tendo sido eleito deputado estadual. Sua plataforma política era o trabalho desportivo desenvolvido junto à comunidade da Mangueira.

A ala de velha-guarda, segundo alguns sambistas, com o passar do tempo, tornou-se “depósito de velho”: “Tá ruim do pé, tem artrose, não consegue andar, tá com pressão alta, não consegue vestir mais fantasia que hoje em dia são pesadas e grandes? Manda pra velha-guarda”.

Ser membro da velha-guarda, o que antes representava lugar de prestígio no grupo, tornou-se um lugar de desprestígio, o que começa a preocupar os novos sambistas, como expressa Cassio Dias⁸², passista da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis:

Tenho 24 anos, e a validade de um passista vem através da idade; infelizmente, o tempo passa e envelhecemos. A velocidade dos passos passa a não ser a mesma e, em alguns passos da dança, a velocidade é fundamental. Meu temor é não ser aproveitado dentro da minha escola e não ter um reconhecimento e continuidades desses anos todos de trabalho [...] Minha entrada no mundo do samba foi influência do meu pai: Antônio José dos Santos, que é sócio remido do Acadêmico do Salgueiro. Sabendo que meu sonho era sair na Beija-Flor, me inscreveu em um teste para passista. Neste mesmo ano, eu ganhei o Estandarte de Ouro de Melhor passista. Desde então, nunca mais saí em outra escola, a não ser na Beija-Flor [...] Ser sambista é amar um pavilhão, e sua comunidade. Sem saber de onde veio tanto amor! É aguardar um ano inteiro o dia da festa, para poder estar junto daqueles que se ama, defendendo as cores da sua escola. É ter um surdo de marcação tocando na batida do seu coração. E é sonhar que, mesmo na sua passagem para um plano melhor, a sua escola estará juntinho com você. Mesmo que seja no caixão, representado pela bandeira do seu pavilhão. Isto é ser sambista! [...] Estou 1º Passista da Escola, venho destacado a frente de uma alegoria. Acho que ainda tenho muito a fornecer de conhecimento e habilidades não só como passista para a minha escola, mas para o mundo do samba de forma geral. Entretanto, gostaria realmente de expandir minhas fronteiras no carnaval, tenho como desejo participar mais ativamente na administração da festa. Pois, além de analista de sistemas, sou mestre em gestão estratégica de negócios e, a cada dia, observo que o carnaval ainda tem muito a crescer como espetáculo, e as escolas como organizações empresariais. Mas, se for pensar somente na minha escola, gostaria que a Beija-Flor passasse a colocar as verdadeiras pessoas que fizeram a sua história como baluartes. Meu sonho é um dia me tornar um baluarte da deusa da passarela.

A paixão e a dedicação são as mesmas dos velhos sambistas quando tinham a sua idade, mas o desfecho já é motivo de preocupação. Um dos fatores atribuídos a esse novo comportamento está no fato de o samba não ser controlado pelos sambistas, o que não é uma modificação “natural”. Outro fator relevante é a forma de acesso a essas categorias ou segmentos – em vários depoimentos, os sambistas relatam, de forma saudosista, seu ingresso

⁸² Cassio Dias é formado em Analista de Sistemas, trabalha no Centro de Tecnologia da Informação e Comunicação do Estado do Rio de Janeiro (PRODERJ), concursado. Trabalha ainda como coordenador do Curso de Sistemas de Informação da Faculdade Mercúrio na Pavuna e como Professor dos Cursos de MBA em Gestão de Pessoas da Faculdade Estácio de Sá. Entrevista concedida à Nogueira, em 24.10.2014.

ou aceite em determinado segmento pelo responsável pelo grupo. Em depoimento concedido ao Centro Cultural Cartola, em 25.04.2009, o compositor Tatinho, descreve como foi seu acesso à ala de compositores da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira:

Entrei na ala de compositores em 59, eu tinha treze anos. Eu fiz um samba lá no morro para uma namoradinha que eu tinha lá. Aí, a Neuma escutou o samba e mandou eu cantar pra ela. Eu cantei. Nem sei mais, não manda eu cantar, que eu não sei, eu tinha treze anos. Aí, a Neuma falou com o Cartola que eu estava com um samba e que eu queria que ele visse. Era mentira, eu não falei nada. Ela mostrou pro Cartola e ele falou: ‘Tá compondo melhor que muito compositor velho que tem aí. Pode entrar na ala, vai pra ala de compositores’. [...] Nos anos 60, ainda adolescente, estava na ala de compositores compondo samba de terreiro. Para o compositor, o meio de ano era praticamente obrigatório, todo ano tinha uma remessa de sambas novos. Todo ano, por melhor que ele fosse, gravasse, ele fazia um novo no ano seguinte. Então, o teste pra ala de compositores era um samba de terreiro. Não tinha esse negócio de samba-enredo não, o cara tinha de apresentar um samba de terreiro. E houve épocas em que o cara tinha de fazer na hora. O Cartola, de vez em quando, tirava um dia pra ficar sentado olhando os caras fazerem samba. Aprovava ou reprovava. O processo pra gente era uma coisa normal, porque era lançar um samba. Todo ano o compositor tinha que lançar um samba de terreiro. E, às vezes, ele até tinha dois sambas bons, cantava um na quadra, ficava cantando outro pelas ruas e só pegava às vezes dois sambas do mesmo compositor. Porque era uma coisa normal. É compositor? Todo ano eles sabiam que tinham de fazer um samba de terreiro pra escola.

Lopes (1981), em sua obra *O samba na realidade*, afirma que a ascensão social do sambista ocorreu em virtude de um crescimento da representatividade das escolas de samba dentro do contexto da sociedade brasileira. De objeto de discriminação, de coisa de “negros” e “marginais”, elas passaram – enquanto instituições – a ser, primeiro, aceitas, depois admiradas e paternalizadas e, agora, até cortejadas, dominadas. A esse prestígio, entretanto, não correspondeu a concretização do velho sonho do sambista e do negro, em especial. Fruto da mistura de manifestações populares e reflexo de todo o dilema cultural brasileiro, as escolas de samba sempre foram, para a maioria negra e pobre de seus componentes, um sonhado veículo de promoção e aceitação social.

Conforme teoriza o antropólogo José Sávio Leopoldi, por se incluírem, de modo geral, nas camadas mais baixas da sociedade – em função do nível de instrução, do tipo de ocupação que exercem e da renda que auferem –, os sambistas sempre tiveram o samba como algo que lhes fosse possibilitar, pelo menos, serem vistos; como algo que funcionasse como uma abertura para outra condição social que seria impossível atingir de outra maneira (LOPES, 1981).

Mas esse sonho, pelo menos até agora, nunca se realizou. “Bem-vistas”, as escolas de samba se tomaram fator gerador de desagregação. E, pela aceitação conseguida e pela corte que lhes fazem hoje gentes e instituições de esferas cada vez mais amplas, elas chegaram à

“dimensão de um verdadeiro símbolo nacional”. Tudo isto, entretanto, fez com que os verdadeiros sambistas, principalmente os veteranos e os mais conscientes do processo, ficassem marginalizados, na medida em que buscam nas escolas “significados sociais e culturais”, que elas só ofereciam quando eram realmente “expressão inconfundível do mundo do samba”.

Uma vez que se tornaram bem de consumo, o ideal realmente seria que as escolas de samba fossem o canal por meio do qual os sambistas pudessem, decentemente profissionalizados, ascender social e economicamente. Mas a profissionalização completa e decente é por certo impossível dentro de um universo de mais de cento e vinte mil pessoas que não detêm as rédeas do poder dentro de suas escolas, nem são donas dos meios de produção. À representatividade que as escolas adquiriram correspondeu uma infiltração de gente de outra cultura, supostamente letrada, estranha ao mundo do samba. E, por força dessa infiltração, foi sendo tirada do verdadeiro sambista a possibilidade de, enquanto sambista, orientar seu próprio destino em direção a um crescimento dentro da sociedade (LOPES, 1981).

Figura 41: Cláudia Leite, cantora de Axé, rainha de bateria da Escola de Samba Independente de Padre Miguel. (fonte: http://mafiadacl.blogspot.com.br/2014_09_01_archive.html) acesso em 30 de dezembro de 2014.



Um exemplo de turistificação é o convite feito, para o Carnaval de 2015, a uma famosa cantora de Axé, Claudia Leite, baiana, para sair não como destaque, mas como rainha de bateria da Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel.

As rainhas de bateria não contam pontos, mas podem atrair mídia e, por vezes, dinheiro, pois algumas pagam para ter alguns minutos de celebridade. Muitas dessas artistas

são mais prestigiadas pelas mídias que os próprios sambistas, como relatou, em seu depoimento para o CCC, o compositor da Escola de Samba Império Serrano, Aluizio Machado, em 18.04.2009, um dos autores do samba enredo no ano de 1996,

Não tem muito tempo não, foi no ano em que eu ganhei com “Eu me embalei pra te embalar, no balancê balancear”, enredo “Verás que um filho teu não foge à luta”, do Betinho. Nós estamos ali na entrada da passarela, onde tem um portão já lá dentro, com um *cameraman* da Globo que me viu, e ele me conhece, mora ali em Jacarepaguá. Chamou a repórter: “Entrevista o autor do samba, o Aluizio Machado tá ali”. Aí, ela, com essa pomba desse negócio aí, esse microfone aí, fala com um diretor que fica numa cabine:

- Estamos aqui com o autor do samba-enredo. Vamos fazer uma entrevista com ele? E o diretor diz pra ela que não, que o tempo do Império já havia sido gasto com Suzana Werner. O que é isso?! Aí... Não me leve a mal, né? Ela não sabe nem onde é a quadra do Império Serrano, entendeu?

Por tudo que vem ocorrendo, o próprio prestígio das escolas como manifestação artística está ameaçado; a cada carnaval, passistas, figurinos, sambas-enredo, pela repetição e pela imitação servil, muitas vezes fora da realidade do samba, vão ficando monótonos e desvalorizados. E, em termos econômicos e sociais, os casos de ascensão que elas por acaso propiciaram foram casos puramente isolados, que não refletem a situação geral.

Diante das inevitáveis transformações, haveria outro caminho? É preciso, sem dúvida, pensar uma saída que atenda às aspirações dos sambistas de raiz, envolvidos com a comunidade que representa e com a Escola de que é representante. É tempo de as Escolas repensarem seu modo de agir e voltarem a praticar a política de reconhecimento dos seus talentos, isto é, empreenderem um investimento na cultura que as permeia. E algumas pequenas medidas poderiam ser tomadas: destinar lugares especiais a eles, tanto nos ensaios quanto nos desfiles. E valorizar a voz dos sambistas. E convém lembrar que, segundo Bakhtin (1987), o carnaval “é um espaço privilegiado para a celebração das origens”.

Figura 42: Grupo de pesquisadores do samba – Luiz Antônio Simas, Marília Trindade Barboza, Luis Carlos Magalhães e Helena Theodoro, na Portela. Foto: Divulgação /Ygor Lioi.



O investimento nos Departamentos de Culturais também foi abordado pelo jornalista Leonardo Bruno, em reportagem no site do Jornal Extra, intitulada “Chegou a hora dessa gente cultural mostrar o seu valor”, publicada em 10 de novembro de 2014.

No sábado passado estive presente ao encontro de departamentos culturais realizado na quadra da Portela. Foi uma tarde/noite muito interessante para os amantes do carnaval, pela qualidade das discussões (uma das mesas contou com Helena Theodoro, Marília Trindade Barboza e Luiz Antônio Simas, só gente do mais alto gabarito). Aliás, vale um parêntese aqui para elogiar a gestão do Departamento Cultural da Portela, capitaneado por Luis Carlos Magalhães, que vem realizando encontros como esse, além de exposições, rodas de samba e outras atividades que mantêm pulsando a cultura portelense.

Os debates foram produtivos, com exposições dos departamentos de várias escolas, mas gosto sempre quando estas mesas-redondas geram ações para o futuro, quando saímos de lá com um ‘dever de casa’. E vem daí minha contribuição para o debate. Os departamentos culturais estão se consolidando em boa parte das escolas e já trabalham na reconstituição dessa memória.

Mas acabam participando pouco do dia-a-dia das escolas e tendo pouca voz ativa dentro de cada agremiação. É claro que movimentos isolados acontecem, e ouvimos alguns deles neste encontro: no Salgueiro, o departamento ajudou na elaboração de vários enredos; na Viradouro, participou de decisões relativas ao carnaval; na Portela, trabalha muito próximo da direção de carnaval.

Mas esta não é a regra – e a maioria dos departamentos culturais tem pouco reconhecimento interno e pouca voz ativa nas agremiações. Portanto, o próximo passo é ganhar força dentro de cada escola. Os departamentos devem mostrar que são relevantes e que é a cultura quem manda nessa brincadeira – afinal de contas, as escolas de samba, acima de tudo, são manifestações culturais.

É claro que não é tarefa fácil. E, em alguns casos, provavelmente nunca terá resultado satisfatório. Mas é hora de ir comendo pelas beiradas, fazendo algumas tentativas. O trabalho é árduo e de longo prazo, mas pode gerar bons frutos. Os Culturais têm que se aproximar dos demais departamentos das escolas. Os primeiros a serem ‘conquistados’ são baianas e Velhas-Guardas, também guardiões da memória, que mais facilmente se envolverão com a ‘causa’. Depois, é hora de estar junto de compositores, destaques, passistas, mestre-sala e porta-bandeira, cantores, comunidade. O departamento cultural tem que se fazer presente, se fazer importante, mostrar sua cara, suas realizações. Pode ser ele o elemento catalizador dos

componentes daquela escola, aquele que reúne os apaixonados pela agremiação em torno de sua paixão.

É hora de realizar festivais de samba de terreiro, abrir exposições, promover palestras, homenagear seus grandes nomes. É hora de os departamentos interferirem nos ensaios, estimulando que sejam cantados os grandes clássicos das escolas. São eles os guardiões da história da escola, e devem zelar por isso a todo momento: se preocupando com o lugar onde a Velha-Guarda vai desfilar, se as baianas vestirão fantasias muito pesadas, se a bateria vai mudar sua forma de tocar, se as características da escola serão maculadas em qualquer nível.

Para conseguir realizar essa tarefa hercúlea (quem disse que seria simples?), repito, é preciso ganhar respeito dentro das escolas. As diretorias devem ver a força desses departamentos com a comunidade, e esse é um trabalho de formiguinha. É raro ver, por exemplo, a presença de presidentes de escolas em atividades culturais – Serginho Procópio foi uma grata exceção, abrindo o encontro de sábado na Portela. O EXTRA já realizou três vezes o Carnaval Histórico, projeto eminentemente cultural, e poucos foram os presidentes que estiveram por lá. Na entrega do Estandarte de Ouro, vemos os presidentes que vão subir ao palco, mas os demais raramente se dignam a prestigiar seus artistas. Em seminários, debates, lançamentos de livro, exposições: os presidentes, infelizmente, são presenças raras.

Vamos trazê-los para estes momentos. Vamos mostrar que a grande força que as escolas têm está em sua atividade cultural. É claro que este texto enveredou por um caminho meio utópico. Mas, no fundo, eu acho que... nem tanto! Se esse movimento for a bandeira de todos os departamentos culturais – que agora me parecem mais organizados e coordenados –, as sementes serão plantadas aqui, ali, acolá. Alguns deles podem não ter sucesso algum, outros pouco evoluírem. Mas tenho certeza de que parte deles vai alcançar seu objetivo. E quem tem a ganhar com isso é o próprio carnaval.

PS. Sempre tive em alta conta a importância dos departamentos culturais nas escolas de samba, mas foi a partir de experiências pessoais que tive a dimensão de suas possibilidades de contribuição para a nossa cultura. Ao escrever meu livro sobre o Salgueiro ("Explode, coração – Histórias sobre o Salgueiro"), tive a colaboração fantástica do departamento cultural da escola. Da mesma forma, o departamento da Vila foi importantíssimo esse ano, enquanto escrevia o livro sobre a branco e azul (que será lançado em breve). Ainda cito o Centro Cultural Cartola, como guardião da memória do samba, também de grande valia em MINHAS PESQUISAS (grifo do autor).

PS2. Ao reler este texto, vi que usei 17 vezes a(s) palavra(s) ‘cultura/cultural’. Por deformação profissional, ia substituir algumas delas, para evitar a repetição excessiva. Mas depois desisti. Afinal, desde quando cultura demais é ruim?⁸³

Pela leitura da *Segunda consideração intempestiva*, de Friedrich Nietzsche (2003), pode-se inferir que “a utilidade e a desvantagem da história para a vida” estão em seu potencial de inspiração, isto é, de promoção de mudanças de comportamento num presente (que possivelmente repercutirão num futuro), sempre a partir do exemplo dos grandes “homens de ação” do passado, porque “aquilo que uma vez conseguiu expandir e preencher mais belamente o conceito de ‘homem’ também precisa estar sempre presente para possibilitar isso” (NIETZSCHE, 2003, p. 18). Para o filósofo, a História não deve ser apenas um “monumento” intocável, nem uma relíquia de “antiquário”; ela deve, sim, ser uma fonte

⁸³ Disponível em: <<http://extra.globo.com/tv-e-lazer/roda-de-samba/chegou-hora-dessa-gente-cultural-mostrar-seu-valor-14523709.html>>. Acesso em: 16/11/2014.

de constante reflexão “crítica”, de busca de parâmetros e de possibilidades de atuação para o presente.

Na esteira de tais considerações, o também filósofo e também alemão Walter Benjamin, em suas *Teses sobre o conceito de história* (1987, p. 223), disse que “existe um encontro secreto, marcado entre as gerações passadas e a nossa”. A reflexão de Benjamin sustenta-se na seguinte premissa – que surge mais explicitamente no livro das *Passagens* (2009): a ideia de que o “progresso” nada tem de intrinsecamente linear e benfazejo. Por isso, em vez de “progresso”, Benjamin prefere a noção de “atualização”, que sugere uma relação dialética e imagética entre passado, presente e futuro.

Para Benjamin, a “redenção” das gerações passadas é uma espécie de decorrência da visão nitzscheana: é necessário voltar ao passado, revisitá-lo, buscar nele inspiração, ou, em resumo, é preciso “dar às datas a sua fisionomia” (BENJAMIN, 2009, p. 518).

Esse exercício dialético de ir e vir, entre passado e presente, é também, de maneira quase inescapável, um exercício político e ideológico.

Diante dessa perspectiva, delineia-se aquela que talvez se possa dizer a principal tese benjaminiana sobre a história: “Também os mortos não estarão em segurança se o inimigo [as classes dominantes] vencer”. Essa é uma expressão evidente da crença em que o passado não é fato pronto, acabado, mas, sim, algo vivo, movente, e, sobretudo, à espera de “redenção”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As rosas não falam

*Bate outra vez
Com esperanças o meu coração
Pois já vai terminando o verão,
Enfim*

*Volto ao jardim
Com a certeza que devo chorar
Pois bem sei que não queres voltar
Para mim*

*Queixo-me às rosas,
Mas que bobagem
As rosas não falam
Simplesmente as rosas exalam
O perfume que roubam de ti, ai*

*Devias vir
Para ver os meus olhos tristonhos
E, quem sabe, sonhavas meus sonhos
Por fim*

Cartola

Pétalas da história

Como parte importante de mim, percorro os dedos pela rosa emblemática que metaforiza minha existência. Cada pétala, com sua forma, se irmana pouco a pouco às outras pétalas para desabrocharem em cor. O nome da flor é rosa, a cor da flor é rosa e verde é o caule que a sustenta. E a mim sustenta...

Cedo aprendi que toda rosa tem espinhos. A perda de meu pai, aos quatorze anos, alavancou a maturidade em quem ainda era simples botão.

A tristeza foi combustível para a transformação que se deu entre o que eu era e no que me tornei. A ida para casa de meus avós, Zica e Cartola, na Mangueira, acelerou esse processo. Comecei a envolver-me com a Estação, a “primeira” em meus sonhos de menina, onde encontrei trilhos possíveis para meu destino e de onde debrucei sobre a paisagem que me seduziu e conduziu.

O cotidiano não era favorável, mas entendi que havia um legado: leve na poesia e pesado na responsabilidade pelo que representava.

Como negá-lo?

Com amor, aos vinte anos, assumi um papel dentro da Escola, quando entendi que, mais do que um grêmio recreativo, aquele era um espaço de luta social.

As desigualdades apresentaram-se a mim com mais veemência além-muros da comunidade, no cotidiano do trabalho, nas dificuldades em família.

Na disputa pelo primeiro emprego, saí-me melhor na entrevista, mas fiquei como segunda opção, por ser negra... Só fui chamada porque a primeira contratada estava grávida e, que ironia, lá fiquei por quinze anos, tornando-me a mais respeitada nutricionista da empresa.

No Mestrado, mergulhei na bibliografia sobre o samba e percebi que fatos narrados por sambistas eram desvirtuados pela visão de fora para dentro de alguns pesquisadores: faltava assumir o protagonismo desse contexto!

Depois, mais desafios à minha espera: assumi a presidência do Museu da Imagem e do Som. Muito se comentou a respeito, gerando desdobramentos constrangedores. Mas consegui significativa mudança na Instituição, ao popularizar o acervo e ao gravar depoimentos que preencheram lacunas da história musical brasileira.

Junto com meu irmão Pedro Paulo, fundei o Centro Cultural Cartola.

Inicialmente, reuníamos amigos numa pequena sala até conquistarmos um prédio com sete mil metros quadrados.

Convocamos pesquisadores para o “registro como patrimônio imaterial” do samba pelo IPHAN. Surgiu, então, a ideia de criar o Centro de Referência de Documentação e Pesquisa do Samba e da Cultura Afro, para divulgar a contribuição da comunidade negra na construção da identidade nacional.

Prêmios como “Cultura Viva”, “Asas” e a Moção da Câmara dos Vereadores foram incentivos a esse trabalho.

Crianças, jovens e adultos frequentam a Orquestra de Violinos, Oficinas Carnavalescas do Criança Esperança/UNESCO e várias modalidades de esportes, projetos com caráter identitário, que expressam meu compromisso com a cultura e direitos sociais. Multiplicamos oportunidades para que jovens das comunidades saiam do lugar de figurantes... Essa se tornou a minha missão de vida.

A menos de um mês para o carnaval, o barracão demanda mais braços, pernas, cabeças para que a Escola brilhe na Avenida. “A Mangueira me chama, eu vou...” E lá fui eu! Escrevi este texto cercada por isopores, plumas e artesãos. Sou da família verde e rosa e, se temos raízes comuns como herdeiros dessa tradição, também acolhemos os que vêm de fora à sombra de nossa frondosa copa.

Minha identidade me precede: autodeclaro-me mulher, intrinsecamente negra, brasileira, sambista.

Nilcemar

Os textos acima abrem esta conclusão por representarem breve resumo de minha trajetória como sujeito atuante na sociedade e como afrodescendente que traz em si as marcas de uma cultura traçada pela mistura de diferentes características.

É certo que, a par de todas as dificuldades naturais da vida, recebi preciosa herança: o legado de Angenor de Oliveira, o Cartola. Esse legado não diz respeito apenas às músicas e histórias de meu avô, mas, sobretudo, àquilo que de mais valioso ele me deu: educação para a cidadania, introdução no mundo do samba e a rosa como metáfora poética da vida...

Por outro lado, que caminhos tomar diante da necessidade de prosseguir com minhas pesquisas acadêmicas?

Como se relacionar com o meio do samba e com os conhecimentos acumulados sobre o assunto, sem externar a condição de “neta de Cartola” e ser assim rotulada? Ao mesmo tempo, como não falar de samba tendo sido, desde o nascimento, uma testemunha da trajetória do avô famoso, reconhecido, nacional e internacionalmente, como um dos mais expressivos sambistas do Brasil?

Afinal: o que é ser neta de Cartola e uma pesquisadora do samba?

É relevante esclarecer que a descrição do processo de registro do samba carioca como patrimônio cultural do Brasil se dá pelo ponto de vista não só de uma pesquisadora, mas também da sambista mangueirense que, desde o berço, conviveu com muitos dos responsáveis pela formação desse patrimônio e absorveu suas riquezas na origem. Como fundadora do Centro Cultural Cartola, uma instituição que não visa ao assistencialismo, mas, sobretudo, à promoção das pessoas que a ele recorrem, testemunhei como o samba, como expressão musical, foi tomando várias formas e como as Escolas de Samba caminharam para o grande espetáculo, esquecendo da música, e até a empobrecendo.

Muito do material contido no Centro Cultural Cartola foi doado pela família do músico e hoje está aberto à consulta. O acervo corresponde, em geral, a partituras das músicas, fotografias públicas e da família, cartazes, gravações, manuscritos, troféus, objetos pessoais.

Não há nesse material algo que possa ser considerado mais valioso, uma vez que todos, em conjunto, traduzem a trajetória de vida de Cartola. Para pesquisadores, destacam-se os manuscritos; para jovens estudantes, é a história de vida; para os visitantes, trata-se do conhecimento do homem na intimidade, das composições e da sua relação com a Mangueira. É como se quisessem descobrir o que fez dele uma referência no samba e na vida pública nacional.

A administração desse patrimônio é materialmente feita por doações públicas e/ou privadas, enquanto o serviço de preservação cabe aos profissionais contratados, sob a orientação de Nogueira. Um dos principais objetivos dessa pesquisa foi investigar o

protagonismo social no exercício de difusão e valorização da identidade cultural de sambistas, não só por seus detentores, mas também pelos que dela fazem uso.

É inegável que juntos aos sambistas o CCC, tem sua importância reconhecida. Várias importantes referências do samba fizeram questão de registrar em seus depoimentos no Projeto Matrizes do Samba, com mais de 87 depoimentos realizados.

Entre os desafios, falta ainda vencer a invisibilidade imposta por alguns poderes instituídos, que insistem em não considerar a possibilidade de os próprios detentores gerirem seus processos. A partir de 2013, com o apoio da Secretaria Estadual de Cultura, por meio da Superintendência de Museus, o Centro Cultural Cartola assumiu-se como um Museu de Memória Social.

Figura 43: O Centro Cultural Cartola como Museu de Memória Social.



Os museus, em geral, são lugares onde se guardam histórias, sonhos, sentimentos, culturas – acervos que ganham forma a partir de objetos, sons e imagens que abrigam e que ligam os tempos passado, presente e futuro.

Iniciadas pela elite culta, que tem criado espaços de memória para reforçarem e transmitirem seus valores, as práticas de museu e de patrimônio estão diretamente ligadas ao século XVIII, tributário da Revolução Francesa, quando o conceito de museu, como instituição pública e aberta à construção simbólica de Estado-Nação, se constituiu a partir de monumentos ou de fragmentos de patrimônios materiais, vistos como marcos históricos que se prestam às narrativas da historiografia oficial.

No Brasil, a criação de um museu tem início no século XIX; contudo, só houve um *boom* na instalação de novos museus entre o início e o final do século XX, saltando de dez a doze museus no para mais de três mil museus. Porém, nenhum deles contemplou a história da escravidão. O final do século XX caracteriza-se por ser momento em que emergem os movimentos sociais – marco de uma nova agenda, que inclui a cobrança pelo direito da memória dos excluídos, cuja história ficou de fora da oficialmente narrada.

Já no final da década de 1960, o papel dos museus e dos seus discursos começaram a ser questionados. Movimentos em todo o mundo modificaram o cenário das relações sociais. [...] A Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972) discutiu o papel do museu na América Latina, chegando ao conceito de “Museu Integral”⁸⁴, à ampliação do conceito de patrimônio e à função social dos museus nas transformações e no desenvolvimento humano (IBRAM, 2014. p. 23).

O percurso aponta para uma sociedade em mutação permanente, cujas necessidades hoje vêm na direção contrária, ou seja, são emanadas pela sociedade, principalmente para a inserção desses excluídos. A tensão hoje está na forma como a sociedade encara a política de patrimônio, que abarca outras demandas não resolvidas por outros setores das políticas sociais. A falta de celeridade nas respostas aos anseios dessa camada social fez nascerem os movimentos sociais das comunidades que abrigam os menos favorecidos cuja cultura ancestral reivindica seu direito à memória, como forma de combate à desigualdade social.

O Centro Cultural Cartola nasceu tendo como meta a preservação do legado de Cartola, um líder comunitário da Mangueira, tendo desafios pontuais como: redução de

⁸⁴Museu integral: Os princípios que definiram o conceito de Museu Integral são resultados das discussões da Mesa Redonda de Santiago do Chile. Eles se referem a uma instituição que é parte integrante e atuante da sociedade, que participa da formação de consciência das pessoas e grupos, situando suas atividades em quadros históricos, sociais, culturais e econômicos de forma a esclarecer os problemas atuais e contribuir para o engajamento dos indivíduos na transformação do contexto social que vivem (IBRAM, 2014, p. 23).

preconceito, promoção de cidadania, valorização e preservação da história do samba e de seus principais personagens, reforço da identidade da comunidade onde está inserido.

Tal plataforma concebe os cidadãos como herdeiros de bens, transmitidos de forma voluntária e involuntária. Pensar memória e patrimônio é pensar a referência cultural de um povo e a relação que une suas diferentes “tribos”. A memória tanto pode ser escada para denunciar ou reforçar exclusão, como também pode também promover inclusão e ser usada como forma de poder e de resistência.

A ampliação da função do Centro Cultural Cartola como museu processou-se para garantir direitos básicos, para além da preservação de memória. Pensar preservação de memória é, o tempo todo, um processo de seleção – atitude que promove esquecimento pelo que abandona no processo de escolha. Vale considerar que o conceito de memória social é ético e pode ser político. Nesse aspecto, o Centro Cultural Cartola apresenta-se numa condição de vanguarda, alinhado com a nova museologia.

Figura 44: O CCC alinhado à nova concepção da museologia.



A redefinição do conceito internacional de museu (desde 2007); a chamada *nova museologia* preconiza que os museus devem envolver as comunidades a que servem. Sua função está para além dos objetos, pois envolve as práticas a eles associadas, ou seja, precisam de um contexto e das memórias que os sujeitos constroem a partir do estímulo provocado.

Um museu é uma instituição sem fins lucrativos, permanente no serviço à sociedade e no seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exhibe a herança tangível e intangível da humanidade e de seu ambiente pelo propósito da educação, do estudo e do divertimento⁸⁵ (ICOM, 2007).

Essa visão, que vem alargar o campo de atuação dos museus, é das mais desafiadoras, uma vez que os museus são, por natureza, instituições com limitados recursos financeiros e humanos, como as organizações do terceiro setor.

O registro de uma prática social requer tratamento técnico e metodológico muito diferente dos tradicionalmente empregados, exigindo abordagem criativa e inovadora. O maior desafio está no envolvimento das comunidades. É justamente nesse ponto que o Centro Cultural Cartola sai em vantagem e vai, pouco a pouco, consolidando-se como um museu de vanguarda: está inserido em uma comunidade, seio da produção do samba, cuja cultura predominante atrai pessoas de diferentes grupos sociais.

Figura 45: Tipos de público do CCC.



Além do lugar de guarda, o CCC promove ações que respondem bem à função social de um museu. Desde sua fundação, tem conseguido unir pessoas com a formação técnica específica, necessária ao desenvolvimento das atividades institucionais.

Vale considerar que existem lugares de memória que se enquadram numa visão mais tradicional de museu e que, por esse motivo, não buscam uma aproximação com o imaterial.

⁸⁵Tradução livre para: "A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment".

Já os museus de memória social, apoiados na trilogia território/patrimônio/comunidade, ficam mais perto de alcançar esse objetivo.

O Centro Cultural Cartola, no entanto, não nasceu com essa perspectiva; ao contrário, foi pensado nos moldes tradicionais, um lugar de estudo, para abrigar o acervo do compositor Cartola e de Dona Zica, com a preocupação de reunir documentos e coleções sobre a história do samba. Contudo, aos poucos, transformou-se em lugar que resgata o passado para fazer entender o presente. Com isso, promove valores fundamentais de uma tradição. Uma iniciativa que não se fixa somente em estudos e em documentos, mas que põe em prática ações que visam à salvaguarda do patrimônio imaterial e ao desenvolvimento social das comunidades do samba, principalmente pela garantia de respeito e direitos dentro e fora do contexto do samba, contribuindo na redução da pobreza e violência.

Os grupos de sambistas não tinham dimensão da importância e mesmo do que significava ser patrimônio cultural do Brasil. Hoje, um grande número deles começa a lutar para que não haja o apagamento de memórias afetivas; entende que o carnaval e os desfiles das Escolas de Samba – que colocam o patrimônio em movimento processual – garantiram visibilidade aos corpos, mas que, no momento atual, o grupo precisa estar fortalecido em suas matrizes culturais.

É preciso refletir como esses corpos apresentam-se, que lugar estão ocupando, que poder de voz eles têm. O aprendizado pode demorar décadas, pode-se estar dez, vinte anos no samba e não conhecer seus fundamentos. Hábitos e costumes que nunca fizeram emergir a necessidade de explicar seus sentimentos e movimentos corporais; afinal é contínua a luta para o sambista não se deixar engessar em sua criatividade, para saber comunicar-se com o mundo e ter coragem de mudar o seu modo de viver, de cantar, de dançar, mesmo submetidos a agruras e à subversão. Mas, como na canção de Nelson Sargento, *Samba agoniza, mas não morre*:

Samba, inocente pé no chão
 A fidalguia do salão
 Te abraçou, te envolveu
 Mudaram toda a sua estrutura
 Te impuseram outra cultura
 E você nem percebeu

Atualmente, faz-se necessário conhecer a trajetória do samba e seus aspectos fundamentais, para que a espetacularização – a festa como ritual aberto – sirva para mostrar a sociedades mais amplas os vários aspectos da cultura brasileira.

Outro papel importante do Museu do Samba é o de catalisador, como um espaço que sensibiliza para a reflexão da importância do patrimônio imaterial como um modo de viver de seus detentores, para a ameaça a que estão expostas essas expressões culturais, pela descaracterização ou pela perda de sua essência; daí, a necessidade de atividades envolvendo documentação, estudos, exposições, educação patrimonial, seminários.

A realização, pelo CCC, de seminários, encontros e debates tonou-se palco de discussões importantes para a reflexão das situações difíceis a que têm sido submetidos os sambistas, com perda de força em seus núcleos centrais e lugares de práticas, como as escolas de samba.

Exatamente pela perda de espaço de vivência, o CCC cumpre um dos mais importantes papéis, ao efetivar-se como lugar de encontro onde as comunidades do samba podem exprimir seus anseios, transmitir conhecimento, resgatar práticas, fazer circular a tradição.

No que tange à Educação, o CCC sempre estimulou a participação de jovens, seja nas oficinas oferecidas, seja na mediação de visitas às exposições, seja na implementação de programas de educação patrimonial propriamente dito, ou seja, como um ponto de encontro, propõe ser o local privilegiado desse encontro entre passado e presente. Ali o resgate da memória do samba carioca se dá de maneira plena: na reunião e na catalogação de documentos, na tomada de depoimentos, na identificação, instituição e salvaguarda de arquivos; enfim, o que pretende, de forma geral, é denunciar e reparar o coeficiente de barbárie subjacente a boa parte daquilo que comumente se entende por “cultura brasileira”.

É no CCC, portanto, que o sambista, tanto o de primeira hora (da virada dos séculos XIX e XX) quanto os seus sucessores (imediatos ou de gerações mais recentes) têm espaço cativo para manifestar, fazer soar e ecoar sua arte, seu discurso e sua voz. Sem intermediários, sem traduções pretenciosas e preconceituosas. Livre do jugo de atores estranhos ao mundo do samba – personagens tantas vezes a ele impostos como indispensáveis para a valoração positiva dessa manifestação artística e cultural em si mesma tão rica e original. Essa é, sem dúvida, uma forma de buscar a “redenção”: reconhecer o protagonismo dos agentes que deram vida e forma ao gênero musical mais tipicamente brasileiro. Mas essa é ainda uma forma parcial.

Na verdade, o Centro Cultural Cartola tenta ir além desse resgate e mira também num outro alvo. E, nesse gesto, mais do que a atenção ao compromisso com as “gerações passadas”, a instituição visa a criar um laço duradouro e, ademais, orgulhoso com as gerações futuras. Retomando as considerações de Nietzsche (2003), o CCC acredita que levar a

crianças, adolescentes e jovens o conhecimento dos grandes feitos dos “homens de ação do samba” (do passado e do presente) é uma estratégia muito produtiva no afã de inspirar e motivar cidadãos em formação (majoritariamente moradores de comunidades) a também buscarem exercer o protagonismo das próprias vidas, com coragem e consciência de que os desafios a eles impostos agora são outros, mas não menos difíceis.

“Tempos idos”, tempos vindos

As peculiaridades da pós-modernidade demandam muita agilidade de quem queira pensar questões identitárias e culturais. A globalização político-econômica, a rapidez vertiginosa do fluxo de informações, a (aparente) diluição das fronteiras geográficas, o acirramento das tensões étnicas, de gênero de classe e de credo religioso em várias partes do mundo... tudo isso faz com que dificilmente se possa apelar com sucesso para algum tipo de essencialismo cultural. Essa é uma temática muito cara para Stuart Hall.

Em seu livro *Da diáspora – identidades e mediações culturais* (2013), Hall, apontado como “pai” dos Estudos Culturais, sintetiza de maneira lapidar algumas searas pelas quais o CCC tem andado, no constante exercício dialético de buscar promover o encontro entre passado, presente e futuro. Diz o sociólogo:

As estratégias culturais capazes de fazer diferença são o que me interessa – aquelas capazes de efetuar diferenças e de deslocar as disposições do poder. Reconheço que os espaços “conquistados” para a diferença são poucos e dispersos, e cuidadosamente policiados e regulados. Acredito que sejam limitados. Sei que eles são absurdamente subfinanciados, que existe sempre um preço de cooptação a ser pago quando o lado cortante da diferença e da transgressão perde o fio na espetacularização. Eu sei que o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada. Mas simplesmente menosprezá-la, chamando-a de “o mesmo” não adianta. Depreciá-la desse modo reflete meramente o modelo deles, nossas identidades no lugar das suas – a que Antonio Gramsci chamava de cultura como ‘guerra de manobra’ de uma vez por todas, quando, de fato, o único jogo corrente que vale a pena jogar é o das ‘guerras de posição’ culturais (HALL, 2013, p.377).

Ora, como o samba é uma forma de expressão originalmente negra (então praticado majoritariamente por gente pobre), as tensões sociais que desde sempre o cercaram podem ser entendidas, também e desde sempre, como um prenúncio, a menor da atual condição pós-moderna. Vale lembrar que o povo brasileiro, em fins do século XIX, já muito miscigenado com a mistura de indígenas, europeus e africanos, tornou-se ainda mais mestiço com a chegada de grandes contingentes de novos imigrantes europeus (de várias regiões da Europa, não só mais do leste) e também de asiáticos. Nesse cenário, uma manifestação cultural

originária dos extratos sociais menos prestigiados teve de conviver, ao longo de sua história, com a negação, a proibição, a regulação, a cooptação e a louvação.

Foi nesse espaço nebuloso – muito parecido com o descrito por Hall – que o samba caminhou. Sabedor de tudo isso, o CCC mantém vivo o compromisso de levar a educação patrimonial para crianças, adolescentes e jovens, justamente para não deixar que o rompimento do “fio da espetacularização” – a atual banalização do samba, sobretudo devido à sua manifestação mais propagandeada, o desfile das escolas de samba durante o carnaval – implique, para as novas gerações, a perda do fio da memória, da tradição.

Figura 46: Mediação na visita de estudantes à Exposição *Simplesmente Cartola* (Fonte: Acervo CCC)



Como Hall (2013) prega, se não é mais possível, na pós-modernidade tardia, falar-se em “purismo cultural”, como encarar e vencer o desafio de ligar passado, presente e futuro numa mesma e única lógica de reconhecimento e redenção, inspiração e libertação?

É o que o CCC faz, aliando programas de educação patrimonial (voltados para a memória do samba, numa integração presente e passado) e projetos de instrução, formação e capacitação no formato de escolinhas e de oficinas as mais variadas (artes marciais, música e de dança, por exemplo). A exposição “Para não perder a memória: D. Zica 100 anos” e a “Orquestra de Violinos” talvez sejam os exemplos mais evidentes dessa dupla articulação.

Hall (2013) observa que a subvenção para esse tipo de projeto é sempre pouca. Além disso, a regulação é mesmo constante e a luta contra a “invisibilidade” é árdua e desgastante.

Entretanto, as “guerras de posição cultural”, como todas as demais guerras, exigem sacrifícios e boas estratégias.

Em dezembro de 2014, o Centro Cultural Cartola conseguiu fechar uma parceria com a Ford Foundation, voltada para uma nova abordagem estratégica, que inclui toda a parte de desenvolvimento organizacional (gestão, governança), com efeitos sobre marketing, projetos e mobilização de recursos. Outro grande desafio é a sustentabilidade da instituição, uma vez que a principal fonte de recursos advém de convênios com órgãos públicos, mobilizando a equipe para o cumprimento de normas burocráticas que regulam sua aplicação, impedindo maiores avanços nas ações consideradas urgentes e prioritárias. O crescimento e a credibilidade do trabalho realizado pelo CCC atraíram também a parceria da Fundação Roberto Marinho, que se mostra disposta a contribuir para que a estrutura física do prédio ganhe a envergadura dos grandes museus do Rio de Janeiro.

O desafio que se apresenta é a reconfiguração do desenvolvimento institucional para ampliação, consolidação e sustentabilidade. Tudo baseado numa missão sociocultural. Diferente do que inicialmente foi pensado, o CCC não está vinculado apenas às figuras de Cartola e da Mangueira; atingiu uma responsabilidade sociocultural e econômica sobre o samba carioca e ganhou reconhecimento em várias esferas, inclusive internacional.

Em 08 de janeiro, o Centro de Documentação e Pesquisa do Centro Cultural Cartola recebeu um e-mail da Coordenadoria Geral de Relações Públicas da Presidência da República, que com a seguinte solicitação:

Esta Coordenação-Geral de Relações Públicas da Secretaria de Administração da Secretaria-Geral da Presidência da República tem como algumas de suas atribuições planejar, coordenar, supervisionar, controlar e executar as atividades de Relações Públicas, propiciando a comunicação entre a instituição e os seus diversos públicos, que estejam direta ou indiretamente ligados. Compete, ainda, à COREP coordenar eventos e exposições, bem como, desenvolver e participar de ações voltadas para a ambientação, integração e interação dos servidores da Presidência, em articulação com as unidades da Secretaria de Administração da Secretaria-Geral. Neste contexto, com o objetivo de valorizar a identidade nacional e promover a integração entre servidores, estagiários e funcionários terceirizados da Presidência da República, a COREP realizará uma homenagem ao grande mestre Cartola, por ocasião do Carnaval, trazendo conhecimentos sobre a origem e importância do samba no carnaval brasileiro e destacando a biografia e influência do precursor deste movimento cultural no Brasil. Para a realização desta homenagem, será produzido um painel, com a divulgação de imagens e informações acima descritas, da biografia e imagens de Cartola e sua importância no movimento cultural do samba no Carnaval brasileiro, no período de 02.02 a 13.02, no corredor térreo dos anexos do Palácio do Planalto. Ao lado do referido painel, gostaríamos de exibir o documentário *Música para os Olhos*, com legenda em português, a todos os servidores da Casa que transitarem pelo local. Por fim, será feita uma decoração temática no túnel de ligação dos anexos ao Palácio do Planalto, com cartolas e materiais gráficos, além da divulgação de trilha sonora dos maiores sucessos de Cartola, ao público transeunte do local, no período de 02.02 a 13.02. Cientes da

importância do Centro Cultural Cartola no Brasil e, com o objetivo de homenagear o grande Mestre Cartola, vimos, respeitosamente, por meio deste, solicitar autorização para reprodução do documentário *Música para os Olhos* e para a divulgação sonora das principais faixas do mestre, no período e local acima descritos. De modo a garantir a melhor divulgação de tais informações, bem como preservar a imagem do mestre, solicitamos, ainda, que seja verificada a possibilidade de nos ceder material digitalizado e material gráfico ilustrativo (cartazes, fotos e folders) para que sejam divulgados com a maior qualidade possível. Com muito prazer, colocamo-nos à disposição para divulgar, simultaneamente, o relevante trabalho realizado pelo Centro Cultural Cartola em prol da dignidade dos indivíduos menos favorecidos e pelo imensurável resgate cultural da memória e origem do povo brasileiro na busca da valorização da identidade nacional.

Desde o início desta pesquisa, busquei pautar meu trabalho não apenas na reflexão teórica. Tive de começar, inclusive, pela ordenação das datas e dos documentos pertencentes aos arquivos do CCC, como comprovado na cronologia organizada para fins de imprimir sequenciamento às ideias (Cf. APÊNDICE). Por outras vezes, fiz e refiz análises dos papéis dos agentes do samba como articuladores sociopolíticos, como uma *insider* do mundo do samba; por outras, ousei privilegiar tradições, que sempre foram marginalizadas pelas instituições socialmente valorizadas. Enfim, tentei demonstrar a forma como detentores sustentam suas tradições e podem manter-se conectados com a própria história, a fim de garantirem direitos fundamentais.

Essa não é uma pesquisa fechada, já que os caminhos trilhados pelo CCC permanecem em constante evolução, sempre com novos desafios a serem alcançados. Mas, se há limites, também as possibilidades de realização estão presentes.

Quadro 05: Desafios, limites e possibilidades do CCC.

Desafios	Limites	Possibilidades
Mobilização e articulação dos detentores	Representações sociais e geográficas	Diálogos com o poder público. Organizações representativas.
Aumento da participação das esferas públicas.	Descontinuidade administrativa. Compreensão da política de patrimônio com diferentes olhares.	Editais das diferentes esferas fomentarem modelos de ações para implementação e continuidade do plano de salvaguarda.
Fortalecimento da autonomia dos detentores	Falta de legitimidade nas representações.	Visibilidade das lideranças por meio de prêmios Potencialização do CCC

Devo confessar que algo da ordem do indizível move minhas conquistas: o exemplo de amor que recebi dos meus pais e avós.

Para fazer-me compreender, narro pequena história da vida em família. Nasci no berço do samba, acompanhei o trabalho e o amor que minha família dedicou a uma organização social. Tive uma avó que partilhou tudo que a vida lhe ofereceu; seu amor à Mangueira era incondicional. Meu avô fez de mim, como se diz na linguagem do morro, uma mulher “letrada”; deu-me condições de formação superior, que me permitiu ocupar espaços jamais alcançado antes na família.

Tornei-me uma profissional respeitada, mas, acima de tudo, tenho consciência de que recebi, como herança familiar, uma joia que não tem preço: o privilégio de ter convivido com pessoas tão especiais como Cartola e Zica, que me ensinaram a importância do legado cultural que deixaram para o Rio de Janeiro e para o Brasil.

Cresci cercada de símbolos, mitos, ritos e ideologias, além da responsabilidade natural de ser depositária de uma das mais importantes tradições da cultura popular brasileira. Afirmar que o Centro Cultural Cartola não foi uma utopia é, neste momento de conclusão de etapas, uma realidade. Esse fato também me fez ver que não estou mais sozinha a lutar pela valorização dos sujeitos que construíram e mantêm essa história.

Por isso, mergulhar em tão rico universo permitiu-me chegar a esse dia de Graça, pelo qual agradeço, em parte, com o samba do mestre Candeia:

Negro acorda, é hora de acordar
 Não negue a raça
 Torne toda manhã dia de graça
 Negro não humilhe nem se humilhe a ninguém
 Todas as raças já foram escravas também
 E deixe de ser rei só na folia
 E faça de sua Maria uma rainha de todos os dias
E cante samba na universidade
E verá que seu filho será
Príncipe de verdade
 Aí então, jamais tu voltarás ao barracão
 (Candeia, Dia de Graça)⁸⁶

⁸⁶ Antonio Candeia Filho, Candeia (1935-1978), compositor Portelense, fundador do Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo.

REFERÊNCIAS

ABREU, M. O samba carioca e o legado da última geração de africanos escravizados do sudeste. *Samba em Revista*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, ano 6^o., n^o. 5, ago/2004.

AIKAWA-FAURE, Noriko. From the proclamation of masterpieces to the Convention of Intangible Cultural Heritage. In: SMITH, Laurajane; AKAGAWA, Natsuko. *Intangible heritage*. London: Routledge, 2009.

ALVES, Jones Figueiredo; DELGADO, Mário Luiz. *Código civil anotado*. São Paulo: Método, 2003.

ANANIAS, Lígia. *Inventário administrativo e inventário judicial*. São Paulo: Jurisway, 2010.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ANDRADE, Melissa M. de Freitas. *Negritude em rede: discursos de identidade, conhecimento e militância*. (Mestrado em Educação). São Paulo: USP, 2012.

AYALA, M.; AYALA, M. I. *Cultura popular no Brasil*. São Paulo: Ática, 1987.

ARANTES, Antônio Augusto. Patrimônio imaterial e referências culturais. In: _____. *Tempo brasileiro: patrimônio imaterial*, Out-Dez, n^o 147. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

ARRUTI, José Maurício. *Mocambo: história e antropologia do processo de formação Quilombola*. Bauru/São Paulo: EDUSC/ANP OCS, 2006.

AZEVEDO, Paulo Ormindo de. *A alfândega e o mercado: memória e restauração*. Salvador: SEPLANTEC, 1998.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento - o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. UnB, 1987.

BARBALHO, A. (Org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2007, p. 87-107. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/138/1/Políticas%20culturais.pdf>>. Acesso em: 28/09/2010.

BASTIDE, Roger. *As Américas negras: as civilizações africanas no novo mundo*. Tradução de Edmundo de Oliveira e Oliveira. São Paulo: DIFEL; Universidade de São Paulo, 1974.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNSTEIN, B. *Estruturação do discurso pedagógico*. Classe, códigos e controle. Petrópolis: Vozes, 1990.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editorial UFMG, 1998

BLAKE, J. UNESCO's 2003 convention on intangible cultural heritage – the implications of community involvement in 'Safeguarding'. In: _____. *Intangible heritage* (a cura di L. Smith e N. Akagawa). Londres: Routledge, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre/RS: Zouk, 2006.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado, 1988.

_____. *Decreto 11645 de 10 de março de 2008*. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm>. Acesso em 6 de março de 2015.

_____. *Decreto lei 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. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm>. Acesso em: 09/02/2013.

_____. *Matrizes do samba*. Ministério da Cultura. Brasília: IPHAN, 2007. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=3962>>. Acesso em 6 de março de 2015.

_____. *Parecer nº004/07 – DP – Registro das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro/RJ: partido alto, samba de terreiro e samba enredo*. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1389>>. Acesso em: jun. 2013.

CABRAL, Sergio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996a.

_____. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996b, 2ª ed., p. 9-10, 35

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: RUBIM, A. A. C. (Org). Salvador: EDUFBA, 2007.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.

_____. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CARTOLA. Depoimento para *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 28.03.1973.

_____. Depoimento para *O Globo*. Rio de Janeiro, 06.01.1972.

CARVALHO, Ana. *Os museus e o património cultural imaterial: estratégias para o desenvolvimento de boas práticas*. Lisboa: Edições Colibri; CIDEHUS-Universidade de Évora, 2011.

CARVALHO, José Jorge de. *La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical*. Una Reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas. Série Antropologia, Brasília, v. 335, 2003.

_____. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento. In: FUNARTE-IPHAN. *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Brasília: CNFCP, 2004. p. 65-83.

_____. Los estudios culturales en America Latina: interculturalidad, acciones afirmativas y encuentro de saberes. *Tabula Rasa*, v. 12, p. 229-251, 2010.

CASTRO, Mauricio Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

CAVALCANTI, M. L. V. de C. FONSECA, M. C. L. – *Patrimônio imaterial no Brasil: legislação e políticas estaduais*. Brasília: UNESCO, 2008.

CHASTEL, André. *A invenção do inventário*. Revue de l'Art, n.87. Paris: CNRS, 1990.

CHERNICHARO, Edna de Assunção Melo. *Cartola-Grafia: causa do Centro Cultural Cartola*. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social). Programa de Pós Graduação em Psicologia Social da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2010.

CHUVA, Márcia. História e patrimônio. *Revista do Patrimônio*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2004.

COSTA NETO, Antonio Gomes da. *A linguagem no candomblé: um estudo linguístico sobre as comunidades religiosas afro-brasileiras*, 2006. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/A-Linguagem-no-Candombl%C3%A9.pdf>>. Acesso em: abril, 2014.

COSTA, Haroldo. *Salgueiro: Academia do Samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição em Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2011.

COWAN, J. K., DEMBOUR, M-B.; WILSON, R. A. (Eds.) *Culture and rights. Anthropological perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

CUNHA, Helena Parente. Os gêneros literários. In: *Revista Tempo Brasileiro*, n.º 42. Teoria literária. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975.

CUNHA, M. C. P. (Org.). *Carnavais e outras f(r)estas*. São Paulo: Editora da UNICAMP: CECULT, 2002.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Publicação do dia 20.07.1974, p. 18.

DINIZ, Maria Helena (Org.). *Atualidades jurídicas*. São Paulo: Saraiva, 1998.

DU BOIS, W. E. B. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.

DUARTE, L. F.; HEILBORN, M. L.; BARROS, M. L. de; PEIXOTO, C. (Orgs.). – *Cultura e religião*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2006.

FALCÃO, Andréa Rizzotto (Org.). *Registro e políticas de salvaguarda para as culturas populares*. Série Encontros e Estudos, vol. 6. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2004.

_____. *Novas demandas, outros desafios. Estudo sobre a implementação da política do patrimônio imaterial no Brasil e seus desdobramentos no processo de inventário, registro e salvaguarda do jongo*. (Tese Doutorado) Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2000.

FERNANDES, Florestan. *Educação e sociedade no Brasil*. São Paulo, Dominus, 1966.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Cecília Lira. *Registro e titulação do patrimônio cultural*. Brasília: IPHAN/MinC, 2004.

FERREIRA, Marieta de Moraes; PINTO, Surama Conde Sá. A crise dos anos 1920 e a Revolução de 1930. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). *O Brasil republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v. 1.

FONSECA, Maria Cecília Londres. O patrimônio: uma questão de valor. In: FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro, RJ: UFRJ, 2005.

FRADE, C. *Folclore/cultura popular: aspectos de sua história*. 2010. Disponível em: <http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_aspectos.pdf>. Acesso em: 28 .02. 2013.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes antropológicos*, v. 11, n. 23, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832005000100002&script=sci_arttext>. Acesso em: 20.08.2013

_____. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Garamond; MinC/IPHAN/Demu, 2007.

HALBWACHS, M. *La mémoire collective*. Paris, Presses, Universitaires de France, 1968

_____. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T. T. da; HALL, S.; WOODWARD, K. (Orgs.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro/Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. – *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. SOVIK, L. (Org.). Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. Que “negro” é esse na cultura popular negra? In: _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

HEINICH, Nathalie. *La fabrique du patrimoine*. Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l’Homme, 2009. (coll.Ethnologie de la France, 31).

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

IPHAN. *O registro do patrimônio imaterial*. Dossiê das atividades da Comissão e do Grupo de trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: IPHAN/MinC, 2000.

_____. *Patrimônio cultural imaterial para saber mais*. Brasília: IPHAN/MinC, 2003.

_____. Relatório final das atividades da comissão e do grupo de trabalho patrimônio imaterial. In: *O registro do patrimônio imaterial*. Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: MinC/IPHAN/Funarte, 2006.

IPHAN. *Programa Nacional do Patrimônio Imaterial*. Brasília: IPHAN/MinC, 2008.

IPHAN; CENTRO CULTURAL CARTOLA. Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro. (2006). Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=3962>>. Acesso em: nov/2014.

JORIO, Amaury; ARAÚJO, Hiram. *Escolas de samba em desfile: vida, paixão e sorte*. Rio de Janeiro: Poligráfica, 1969.

JULIANO, D. *Cultura popular*. São Paulo: Anthropos, 1986.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. El patrimonio imaterial como producción meta cultural. In: *Museum international*, p.221-2, May 2004. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001358/135852s.pdf>>. Acesso em: 14.09.2014

LABALDI, S.; LONG, C. The globalization of heritage through tourism: balancing standardization and differentiation. In: *Heritage and globalization*. New York: Routledge, 2010.

LAO-MONTES, Agustín. Avanços descoloniais: “translocalizando” os espaços da diáspora africana. *Tabula Rasa* [online]. 2007, n.7, pp. 47-79. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892007000200003&lng=pt&nrm=iso&tlng=es>. Acesso em: 12.04.2013

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994.

LEITE, Gisele P. J. *Algumas linhas críticas sobre direito sucessório em face do novo Código Civil*. São Paulo: Saraiva, 2000.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. – *Entre Pernambuco e a África: história dos maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular*. Rio de Janeiro, 2009. Tese (Doutorado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, 2010.

_____. Maracatu-nação e grupos percussivos: diferenças, conceitos e histórias. In: GUILLEN, Isabel Cristina Martins. (Org.). *Inventário cultural dos maracatus-nação*. Recife/PE: EDUFPE, 2013.

LOPES, José S. L. *A ambientalização dos conflitos sociais: participação e controle público da poluição industrial*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

_____. Sobre processos de “ambientalização” dos conflitos e sobre os dilemas da participação. In: ECKERT, C.; ROCHA, A.L.C.; Carvalho, I.C.M. (Orgs). *Horizontes antropológicos*. Ano 12, n.º. 25, Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 2006.

LOPES, Nei. *O samba na realidade*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

_____. As origens africanas do samba. In: *Samba em Revista*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Cartola, ano 7, n. 6, jan/2015.

MACEDO, Gisele. *A Força Feminina do Samba*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, 2007.

MEDEIROS, Alexandre; DINIZ, Alan; FABATO, Fábio. – *As três irmãs: como um trio de penetras "arrombou a festa"*. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2012.

MESKELL, Lynn. Introduction: archaeological matters. In: *Archaeology under fire: nationalism, politics and heritage in the Eastern Mediterranean and Middle East*. London. New York: Routledge, 2010.

MOTTA, Lia; SILVA, Maria Beatriz Resende (Org.). *Inventário de identificação: um programa da experiência brasileira*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1998.

MOURA, Roberto. *Cartola: todo tempo que eu viver*. Rio de Janeiro: Corisco Edições, 1988.

_____. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

_____. *A criação artística negro-africana: uma arte na fronteira entre a contemplação e a utilidade prática*. In: SOARES, Arlete. (Org.). São Paulo: Corrupio, 1988.

_____. Construção da identidade negra: diversidade de contextos e problemas ideológicos. In: Josidelth Gomes Consorte; Márcia Regina da Costa. (Org.). *Religião-política-identidade*. São Paulo: Editora da PUC, 1988.

_____. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: *Cadernos PENESB* (Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira), nº.5. Rio de Janeiro: UFF, 2004.

_____. *Mestiçagem e identidade afro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, v. 93, n.6, p. 85-95, 1999.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, p.167-189, 2000.

NATAL, Vinícius. Samba e cultura: práticas de resistência do Departamento Cultural da Imperatriz Leopoldinense (1967-1973). *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.9, n.1, p. 181-197, mai. 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NOGUEIRA, Nilcemar. *De dentro da cartola: a poética de Angenor de Oliveira*. Dissertação (Mestrado em História). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas (RJ), 2005.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993. Disponível em: < <http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf> >. Acesso em 19 março. 2013.

OLIVEIRA FILHO, Arthur Loureiro de. *Depoimentos de: Bicho Novo, Carlos Cachça, Ismael Silva*. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2002.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). *O Brasil republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v. 2, p.340.

PAIM, Altair dos Santos. *Aparência física, estereótipos e inserção profissional*. (Dissertação de Mestrado em Psicologia). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2007.

PEREIRA, João B. B. A criança negra: Identidade étnica e socialização In: *Raça Negra e Educação*, Cadernos de Pesquisa (63): 41-5. Fundação Carlos Chagas, SP. 1987.

_____. *Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo*. São Paulo, Pioneira, 1967.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

[PORTELLA, Viviane](#). *Difusão virtual do patrimônio documental do Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul*. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural). Centro de Ciências Sociais e Humanas. Santa Maria-RS: UFSM, 2000.

PUJAL I LLOMBART, M. La identidad (el self). In: IBÁÑEZ, T. (Org). *Introducción a la psicología social*. Barcelona: Editorial UOC, 2004.

RAMOS, Artur. *As culturas negras no novo mundo*. São Paulo: Editora Nacional, 2014.

REVISTA NOITE ILUSTRADA, ano VI, número 342, 4.3, 1936.

RIBEIRO, W.C. *Patrimônio ambiental brasileiro*. São Paulo: EDUSP/IMPRESA, 2003.

RODRIGUES, Donizete. *Patrimônio cultural, memória social e identidade: uma abordagem antropológica*. Lisboa: Ubimuseum, 2012. Disponível em: <<http://www.ubimuseum.ubi.pt/n01/docs/ubimuseum-n01-pdf/CS3-rodrigues-donizete-patrimonio-cultural-memoria-social-identidade-uma%20abordagem-antropologica.pdf>>. Acesso em: março de 2015.

ROSA, P. I.; ROCHA, S. G. *Matrizes do samba no Rio de Janeiro – desvendando um patrimônio cultural imaterial brasileiro*. Disponível em: <<http://confibercom.org/anais2011/pdf/330.pdf>>. Acesso em: mar 2013.

SAMUELS, A. *Globalization and economic growth in Sub Sahara Africa*. Disponível em: <<http://www.intechopen.com>>. Acesso em: mar 2013.

SANT'ANNA, A. Mirar y leer: autenticidad y patrimonio cultural para consumo turístico. In: NOGUÉS PEDREGAL, A. M. (Org.). *Cultura y turismo*. Sevilla: Signatura Demos, 2003.

SANT'ANNA, Márcia; VIANNA, Letícia Rodrigues da Costa. PARECER Nº 004/07, Departamento de Patrimônio Imaterial. Brasília, 2007. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1389>>. Acesso em: jun. 2013.

SANTOS, B. S. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2010.

SEGATO, Rita Laura. *Antropologia e direitos humanos: alteridade e ética no movimento de expansão dos direitos universais*. Mana [online].2006, vol.12, n.1, pp 207-236. ISSN 0104-9313.

_____. *La Nación y sus Otros: raza, etnicidad e diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo, 2007

SERAFIM, V. F.; ANDRADE, S. R. A construção de categorias para pensar as religiões africanas: um olhar sobre os escritos de Raimundo Nina Rodrigues. *Revista Cesumar – Ciências Humanas e Sociais Aplicadas* jul./dez.2008, v.13, n.2, p 247-256.

SILVA, Marília T. Barboza da. *Alvorada; um tributo a Carlos Cachça*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1989.

SILVA, Marília T. Barboza da; CACHÇA, Carlos; OLIVEIRA FILHO, Arthur Loureiro de. – *Fala Mangueira*. Rio de Janeiro, 1981.

SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Cartola: os tempos idos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (Orgs.). *Produção social da identidade e da diferença*. In: _____. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro/Petrópolis: Vozes, 2000.

SMITH, Valene. *Hosts and guests- the anthropology of tourism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.

SOARES, Luiz Eduardo. *A duplicidade da cultura brasileira*. Brasília: Editora UNB, 1999.

SODRÉ, Muniz de Araújo Cabral. *A comunicação do grotesco: introdução à cultura de massa no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1983.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SKIDMORE, Thomaz. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

SOUZA, Tárík de. *Jornal do Brasil*, 13.09.1995.

SUPERINTENDÊNCIA DE IGUALDADE RACIAL-SUPIR-RJ. Um novo cenário, um novo sistema educacional. *Revista Rio Zumbi*, Rio de Janeiro, n. 4, novembro de 2012.

STRATHERN, Marilyn. Necessidade de pais, necessidade de mães. *Estudos Feministas*, 1995. Disponível em: <http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/1079_1700_necessidadepaismaes.pdf>. Acesso em: 12.06.2012

TINHORÃO, José Ramos. *Série história da música popular brasileira: Grandes compositores*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1982.

TRINDADE, Solano. *O poeta do povo*. (Org. Raquel Trindade). São Paulo: Cantos e Prantos, 1999.

VELLOSO, M. P. As tias baianas tomam conta do pedaço. Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro. v. 3, n.º. 6, 1990. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2303/1442>>. Acesso em: 04.04.2014

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

_____. Patrimônio, negociação e conflito. *Mana*, v. 12, n.1, abr. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132006000100009&script=sci_arttext>. Acesso em: 3.11.2013

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. UFRJ, 1995.

VIANNA, L. C. R.; TEIXEIRA, J. G. L. C. Patrimônio imaterial, performance e identidade. *Concinnitas*, Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, v. 1, n. 12, julho de 2008.

VICENTE, José. *Universidade da cidadania: Zumbi dos Palmares: uma proposta alternativa de inclusão do negro no ensino superior*. (Tese de doutorado) UNIMEP, Piracicaba 2012.

VILHENA, L.R. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

UNESCO. *Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial*. Paris: 17 de outubro de 2003.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Usos da cultura na era global. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1977

SITES:

<http://www.papodesamba.com.br>

<http://www.museudosamba.org.br>

<http://www.cartola.org.br>

<http://www.sidneyrezende.com>

<http://www.sergiocabral.com.br>

<http://www.cultura.gov.br>

<http://www.imprensa.planalto.gov.br>

<http://www.imperatrizleopoldinense.com.br>

<http://www.rodaviva.fapesp.br>

<http://www.acontecenacidade.com.br>

<http://institutocravoalbin.com.br>

<http://mafiadacl.blogspot.com.br>

<http://extra.globo.com>

<http://portal.unesco.org>

<http://portal.iphan.gov.br>

APÊNDICE - Cronologia contexto sócio-político-cultural do samba, do carnaval e do Centro Cultural Cartola

1903

Pereira Passos empreende ampla reforma no Rio de Janeiro, a capital federal. O conjunto de obras empreendido pelo prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos, conhecido como “Bota Abaixo!” e “Rio Civiliza-se”.

1908

Nasce no Catete, na Rua Ferreira Viana, número 9, Angenor de Oliveira, terceiro filho de Sebastião Joaquim de Oliveira e Aída Gomes de Oliveira, que mais tarde passaria a ser conhecido como Cartola.

1914

Eclode a I Guerra Mundial.

1916

Ocorre, por problemas financeiros, a mudança da família Oliveira do Catete indo residir na rua das Laranjeiras, número 285, em vila construída para residência de operários da Fábrica de Tecidos Aliança.

1917

O samba "Pelo telefone" é gravado de autoria de Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga e Mauro de Almeida.

1918

Fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), com a derrota da Alemanha e seus aliados.

Após o término da guerra, o país enfrenta dificuldades econômicas, ocasionadas pela crise da borracha, do café e do cacau.

1919

Ocorre a mudança da família de Cartola para Mangueira após a morte de seu avô.

1922

É realizada no Rio de Janeiro uma grande Exposição Internacional comemorativa ao Centenário da Independência. Em São Paulo, realiza-se no Teatro Municipal a “Semana de Arte Moderna”, representando uma significativa tentativa de criar uma “Cultura Nacional”.

O discurso do presidente Epitácio Pessoa em comemoração ao Centenário da Independência marca primeira transmissão radiofônica do país.

1923

Criada a primeira rádio do país, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, por iniciativa do antropólogo Roquete Pinto e do cientista Henrique Morize.

1925

Cartola funda, ao lado de Carlos Cachça, o Bloco dos Arengueiros.

1926

É inaugurada a Rádio Mayrink e Veiga.

1927

É inaugurada a rádio educadora.

1928

Fundada a escola de samba Deixa Falar, por Ismael Silva, a partir da reunião de blocos do Estácio.

Tem início o mercado de disco. A Casa Edson, de propriedade da Odeon, institui-se a primeira gravadora. Neste ano são inauguradas a Parlophon, também da Odeon, e a Columbia. Chico Porrão, Pedro Caim, Abelardo Bolinha, Saturnino Gonçalves, Zé Espinguela, Marcelino e Cartola fundam a Estação Primeira de Mangueira. As cores verde e rosa e o nome da escola são escolhidos por Cartola.

1929

Inauguram-se novas gravadoras — é a vez da Brunswick e da RCA.

O cantor Mário Reis compra os direitos de *Que Infeliz Sorte*, primeiro samba vendido por Cartola, gravado por Francisco Alves.

1930

A revolução de 30 põe fim à República Velha e dá início à Era Vargas. Apoiado pelas classes médias urbanas e lideranças políticas excluídas da “política do café com leite” – que havia vigorado até 1930 no país, alternando no poder as oligarquias agrárias de São Paulo e de Minas Gerais, o movimento de 30 promove uma ruptura definitiva na história brasileira: depõe Washington Luís da Presidência da República e conduz ao cargo o gaúcho Getúlio Vargas, criando novas bases para o processo de industrialização no Brasil. Com o ambiente Getulista, tem início o período de ouro do samba.

1932

O governo amplia sua área de atuação à recém-surgida esfera das comunicações de massa. A propriedade de estações de rádio passa a depender do governo. O rádio transforma-se, então, num elemento fundamental para a divulgação da música popular brasileira.

Fundação da Rádio Tupi.

O primeiro desfile oficial de escolas de samba do Rio de Janeiro, na praça Onze, é promovido pelo *Jornal Sportivo*. A Mangueira é a vencedora, com o samba "A floresta".

A primeira escola de samba do Brasil, a Deixa Falar, encerra suas atividades.

1933

Francisco Alves negocia com Cartola os direitos de *Divina Dama, Qual foi o Mal que eu te fiz e Não Faz Amor*.

1934

É fundada a União das Escolas de Samba e do ano seguinte em diante começam as subvenções da Prefeitura do Distrito Federal, à frente da qual encontrava-se Pedro Ernesto.

1935

Ocorre a oficialização das escolas de samba. O desfile das Escolas de Samba é incluído no calendário turístico da cidade do Rio de Janeiro.

1936

Inauguração da Rádio Nacional. A criação da Rádio Nacional vai possibilitar a divulgação do samba carioca por todo o país.

Proposta de implantação de política de preservação do patrimônio cultural brasileiro, elaborada por Mário de Andrade a pedido de Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde Pública.

1937

Início do Estado Novo (1937-1945). Num contexto de grande agitação política, e sob pretexto de proteger a nação contra a guerra civil, Getúlio Vargas instaura o Estado Novo. Serão oito anos de governo marcados pela exaltação ao nacionalismo.

Cartola vence o concurso *Cidadão-samba*, patrocinado pelo matutino *A Pátria*.

Criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, primeira instituição do governo federal voltada para a proteção do patrimônio cultural do país cuja atuação foi regulamentada pelo Decreto-lei n° 25, de 30 de novembro de 1937.

1939

Início da Segunda Guerra Mundial. (1939-1945).

Ao lado de Carlos Cachça e de Aluízio Dias, Cartola funda a Ala de Compositores da Mangueira.

1940

Convidado por Villa-Lobos, Cartola participa, a bordo do navio Uruguai, da gravação do LP *Columbia Presents-Native Brazilian*. Comandado pelo maestro *Leopold Stokowski*. O evento contou ainda com a presença de Heitor dos Prazeres, Donga, João de Baiana, Pixinguinha, Zé

Espinguela, entre outros. O maestro *Leopold Stokowski* deseja estudar os expoentes da cultura popular brasileira.

1941

Cartola com Paulo da Portela cria o programa *A Voz do Morro*, na Rádio Cruzeiro do Sul. Apresenta-se ao lado de outros sambistas em diversas emissoras.

1944

Surge a Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores da Música - SBACEM, da qual Ary Barroso foi o primeiro presidente.

Inauguração da Av. Presidente Vargas.

1945

Término da Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

1946

Cartola adoece. Vítima de meningite, começa a viver a pior fase de sua vida.

O desfile das escolas de samba do Rio passa a ser realizado na av. Presidente Vargas.

Criação do Instituto Brasileiro para Educação, Ciência e Cultura, seguindo recomendação da recém-criada Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura – Unesco.

1947

A Mangueira classifica-se em segundo lugar com o samba-enredo "Brasil, ciência e arte", uma parceria de Carlos Cachça e Cartola.

Criação da Comissão Nacional de Folclore, ponto de partida do fomento ao estudo e apoio às manifestações culturais populares do país.

1948

A Mangueira classifica-se em quarto lugar com um samba de Cartola feito em parceria com Carlos Cachça, "Vale do São Francisco". No ano seguinte o compositor abandona a Mangueira.

1949

Primeira transmissão do carnaval pela Rádio Continental.

1951

Segunda presidência de Getúlio Vargas (1951-1954)

1952

O início do romance de Cartola com Dona Zica marca, também, seu retorno para o morro da Mangueira.

1958

Instalação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, vinculada ao Ministério da Educação e Cultura.

1959

Sérgio Porto, o *Stanislaw* Ponte Preta, encontra Cartola lavando carros em Ipanema. O jornalista é responsável pelo seu reingresso no meio musical. Feitas ou refeitas algumas relações, Cartola obtém emprego no jornal *Diário Carioca* e, por fim, torna-se funcionário público.

1961

Surge o CPC – Centro Popular de Cultura.

1963

Na Rua da Carioca ao lado de Eugênio Agostini e mais três sócios, Cartola e Zica inauguram o restaurante *Zicartola*. O local torna-se ponto de encontro de estudantes da classe média, artistas, velhos e novos sambistas.

1964

Cartola casa-se com Zica, na igreja Nossa Senhora da Glória.

Cartola realiza cirurgia plástica no nariz para corrigir deformidade (rinofima) adquirida na Policlínica Geral do Rio de Janeiro.

1965

A TV Excelsior organiza o primeiro Festival da Música Popular Brasileira.

Da sociedade inicial, a empresa *Zicartola*, passa a ser apenas de Zica e de Alcides de Souza, que, em maio de 65, passa suas cotas. Zica e Cartola tornam-se os únicos donos. Despreparados para administrar o local, passam o ponto para Jackson do Pandeiro.

1968

Criação do Museu de Folclore Edison Carneiro de abrangência nacional, na esfera da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

1974

É realizada em São Paulo uma tentativa de renascimento do *Zicartola*, em Vila Formosa. A iniciativa não dá certo e o sucesso não se repete.

Cartola lança, aos 66 anos de idade, seu primeiro LP, pela gravadora Marcus Pereira (produtor Pelão). Sucesso absoluto de crítica, o LP fica entre os melhores do ano de 1974 (*Jornal do Brasil*).

1975

Antonio Candeia Filho funda no Rio de Janeiro o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo (GRANES Quilombo), uma escola de samba da cidade do Rio de Janeiro, por descontentamento com o rumo que o samba tomava na década de 70.

Criação do Centro Nacional de Referências Culturais - CNRC, convênio entre várias instituições públicas, por iniciativa de Aloísio Magalhães.

1976

Cartola grava seu Segundo LP (selo Marcus Pereira).

1978

Cartola lança seu terceiro LP por uma gravadora multinacional, a RCA.

Muda-se para Jacarepaguá.

É realizada missa na Igreja de Nossa Senhora da Glória no Largo do Machado em comemoração aos seus 70 anos.

Para homenagear o compositor é reeditado o disco “Fala Mangueira de 1968” – com o nome de “Cartola 70”.

1978

As escolas do Rio desfilam pela primeira vez na avenida Marquês de Sapucaí.

1979

Cartola lança seu quarto LP.

Criação da Fundação Nacional Pró-Memória, instituição incumbida de implementar a política de preservação da então Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan.

1980

A cantora Beth Carvalho grava "As rosas não falam", um dos carros-chefe de seu repertório.

Morre Cartola, aos 72 anos de idade.

1982

A gravadora Estúdio Eldorado lança o LP Cartola Documento Inédito, com uma entrevista realizada por Aluísio Falcão.

1984

É lançado o disco *Cartola Entre Amigos*.

Inaugura-se o Sambóromo, no Rio de Janeiro. A Mangueira ganha o carnaval carioca com o enredo "Yes, nós temos Braguinha", faz o famoso desfile em que foi até a Apoteose e voltou.

1988

É lançado disco Cartola 80 anos, por Leny Andrade.

Campeonato da Vila Isabel com o enredo “Kizomba, a festa da raça”.

Promulgação da Constituição Federal que, nos artigos 215 e 216, define o Patrimônio Cultural de modo mais amplo, abarcando seus aspectos materiais e imateriais.

1989

Joãozinho Trinta apresenta o enredo “Ratos e urubus, rasguem minha fantasia”, contrastes entre o luxo extremado e a pobreza da estética da fome. Mas quem ganha o Carnaval é a escola de samba Imperatriz Leopoldinense com “Liberdade, liberdade”.

Aprovação da Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular pela 25ª Conferência Geral da Unesco.

1990

Extinção da Fundação Nacional Pró-Memória e transformação da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN em Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural - IBPC. Transformação da Funarte e de seu Instituto Nacional de Folclore em Instituto Brasileiro de Arte e Cultura – IBAC e Coordenação de Cultura Popular, respectivamente.

1991

Promulgação da Lei nº 8.313 que institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura - Pronac com o objetivo de promover a captação de recursos, entre outros objetivos, para fomentar projetos de preservação do patrimônio cultural.

1992

Transformação do IBPC em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan, recuperando-se o nome original da instituição.

1997

Realização pelo Iphan do Seminário Internacional Patrimônio Imaterial: estratégias e formas de proteção, em Fortaleza, quando foram discutidos instrumentos legais e administrativos para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.

1998

Criação pelo Ministério da Cultura de Comissão e Grupo de Trabalho Interinstitucional - GTPI para elaborar proposta de instrumento legal de regulamentação do Registro de bens culturais de natureza imaterial.

2000

Instituição do Registro de bens culturais de natureza imaterial e criação do Programa Nacional do Patrimônio Cultural Imaterial - PNPI, mediante o Decreto nº 3.551, de 04 de agosto.

Elaboração do Inventário Nacional de Referências Culturais - INRC, metodologia voltada para a identificação e produção de conhecimento sobre bens culturais com vistas a subsidiar a formulação de políticas de preservação.

2001

Fundado na comunidade da Mangueira o Centro Cultural Cartola.

Diretoria Executiva: Presidente de Honra: Euzébia Silva de Oliveira; Presidente: Pedro Paulo Nogueira (produtor cultural); Vice-Presidente: Nilcemar Nogueira (Mestra em Bens Culturais); Diretor Jurídico e Secretário Executivo: Maurício Carlos Ribeiro (Bacharel em Direito); Diretor de Finanças e Planejamento: José Pinto Monteiro (Bacharel em Direito); Diretor de Projetos: João Carlos Martins (Engenheiro elétrico); Diretor Administrativo: William Lourenço Braga (Bacharel Educação Física); Diretor Técnico: Dionísio Martins Cabral Junior (Arquiteto urbanista); Diretor Social: Celso Perez (Bacharelado em Pedagogia).

2002

Ocorre no Palácio Gustavo Capanema, em 22 de fevereiro, formalização da parceria do Ministério da Cultura com o Centro Cultural Cartola. O então Ministro Francisco Weffort anunciou a cessão do galpão onde funcionava uma unidade do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para instalação da sede do CCC, seguido do lançamento do site do Centro Cultural Cartola.

Assinado Termo de Concessão – do galpão do IBGE, para instalação da sede do CCC com a presença de Dona Zica, Jamelão, Sergio Besserman (presidente do IBGE), Pedro Tadei Neto (Coordenador do BID para o Ministério da Cultura), Alvaro Luiz Caetano (presidente da Mangueira), José Pinto Monteiro (Diretor da Xerox do Brasil).

Celebrado por meio do CONVENIO número 625/2002- CGPRO/SPMAP – por meio do Fundo Nacional de Cultura – recurso no valor de R\$ 500.000,00 para implantação do CCC/RJ.

Foi realizada reunião, em 6 de março de 2002, para elaboração de um projeto visando o desenvolvimento do “Espaço Cartola”, com vistas a implantação de uma sala de consulta, e um espaço multiuso. Participantes: Lygia Santos; Arthur Loureiro de Oliveira Filho; João Carlos Martins; Nilcemar Nogueira; Ana Cunha; Heloisa Alves; Charles; Eliana Mendonça; Jessica. Objetivo: Montar um Centro de Memória, disponibilizar o máximo de acervo ao usuário, preparar exposições, iniciando por Cartola. Visando estimular a produção e o consumo de arte e cultura não só para o desenvolvimento intelectual mas dar visibilidade a um conjunto de valores sociais. Reconhecimento de valores históricos, artísticos, culturais e naturais.

Realizada reunião na quadra da Mangueira, em 31 de agosto, com o Ministro da Cultura Francisco Weffort, com o coordenador do Monumenta, Sr. Pedro Tadei Neto, e a diretoria

do CCC para a apresentação do projeto de ocupação do prédio do IBGE – situado a rua Visconde de Niterói 1296, elaborado por Dionísio e João Carlos.

Realizada Reunião na FAETEC, em 17 de setembro – com João Carlos, Enes Monteiro, Sidnei Barbosa, Edson, Dionísio, Simone, Maurício. Ficando decidido prazo para execução do projeto básico (13/9/02); Projeto Executivo (30/09/02).

Publicado no DO de 15 de outubro de 2002, aprovação do projeto para Construção da Futura Sede do CCC no valor de R\$ 2.477.582,40. No entanto não houve captação.

Realização pelo Iphan dos primeiros registros de bens culturais imateriais: o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, Vitória/ES, e a Arte Gráfica dos Índios Wajãpi, Amapá.

2003.

Instituído o Conselho do Centro Cultural Cartola:

Conselho Musical: Martinho da Vila, Leci Brandão, Alcione, Beth Carvalho, Dalmo Castelo, Elton Medeiros, Ivo Meireles, Emílio Santiago, Paulinho da Viola, Jamelão, Nelson Sargento, Monarco.

Conselho Representativo: Francisco Weffort, Helena Severo, Miro Teixeira, Marcio Tadeu R. Francisco, Alvaro Caetano, Francisco Carvalho, Luiz Carlos Magalhaes, Elmo José dos Santos, Luiz Paulo Conde, Pedro Taddei Neto.

Conselho Consultivo: Marília Trindade Barboza da Silva, Arthur de Oliveira Filho, Hermínio Bello de Carvalho, Ricardo Cravo Albin, Sergio Cabral, Lygia Santos, Lena Frias, Nei Lopes, José Carlos Rego, Joel Rufino, Leo Cristiano, Arley Pereira, Roberto Moura, Ivan Klinger, José Carlos Botezelli (Pelão), Haroldo Costa, Eugênio Agostini. Secretária a esta época: Marcela Canegal Muto. Colaboradoras: Rosania Carvalho Marques (coordenadora do Núcleo de Comunicação) Jornalista.

Estabelecido projeto de ocupação do CCC: Revitalização do Espaço; Adequação das instalações;

Início da realização de atividades culturais, sociais e educacionais.

Realizada, em 31 de Janeiro, reunião com o Secretário de Esporte e Lazer do Estado, Francisco Carvalho, o Presidente do Centro Cultural Cartola, o Presidente da Associação de Moradores Anderson da Silva Monteiro, para que Sr. Chiquinho apresentasse a Sra. Silvina das Graças Pereira como Diretora Geral do Cetep, lugar onde o CCC possuía uma sala.

O Presidente do CCC comunica, em 2 de maio, por meio de uma carta, seu afastamento temporário de 2 maio de 2003 até 02 de dezembro de 2003, ficando a presidente interina a vice-presidente Nilcemar Nogueira.

Realizada, em 05 de maio, reunião de diretoria tendo como pauta: captação de recursos, preparação evento CECIERJ (projeto “Corra e Olhe o Céu”), criação site Cartola, projetos culturais e preparação da visita do Secretário Municipal de Cultura, publicação livro *Dona Zica: tempero, amor e arte*, para arrecadar fundos.

Realizada, em 09 de maio, reunião com o Secretário Municipal das Culturas – Sr. Ricardo Macieira – tendo como pauta– instalação da estátua de Cartola à frente do CCC, e busca de parceria para reforma.

Realizado, em 30 de maio, o primeiro projeto do CCC: Projeto “Corra e Olhe o Céu” – Montagem de Planetário Inflável com telescópio. Um evento de divulgação científica em parceria com o CECIERJ.

Realizada, em 17 de maio reunião de Diretoria, tendo como pauta: criação de folder institucional, Livro Dona Zica; Aquisição Mobiliário; Captação de Recursos; Papel oficial de correspondência; Definir competências; Incubadora Cultural; Obra (andamento e segurança)

Realizada, em 21 de maio, reunião para definir Lançamento do Livro, Projeto do CCC. Participantes: Mauricio Carlos Ribeiro, Rosania Carvalho, Jose Pinto Monteiro, Gabriel Pache, Wellington, Dionisio. Instituído Comissão de Obras Sala de Exposição (Heloisa Alves, Andre Goulart, Simone Lima).

Realizada, 14 de junho, já na nova sede sob a presidente interina, Nilcemar Nogueira, que cobrou a falta do regimento interno sob a responsabilidade de Mauricio Ribeiro e o Clipping devido pela Sra. Rosania. Nesta Reunião ficou aprovado a participação na diretoria de Heloisa Alves como Diretora de Documentação e Pesquisa e Ivo Meirelles como diretor artístico Cultural.

Realizada, em 09 de julho, reunião com Nilcemar Nogueira, Heloisa Alves, Gabriel Pache, José Pinto Monteiro, Rianelli (contador) – pauta procedimentos para prestação de contas.

Celebrado, em 17 de outubro, convênio com a Universidade do Estado do Rio de Janeiro – visando um programa de cooperação técnica e intercambio entre a UERJ e o CCC. Foi estabelecido parceria com o Instituto de Psicologia da UERJ.

Ocorre, em 22 de novembro, primeiro evento cultural - Ivo Meirelles, por iniciativa do Vereador Mario Del Rei – Medalha de Mérito Pedro Ernesto no Centro Cultural Cartola. Onde foi feita homenagem ao poeta Waly Salomão.

Integração do CNFCP à estrutura do Iphan, mediante o Decreto nº 4.811, de 19 de agosto.

Aprovação, na 32ª Sessão da Conferência Geral das Nações Unidas, em 17 de outubro, da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.

Proclamação, pela Unesco, da Arte Gráfica dos Índios Wajãpi como Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade.

2004

Ano da criação do logotipo do Centro Cultural Cartola – desenvolvido por José Carlos Mello Menezes.

Encenada a peça *Obrigado, Cartola!*, de Sandra Louzada, de 08 de janeiro a 28 de março, com Flávio Bauraqui, encenação de Vicente Maiolino. Direção musical de Roberto Gnattalli – no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro.

Realizada Missa de um ano de falecimento de Dona Zica, em 24 de Janeiro de 2004, na igreja Nossa Senhora do Rosário – na rua Uruguaiana.

Celebrado Convênio número 019/2004 - Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial – em 04 de dezembro de 2004 – com a realização do show de lançamento do Projeto Dia Nacional do Samba Patrimônio da Humanidade. Considerando o encaminhamento à UNESCO (Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura) uma proposta de transformar o samba, em Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade – este projeto prevê exposição sobre a história do samba do Rio de Janeiro e dar início ao levantamento de fontes documentais sobre o samba do RJ.

Criação, mediante o Decreto nº 5040 de 04 de abril, do Departamento do Patrimônio Imaterial do Iphan - DPI, ao qual foi agregado o CNFCP.

2005

Inaugurada a primeira exposição permanente: *Simplesmente Cartola* (patrocinada pela Xerox do Brasil).

Celebrado convênio número 03/2005 – convenio com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o Centro Cultural Cartola coma a interveniência da Fundação Cultural Palmares com o objetivo de realizar pesquisa para a instrução de processo de Registro do Samba Carioca, e montagem de um banco de dados e exposição sobre a trajetória do samba do Rio de Janeiro.

Proclamação, pela Unesco, do Samba de Roda do Recôncavo Baiano como Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade.

2006

Inaugurada a segunda exposição permanente: *Samba Patrimônio Cultural* (patrocinada pela Secretaria de Promoção da Igualdade Racial/SEPPIR).

Conferido ao Centro Cultural Cartola “Prêmio Cultura Viva”.

Celebração de acordo entre a Unesco e o governo da República do Peru para a criação do Centro Regional para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da América Latina – Crespial.

Ratificação, pelo Brasil, da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, mediante o Decreto nº 5753.

Eleição do Brasil para integrar o 1º. Comitê Intergovernamental do Patrimônio Cultural Imaterial, criado pela Convenção de 2003, da Unesco, com mandato de dois anos.

2007

Conferido ao Centro Cultural Cartola “Prêmio Escola Viva”.

Celebrado Convênio SPM (Mulheres ao Tambor), tendo como objeto a publicação a Força Feminina do Samba.

Estabelecimento de parceria com o Programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura para a instalação de Pontões e Pontos de Cultura articulados aos planos de salvaguarda dos bens registrados.

Realizado o *I Seminário Samba Patrimônio Brasileiro*, patrocinado pela SEPPIR.

Tem início o projeto de depoimento: Memória das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro.

Ocorre a implantação do Pontão de Memória do Samba Carioca, patrocinado pelo Instituto Histórico e Artístico Nacional/IPHAN.

2008

Conferido ao Centro Cultural Cartola o “Prêmio Asas”. Prêmio conferido pelo Ministério da Cultura, parte do Programa Cultura Viva - Arte, Educação e Cidadania da Secretaria de Programas e Projetos Culturais do Ministério da Cultura - SPPC/MinC que tem como objetivo premiar as iniciativas dos Pontos de Cultura que apresentarem as melhores práticas de implantação na execução dos projetos apoiados, pelo MinC.

2009

Realizado *II Seminário Samba Patrimônio Cultural do Brasil* (parceria SEPPIR). Tema das mesas: O Impacto do Carnaval na Economia do Estado; O samba quando não é Carnaval; Carnaval como fenômeno Social e Cultural; Sambas do Brasil – Histórias e Desafios.

2010

Realizado convênio número 749663/2010 – Implantação da Segunda etapa do Projeto Pontão de Memória do Samba Carioca (curso agente cultural, festival de partido alto, gravação CD).

Realizado obra de adaptação no espaço de pesquisa e reforma do telhado com patrocínio da Petrobras.

Realizada a oficina Economia Feminina da Arte do Carnaval, uma parceria com a Secretaria de Políticas para as Mulheres.

Recebido Prêmio História dos Pontos de Cultura.

Realizado em agosto evento comemorativo de 22 anos da Fundação Palmares, com o evento: “Encontro das Baianas do Santo, do Jongo e do Samba” na Pedra do Sal.

Lançada a publicação “Samba em Revista” do Centro Cultural Cartola.

Abertura da Exposição *Barracão – Um olhar sobre os artistas das escolas de samba* – em parceria com o Centro de Referência do Carnaval.

Realizado o Evento “Vista-se 2010” – lançamento das Ações de Prevenção da AIDS no Estado do Rio de Janeiro durante o carnaval de 2010 – Ministério da Saúde.

Realizado Encontro para Eleição do Novo Conselho Gestor do Samba.

Reunião de Trabalho IPHAN - Discussão do Plano de Salvaguarda das Matrizes do Samba.

Recebida a visita das Ministras Nilcéa Freire (Secretaria de Políticas para as Mulheres) e Márcia Lopes (Desenvolvimento Social e Combate à Fome) ao CCC para encontro com as lideranças da comunidade da Mangueira.

Realizada exposição temporária, “Hélio Oiticica – Museu é o Mundo” no Centro Cultural Cartola.

Realizado Lançamento do Livro *Território Verde e Rosa: Construções Psicossociais no Centro Cultural Cartola*.

Apresentação da Opereta, “O amor e o amor de bela Belinda e Bertoldo”. Participação da Orquestra de Violinos do Centro Cultural Cartola, tendo como solista Janaina Reis, e participação de atores, cantores e grupo de dança das oficinas do CCC.

2011

Realizado *I Seminário Estadual: Escolas de Samba e Memória práticas, desafios e cooperação*. Tema das mesas: A Salvaguarda da memória das Escolas de Samba instituições e repositórios; O papel da internet na preservação e difusão da memória do samba; Apresentação de experiências de preservação de memória nas escolas de samba.

Participação *Rio à porter*: lançamento camisetas SambaCult (Fashion Rio).

Realizada apresentação Artística Cultural para comitiva dos Jogos mundiais militares.

Realizado II Oficina de Capacitação de Agente Cultural.

Participação Orquestra de Violinos gravação DVD Alcione (40 anos de carreira).

Realizada apresentação da Orquestra de Violinos do Centro Cultural Cartola no Centro Cultural Correios com participação de Emílio Santiago e Janaína Reis – Homenageando o Centenário de Nelson Cavaquinho.

Realizados Encontro de Bambas - homenageando as Velhas –Guardas.

Participação no Programa Verão nas UPPs, com projeto *Para Não perder a Memória – Minha Identidade Cultural* na comunidade Chapéu Mangueira no bairro do Leme.

Realização dos Documentários: Violinista do Samba; Baianas; Cabeças Coroadas.

2012

Realizado Baile das Rosas – carnaval 2012 - apoio Secretaria de Estado de Cultura.

Realizado Seminário *Matrizes do Samba Carioca – Patrimônio Cultural Imaterial*. Tema das Mesas: As Vozes do Samba; Ações e Desafios dos Espaços de Memória; Na Fonte do Samba;

Realizado projeto *Violinos de Cartola tocam Nelson Cavaquinho*, em homenagem ao centenário de Nelson Cavaquinho – apoio Correios.

Realizado em Janeiro, *I Primeiro Festival Partido Alto* – apoio IPHAN.

Realizado projeto Pacificarte – pela Cultura de Paz na Mangueira - Criança Esperança – apoio UNESCO.

Prêmio Asas – prêmio conferido pelo Ministério da Cultura.

Início das comemorações 100 Anos Dona Zica – com montagem de exposição apoiado pela Secretaria de Estado de Cultura.

Implantado Brinquedoteca Cartolina – apoio Secretaria de Cultura.

Realizado concerto – Orquestra Jovem do Centro Cultural Cartola – 100 Anos Dona Zica – apoio Petrobras.

Realizado os documentários: *Dispensão; Passistas a arte da Dança do Samba* e o vídeo ficcional *Entrelinhas* – apoio Fundação Universitária José Bonifácio.

2013

Realizado Baile das Rosas – carnaval 2013 – apoio Secretaria de Estado de Cultura

Lançamento do Caderno de depoimentos.

Renovação do Termo de Cessão de uso do espaço – cedido pelo IBGE.

Conferido título Ordem do Mérito Cultural do Brasil na classe de comendador à Nilcemar Nogueira e de Grã Mestre à Dona Zica (In Memoriam) conferido pela República Federativa do Brasil.

Implantação do Plano de Atividades do Museu do Samba Carioca – apoio Secretaria de Estado de Cultura.

2014

Realizado Baile das Rosas – carnaval 2015 - apoio Secretaria de Estado de Cultura.

Realizado *I Conferência de Capoeira* do IPHAN no Centro Cultural Cartola.

Inaugurada da galeria de arte no CCC – com uma exposição do sambista, compositor e artista plástico: Mestre Caramba.

Realizado Intercâmbio Cultural Fundação Palmares.

Entrega do prêmio “Mães do Samba”.

Realizada eleição da diretoria do Conselho do Samba.

Realizada Exposição itinerante “Para não perder a memória: Dona Zica-100 anos”.

Realizado Cine-debate: “Mulatas: Um tufão nos quadris”.

Recebido prêmio Memória – IBRAM.

Estabelecida parceria com a Ford Foundation e a Fundação Roberto Marinho.

2015

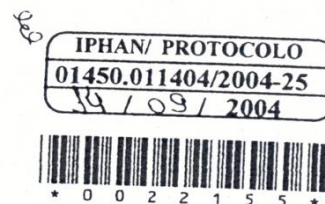
Realizado Baile das Rosas – carnaval 2015 – apoio Secretaria de Estado de Cultura.

Estabelecida parceria com a Fundação Roberto Marinho cooperação técnica.

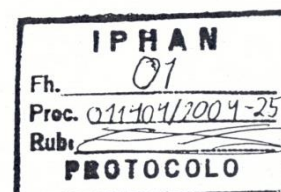
ANEXO A – Carta ao IPHAN - Solicitação do registro do samba carioca como patrimônio

IPHAN
GAB/EPH
00401/2004

CARTOLA
CENTRO CULTURAL



Ao
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Att.: Sr. Antônio Augusto Arantes Neto
SBN, quadra Q, 02 – Edifício Central, 6º andar
Brasília – DF



Prezado Senhor,

No mês de abril de 1984, foi proposto pelo então diretor do Instituto Estadual de Patrimônio Cultural do Estado do Rio de Janeiro - INEPAC, Sr. Ítalo Campofiorito, o **tombamento da Pedra do Sal**, introduzindo assim uma nova ótica sobre os bens a serem tombados. A Pedra do Sal, por si só, não possui valor arquitetônico ou artístico, que eram os únicos a serem considerados, mas, culturalmente falando, ela é o berço, o embrião de uma das maiores e mais significativas manifestações culturais do nosso país: o samba.

Para o qual hoje também solicitamos o tombamento, como **bem cultural imaterial** a ser preservado com todas as honras que os bens palpáveis e concretos têm recebido. O significado e a representação que o samba carioca tem, junto ao nosso, povo se confundem com sua própria história, sobretudo com a influência que a África ofereceu a essa terra, possibilitando a inclusão e participação de grande parte dos elementos das classe menos favorecidas. E o Rio de Janeiro é o estado da nação que mais impulsionou esta manifestação cultural. Embora outros estados reivindiquem sua paternidade, não há como negar que samba e Rio de Janeiro são quase sinônimos.

Já diziam os versos do imortal poeta Cartola, que o samba partiu do Rio para o mundo: "Vitorioso ele partiu para o estrangeiro". E nunca mais deixou de ser a música desta cidade.



CARTOLA

CENTRO CULTURAL

Efetivar o tombamento do samba carioca é confirmar esta manifestação de origem negra. Que é, de fato, um signo cultural de importância básica para a história de uma sociedade, oficializando assim o caráter inovador do ato, ao mesmo tempo em que afasta preconceitos entronizados ao longo de séculos de preconceito e segregação social. Tombar o samba é desmistificar o conceito de que se deve preservar apenas o concreto e o que é produzido pelas elites. O samba é imaterial e, como tal, vem se perpetuando de geração em geração. É o substantivo abstrato que mais referenda nossa cultura popular, a exemplo das Escolas de Samba.

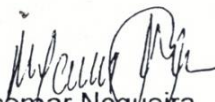
Cabe ao Centro Cultural Cartola a insigne atribuição de requerer o registro do reconhecimento do gênero musical samba, em especial o samba do Rio de Janeiro, como patrimônio e material do povo brasileiro.

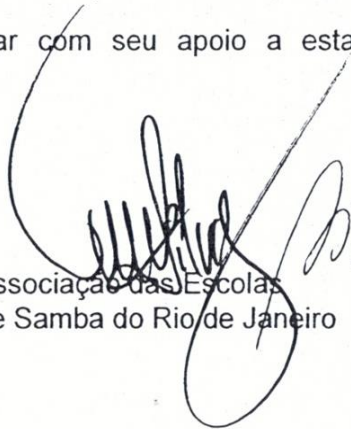
Ritmo, canto e dança de origem africana de compasso binário e acompanhamento sincopado, o samba está presente na linguagem dominante em todos os estados brasileiros, o que se fez determinante a que o folclorista Edison Carneiro o classificasse como ritmo da integração nacional.

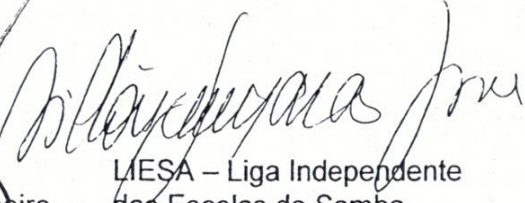
É fato compreendido por este Centro que nas transformações culturais vivificadas pelo país dos anos 20 do século passado, coube à cidade do Rio de Janeiro desenvolver a configuração do andamento, formação dos núcleos organizados - escolas de samba - e verbalização da poética que iria assegurar a formatação do samba como hoje e aceito e reconhecido a nível mundial.

Entre as figuras dessa inicialização, figurou Angenor de Oliveira, patrono desse Centro, o que nos qualifica a requerer o registro em referência.

Certos de podermos contar com seu apoio a esta iniciativa, subscrevemo-nos, atenciosamente,


Nilcemar Nogueira
Centro Cultural Cartola


Associação das Escolas
de Samba do Rio de Janeiro


LIESA - Liga Independente
das Escolas de Samba

ANEXO B – Parecer do Registro das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro

REGISTRO DAS MATRIZES DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO

PARTIDO ALTO, SAMBA DE TERREIRO E SAMBA-ENREDO

PARECER

I. O PROCESSO

O processo 01450.011404/2004-25 foi aberto com correspondência datada de 14 de setembro de 2004, assinada por representantes de três entidades - Centro Cultural Cartola, Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e Liga Independente das Escolas de Samba – dirigida ao então Presidente do IPHAN, em que era solicitado “*o tombamento, como bem cultural imaterial a ser preservado com todas as honras que os bens palpáveis e concretos têm recebido*” (...) “*do samba, em especial do samba do Rio de Janeiro*” (o negrito é meu). Como primeira justificativa invocava-se o tombamento, pelo INEPAC, na gestão do atual conselheiro Ítalo Campofiorito, da localidade denominada “Pedra do Sal”, próxima ao cais do porto, enquanto “*o berço, o embrião de uma das maiores e mais significativas manifestações culturais do nosso país: o samba.*”

A correspondência veio acompanhada de abaixo-assinado com 124 assinaturas.

Em 31 de janeiro de 2005, o Centro Cultural Cartola encaminhou ao IPHAN projeto de “Mapeamento do samba carioca: I – Estação Primeira da Mangueira”, a ser realizado pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ.

A partir desse momento, e durante um ano e meio, conforme relato feito pela Diretora do DPI à Câmara do Patrimônio Imaterial, em sua 8ª. Reunião, realizada em Brasília em 14 e 15 de março de 2007, desenrolou-se processo de discussão quanto ao encaminhamento a ser dado ao pedido de registro, e do qual participaram o Centro Cultural Cartola, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e inúmeros especialistas. Ficou acordado que a instrução do processo de registro seria realizada pelo Centro Cultural Cartola, com recursos definidos no Convênio celebrado em 30 de novembro de 2005 entre esse Centro e o IPHAN, com interveniência da Fundação Cultural Palmares.

Os trabalhos tiveram como respaldo o Termo de Cooperação Técnica celebrado em 2 de dezembro de 2005 entre a União, por intermédio da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República, o Ministério da Cultura e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com vistas ao desenvolvimento de esforços conjuntos de salvaguarda.

Concluída a instrução do processo, este foi encaminhado em 22 de agosto de 2007 à Procuradoria Federal do IPHAN, juntamente com o substancial parecer técnico produzido pela antropóloga Leticia Viana, da Gerência de Identificação do DPI, e pela arquiteta Márcia Sant’anna, diretora desse Departamento. Nada tendo a Procuradoria a opor, foi publicado Aviso no Diário Oficial da União em 6 de setembro de 2007. Decorrido o prazo

regulamentar sem que tenham sido apresentadas contestações, o processo foi encaminhado ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, cujo Presidente me designou como relatora.

II. DO SAMBA AOS SAMBAS

Essa foi a tramitação de um processo administrativo cujas origens estão na iniciativa, em abril de 2004, do Ministro da Cultura, Gilberto Gil, e do então Presidente do IPHAN, Antônio Augusto Arantes, de anunciar na imprensa a intenção de encaminhar à terceira edição do programa da Unesco *Proclamação das Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade* a candidatura do samba, com base no reconhecimento nacional e mundial dessa manifestação musical, poética e coreográfica, como uma das mais genuínas e significativas expressões da cultura brasileira, constituindo inclusive um dos mais poderosos símbolos de nossa identidade nacional. Entretanto, dados os critérios que norteavam esse programa, extinto e em parte incorporado à *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade*, de 2003, essa candidatura, a exemplo do que ocorreu com as do “fado” e do “tango”, não se enquadrava no seu critério IV (“*estão ameaçadas de desaparecimento devido à falta de meios de salvaguarda ou de processos de transformação acelerada*”). Além disso, como muito bem observam as autoras do parecer técnico, a candidatura do “samba”, tal como fora apresentada, não se encaixava tampouco na definição de “patrimônio cultural imaterial” expressa no artigo 2 da Convenção acima citada que, “*embora ampla, ressalta a importância do vínculo desses usos, práticas, representações, saberes e expressões com a vida, a história e o cotidiano de comunidades e grupos sociais. Em suma, patrimônio imaterial mais como um conjunto de práticas e expressões imbricadas na vida social do que como gênero artístico.*” (*P p. 1)

Essas considerações levaram a uma reelaboração da proposta inicial, no sentido de encaminhar a candidatura mais específica do “samba de roda do Recôncavo Baiano”, que teve o mérito de, além de se enquadrar nos requisitos do programa – pois tratava-se de expressão cultural efetivamente sob ameaça de extinção - apresentar-se como ponto fulcral da cadeia histórica e cultural de um conjunto de manifestações musicais e coreográficas do que se pode considerar, no Brasil, o metagênero “samba”, cujas expressões apresentam várias afinidades e também diferenciações entre si. Essas variantes incluem “*o jongo, o samba rural paulista ou samba de bumbo, o tambor de crioula do Maranhão, o côco nordestino (também chamado samba de côco) e o samba de roda baiano*” (P p.2). Desse conjunto, já foram registrados o samba de roda do Recôncavo Baiano (2004) o jongo do Sudeste (2005) e o tambor de crioula do Maranhão(2007).

Nessa linha de raciocínio, era lógico e imperioso, portanto, que se considerasse a candidatura do “samba carioca” para registro, na medida em que constitui a face mais visível do conjunto de expressões mencionado acima. Um dos desafios era elaborar seu adequado dimensionamento, seja porque, num processo metonímico, se costuma associar o termo “*samba*” à versão carioca, e considerar o Rio de Janeiro como o “berço” do samba no Brasil, seja porque o samba carioca assumiu em determinado período histórico o estatuto de

“símbolo musical da nacionalidade”, tornando-se em seguida, sobretudo no exterior, imagem por excelência da música popular brasileira.

A opção foi, portanto, de seguir a trilha dos sambas de batuque ou de umbigada - terminologia utilizada por Oneyda Alvarenga e outros estudiosos - aberta com o samba de roda, considerado pela maior parte dos pesquisadores como referência fundamental para a compreensão do modo como se constituiu, no Rio de Janeiro, o universo do samba. Opção acertada e coerente, a meu ver, com a orientação que vem sendo seguida pelo Departamento de Patrimônio Imaterial no sentido de procurar preliminarmente delinear séries históricas e mapear as variantes de eixos constitutivos das manifestações culturais de caráter processual, o que vem sendo feito com os sistemas alimentares e a diversidade lingüística no Brasil.

Nesse sentido, a idéia inicial de restringir o processo de registro aos depoimentos e à produção criativa dos atores mais antigos do mundo do samba, muitos dos quais integram as “velhas guardas” das escolas de samba cariocas, foi abandonada em favor de uma perspectiva mais ampla, de se voltar para aquelas *“expressões contemporâneas mais representativas da tradição do samba no Rio de Janeiro – expressões que podem ser vistas como matrizes das várias outras formas de samba que foram (e continuam sendo) criadas depois (...): o partido alto, o samba de terreiro e o samba-enredo.(P p.4)”*

III. O SAMBA NO RIO DE JANEIRO

A emergência dessas três formas de expressão nas primeiras décadas do século XX teve como cenário inicial a região central do Rio de Janeiro, e se confunde com um momento da evolução urbana da cidade, da região portuária, onde se situavam a Pedra do Sal, já citada, e a Praça Onze, na Cidade Nova – região denominada por Heitor dos Prazeres como “a Pequena África” - na direção dos Morro da Providência, da Favela, de Santo Antônio e outros, e dos subúrbios ao longo da linha férrea.

Essa foi a trajetória dos migrantes, em sua grande maioria ex-escravos ou libertos, que, devido à decadência da cafeicultura e da atividade agrícola em geral, vieram de diversas partes do país, afluindo para o Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida e de trabalho no porto, no comércio, em serviços e nas incipientes indústrias. Trouxeram consigo do meio rural seus costumes e tradições, ainda muito influenciados por sua origem africana, que encontraram nas casas, ruas e bairros da capital novas formas de manifestação.

Os depoimentos de sambistas e os comentários dos pesquisadores apontam as casas das “tias baianas” como centros irradiadores de manifestações religiosas, artísticas e lúdicas que formaram o caldo de que brotou o chamado samba carioca em suas diferentes expressões. Nesses espaços de sociabilidade se perpetuavam os cultos aos orixás, se comiam pratos de origem baiana e também se cantava, dançava e batucava, no salão e no quintal. Os ranchos e blocos que, no carnaval, saíam pelas ruas, paravam, em sinal de reverência, em frente às casas das tias, mais tarde evocadas nas alas das baianas, tradicionais nos desfiles das escolas de samba. Cumpre ressaltar que o repertório musical

no Rio de Janeiro à época era bastante rico e diversificado, com ritmos de origem européia (polcas, mazurcas), africana (jongo, pontos de macumba e candomblé, samba de roda) e também formas depois caracterizadas como folclóricas, como o côco e a embolada.

Ao diferenciarem a produção musical da Pequena África daquela que se desenvolveu no Estácio, os pesquisadores deixam evidente a polissemia do termo “samba”: na primeira localidade samba era a palavra utilizada para designar principalmente as festas – nas ruas e também nas casas – onde as pessoas se reuniam para tocar diferentes tipos de música, do lundu ao maxixe e ao samba de roda. Já no Estácio, desenvolveram-se ritmos mais apropriados aos desfiles dos blocos e depois das escolas. Essa diferença foi sintetizada em um depoimento de Ismael Silva para Sérgio Cabral: *“O estilo (antigo) não dava para andar. Eu comecei a notar que havia uma coisa. O samba era assim: tan tatan tan tatan. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí a gente começou a fazer um samba assim: bum bum paticumbumpruburumdum.”*

Essa seria, porém, apenas parte das possíveis explicações para as mudanças que caracterizam o chamado “paradigma do Estácio”, considerado o ritmo identificado como uma primeira versão do samba carioca. Outros autores apontam para as diferenças de instrumentação (piano, flauta, clarineta, cordas e metais na Cidade Nova, e predominância marcante da percussão – tamborim, cuíca, surdo e pandeiro no Estácio), e, conseqüentemente, de perícia técnica dos intérpretes. Mas mesmo essas hipóteses são objeto de controvérsias, como aponta Carlos Sandroni em seu livro **Festivo Decente**. Inclusive *“Pelo telefone”*, de autoria de Donga, o primeiro samba gravado em disco, pela gravadora Casa Edison, em janeiro de 1917, era considerado por Ismael Silva um maxixe.

A alusão a essas polêmicas só interessa aqui porque demonstram como, a partir de um certo momento, a questão das origens e da autenticidade do samba produzido no Rio de Janeiro passou a mobilizar os que o produzem e também os que o estudam. Embutidas nesses debates estão disputas pela primazia de sua “origem” e de sua “criação”, envolvendo questões de etnia, classe social e contexto cultural, além de aspectos de técnica musical. Essa observação só vem reforçar a evidência de como esse metagênero foi sendo apropriado pelos diferentes grupos sociais numa relação de pertencimento coletivo.

Na perspectiva do reconhecimento das matrizes do samba carioca como patrimônio cultural brasileiro, essas disputas interessam no que revelam da complexidade de um processo que envolveu as camadas populares, de origem africana, mas também, como demonstra Hermano Vianna em seu livro **O Mistério do Samba**, intelectuais e artistas da classe média, os meios de comunicação de massa e a classe política, esta especialmente no período do Estado Novo, quando o samba foi “oficializado” como expressão máxima de uma identidade nacional. Nesse sentido, a trajetória do samba carioca é reveladora não apenas da história da cidade, como também da formação da sociedade brasileira, uma vez que ocorreu na capital do país, com repercussão nacional e internacional.

Esse processo de “oficialização” tem início três anos após o que é considerado o primeiro desfile de escolas de samba, promovido em 1932 pelo jornal *Mundo Sportivo* na Praça Onze. Cinco anos antes, em 1938, fora criado o bloco Deixa Falar, o primeiro a receber a designação de escola de samba, na medida em que novidades introduzidas por seus

componentes, como o surdo, logo foram adotadas por outras comunidades da cidade. Em 1935, a prefeitura da cidade do Rio de Janeiro se torna parceira da promoção do desfile ao lhe garantir subvenção financeira e divulgação. Com as escolas, vai surgir um novo tipo de samba na cidade, o samba-enredo, cuja estrutura narrativa refere obrigatoriamente o tema escolhido por cada escola para o desfile do ano, e que precisava também se adequar aos regulamentos que organizavam os desfiles, como a exigência, por parte do poder público, a partir de 1937, de que os enredos das escolas tivessem caráter histórico, didático e patriótico.

Essa intervenção no processo criativo – que chegou a se manifestar, em alguns casos, na forma de censura por parte do Departamento Imprensa e Propaganda – demonstra que “*nem todas as formas tradicionais de samba foram reconhecidas pelo Estado*” (P p. 11), nem divulgadas pela indústria cultural. Mas, por outro lado, a diversidade dos sambas permaneceu viva nas rodas de pagode e nas quadras das escolas, onde, até os anos setenta, “*o tempo destinado aos sambas de terreiro (mais tarde sambas de quadra) se dividia com a competição interna de escolha do samba-enredo*” (D p.131)

O fato é que, como consta do texto do dossiê, “*formadas as escolas de samba, o povo carioca passou a contar com uma espécie de passaporte para cantar, dançar e tocar o samba, hábitos que, nas primeiras décadas do século XX, eram violentamente reprimidos pela polícia, que agia como instrumento do preconceito das classes dominantes contra as manifestações culturais e religiosas dos negros.*” (D p. 21) Além disso, compositores e intérpretes oriundos da classe média contribuíram para a difusão de produções identificadas como samba pela via do rádio e da indústria fonográfica: Francisco Alves, Noel Rosa, Ary Barroso, Almirante, Braguinha, Mário Reis e tantos outros.

A partir da década de quarenta, portanto, o samba, já fortemente associado ao carnaval e às escolas, foi convertido em ícone da brasilidade, a serviço de um projeto de nação, e até “importado” pela indústria cinematográfica americana na figura de Zé Carioca com seu pandeiro. Mas foi o impulso dos meios de comunicação de massa e da indústria fonográfica que contribuiu efetivamente para identificar o samba carioca com o que seria uma “música popular brasileira”, reconhecido tanto pelas classes populares como pelas classes médias e as elites. Nos anos sessenta, inclusive, o “samba do morro” foi apropriado pelos movimentos estudantis de contestação ao regime militar, como os Centros de Cultura Popular da UNE, e compositores como Zé Kéti, considerado por Ricardo Cravo Albin como “*uma ponte entre os sambistas e a intelectualidade*”, são incorporados em *shows* e gravações produzidos por artistas vinculados à bossa-nova.

Por outro lado, a “profissionalização” das escolas terminou por restringir os espaços para as rodas e o papel do compositor na organização do desfile. A introdução da variável mercado na produção do desfile e na divulgação do samba teve vários desdobramentos, como a questão da autoria, e trouxe uma nova tensão para o universo do samba carioca, sobretudo a partir dos anos 1970. O caráter coletivo da performance, que prevalece sobre a criação individual na medida em que é o grupo que consagra o sambista, e que, sobretudo no caso do improviso, participa ativamente do processo de sua apresentação, passa a sofrer a competição da lógica do espetáculo e do gosto anônimo do “público”.

Uma prova da vitalidade do samba, porém, é a constante conquista de novos espaços e a incorporação de novos atores, sem que isso, aos olhos dos sambistas, comprometa os valores que identificam o samba de raiz. Nas últimas décadas do século XX, artistas como Clara Nunes, Beth Carvalho, Paulinho da Viola, Martinho da Vila e Zeca Pagodinho, e grupos como o bloco Cacique de Ramos, o conjunto Fundo de Quintal, e mais recentemente o grupo Semente, alcançam grande sucesso com gravações de composições de sambistas ligados às matrizes do samba, e terminam por atrair a atenção do público para as rodas de samba e os pagodes. É importante esclarecer, conforme demonstram Roberto Moura e Nei Lopes, que não se trata de um “*revival*” das rodas de samba tal como ocorriam nas casas de subúrbio e nos morros nas primeiras décadas do século XX, mas de reuniões em botequins e outros espaços abertos ao grande público, como o do Clube Renascença no Andaraí, e os da Lapa revitalizada, que atraem as classes médias das zonas sul e oeste, integrando inclusive a programação de agências de turismo.

Mas, ao lado dessas novas formas de difusão do samba, a prática de tocar partido alto e sambas de terreiro nos quintais das casas e botequins dos subúrbios, em rodas de samba e pagodes, ainda que tenha perdido espaço nas escolas de samba, permanece viva em bairros populares da cidade.

Enfim, face à diversidade de formas musicais que se abrigam sob o termo “samba”, é indubitável que o samba carioca tem como matrizes desenvolvidas no Rio de Janeiro o partido-alto, o samba de terreiro e o samba-enredo, cujas características enquanto expressões musicais e vetores de costumes e formas de sociabilidade constituem o objeto da documentação apresentada para fundamentar o pedido de registro.

III. PARTIDO ALTO, SAMBA DE TERREIRO E SAMBA-ENREDO

No alentado dossiê produzido pelo Centro Cultural Cartola, esses três tipos de samba são descritos no “*aspecto rítmico, na sonoridade, na estrutura harmônico-melódica e nas formas de algumas canções consideradas típicas de cada um dos universos abordados.*” (D p. 23). A esses itens, cabe acrescentar os ambientes em que ocorrem, o que leva a uma primeira distinção entre partido alto e samba de terreiro, de um lado, e samba-enredo de outro.

Dos três tipos de samba identificados como matrizes do samba carioca, o partido alto “*talvez represente mais que os outros uma certa ancestralidade.*” (D p. 24) Cantado na forma de desafio por dois ou mais contendores, é, segundo Nei Lopes, composto de “*uma parte coral (refrão ou “primeira”)* e *uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão,*” (D p.26-27) acompanhadas por instrumentos de corda e percussão. A sonoridade dominante deve ser a do solista, o que seria um diferencial em relação ao samba de terreiro e ao samba-enredo. Nesse sentido, relaciona-se com o lundu, o samba rural paulista, o samba de roda do Recôncavo e outras práticas musicais que o antecederam. Dos três tipos de samba aqui referidos, é também o que menos se adapta à difusão pelos meios de comunicação de massa, pois o seu traço mais característico é a improvisação, emulada pelo ambiente propício das rodas de samba. Gravado ou apresentado em *shows*, o samba de partido alto

fica comprometido em sua capacidade de sintonia com o momento de sua execução, do mesmo modo como ocorre com o mito quando cristalizado numa narrativa escrita.

Já o samba de terreiro tem como principal característica diferenciadora o contexto onde ocorre, que pode ser tanto o quintal de uma casa de família como, mais especificamente, a área comum de uma escola de samba, sua parte “de dentro”. Nesse sentido, caracteriza-se mais “*como uma prática sociomusical do que como um tipo específico de samba, cujos elementos poderiam ser isolados e descritos*” (D p. 31). Seu reconhecimento enquanto tal depende da comunidade: “*apenas o grupo de pessoas auto-reconhecido como sambistas das escolas tem legitimidade para designar determinado samba ou grupos de samba como sendo “de terreiro”*”. (D p.31) Em termos gerais, é possível distinguir dois tipos: aqueles em que há espaço para improviso e aqueles de estrutura fechada, cuja elaboração é anterior ao momento da *performance*. Com a profissionalização dos desfiles, os terreiros cederam lugar às quadras, e esse tipo de samba, de função eminentemente gregária e comunitária, desde os anos setenta vem deixando as escolas, recolhendo-se a espaços de menor visibilidade.

O chamado samba-enredo foi, num primeiro momento, um samba de terreiro adequado a determinado tema de uma escola. Mas, devido às exigências para a organização dos desfiles já mencionadas, a predominância da narratividade o vai distanciando do samba de terreiro, desaparecendo também qualquer espaço para o improviso. Até sua temática, como já vimos, passou a ser objeto de regulamentação, o que contribuiu para esvaziar seu potencial de crítica e de irreverência. Ao se propor a desenvolver uma história, o samba se alonga num monólogo produzido por seus autores. Essa situação vai predominar até a década de setenta, quando novos interesses, como o de atrair o público para os desfiles, e o de satisfazer às exigências da indústria fonográfica, fazem com que “*a forma vire fôrma*” (D p. 40). Retorna o refrão e o ritmo se acelera, processo considerado “*um afastamento das matrizes do samba-enredo*” (D p. 40) na medida em que essas mudanças “*mascam as nuances rítmicas da levada da bateria, reduzem o potencial de interpretação dos cantores e escondem a riqueza dos caminhos melódicos e harmônicos, além de trazerem significativas conseqüências coreográficas.*” (D p. 40)

Ainda que possam ter sido afetadas pelo impacto das mudanças no mundo do samba, essas matrizes foram seminais para a aparição de novas formas de grande penetração junto ao público, como o samba de breque, o samba canção e mesmo a bossa-nova, que surge em diálogo com os sambas que a antecederam. Mas, a partir das últimas décadas do século XX, “*pode-se observar uma redução na valorização dessas matrizes do samba, com a diminuição dos espaços tradicionais para a sua manifestação,*” (D p. 114) ainda que novos espaços para o samba tenham sido abertos em novos contextos sociais e culturais.

CONCLUSÃO

Qual o sentido então de propor o registro das **Matrizes do samba do Rio de Janeiro: partido alto, samba de terreiro, samba-enredo** como patrimônio cultural brasileiro? Em que medida uma intervenção dessa natureza – a outorga de um título por parte do Estado e a conseqüente elaboração e implementação de um plano de salvaguarda – contribuiria

efetivamente para preservar os valores identificados nessas formas de expressão, sem a pretensão de engessá-las ou de lhes cobrar uma “autenticidade” enquanto fidelidade a certos traços, o que, nas circunstâncias atuais, soaria como artificial?

Essas perguntas estão necessariamente presentes em todas as decisões quanto aos processos de registro, mas as respostas só podem ser buscadas na análise de cada situação particular.

No caso das expressões propostas enquanto matrizes do samba carioca, há que, primeiramente, especificar os valores que se deseja preservar. Como traço mais forte e recorrente, sobressai o caráter comunitário presente em todas três, não necessariamente na criação mas sem dúvida na execução e recepção. Esse traço, para Roberto Moura, é sintetizado na roda de samba, enquanto *locus* gregário, de fruição desinteressada e de participação ativa – ainda que possa ser até silenciosa – de todos os presentes. É o ambiente caloroso e estimulante que propicia a emergência de outro traço muito valorizado pelos sambistas consagrados em suas comunidades: a improvisação, capacidade que tradicionalmente revela grandes talentos. A riqueza rítmica, melódica e lírica dessas três formas de expressão, sem dúvida ameaçada pela influência dos meios de comunicação de massa que, coerentes com sua lógica de consumo, pressionam no sentido da adequação a um gosto padronizado, deve ser objeto de especial atenção em um plano de salvaguarda.

Mas há ainda um aspecto mais complexo e sutil a considerar, amplamente reconhecido pelas pessoas próximas a essas matrizes do samba, e justamente enfatizado no parecer técnico: *“o crescente afastamento das comunidades das escolas da produção dos sambas-enredos, assim como (...) as transformações que são impostas a essa forma de expressão pela mídia que transmite os desfiles, e pelo formato comercial e voltado para o turismo de aspectos centrais do carnaval carioca contemporâneo.”* (P p. 16) Essa situação compromete profundamente as formas tradicionais de transmissão do samba, baseadas na oralidade, na convivência, na observação e na participação. É desse modo que se consolida, desde a infância, um sentimento de experiência compartilhada e um sentido de pertencimento a uma comunidade, entendida esta tanto como a família e os grupos que se reúnem para sambar, como uma “comunidade imaginada” mais ampla que tem o samba como referência fundamental em suas vidas.

Comprovação desse fortíssimo papel que o samba carioca, sobretudo em suas três matrizes, exerce enquanto referência para a construção de identidades coletivas e mesmo individuais é o tom afetivo e de admiração com que é mencionado nas infinitas letras de samba sobre o samba, ou seja, que têm o samba como tema.

Tem toda pertinência, portanto, a ênfase presente nas recomendações do dossiê para que as medidas de salvaguarda se voltem prioritariamente para *“a valorização dos espaços de manifestação originais dessa arte e dos sambistas tradicionais, em especial as velhas guardas”* (D p.118) com base na *“articulação das comunidades de sambistas, em especial os identificados como depositários reconhecidos da tradição e dos saberes envolvidos nas práticas de partido alto, samba de terreiro e samba-enredo, que detalharão as dificuldades que enfrentam e suas necessidades para a plena realização dessas formas de expressão.”* (D p. 120)

Nesse sentido, como primeiro resultado do processo de discussão desenvolvido para a produção do dossiê, foram sugeridas as seguintes medidas de salvaguarda:

1. Ampla pesquisa e documentação, tanto dos três tipos de samba enquanto formas de expressão artística, como de sua história, e da biografia de seus principais representantes. Considero de especial urgência o *“levantamento da produção musical, com a recuperação (e gravação) de letras e melodias de partidos altos sambas de terreiro e sambas enredo, visto que parte significativa da produção das comunidades de sambistas, principalmente a mais afeita às formas tradicionais, de caráter não-comercial, não foi registrada.”* (D p.120)
2. Formação de pesquisadores dentro das diversas comunidades de sambistas de modo a que possam se tornar os agentes da salvaguarda de seu patrimônio cultural.
3. Promoção e documentação de encontros entre sambistas mais velhos e as novas gerações, visando à transmissão de conhecimentos, pois *“a prática é a primeira escola do samba”*. (D p.121)
4. Criação de centros de memória e referência do samba dentro das comunidades ou na Cidade do Samba, de modo a *“facilitar aos sambistas o acesso aos estudos, investigações acadêmicas e acervos de imagem e de som sobre o samba no Rio”* (D p.122), a exemplo do que acaba de ser criado para o samba de roda em Santo Amaro da Purificação (BA).

Essas e outras iniciativas são propostas *“não com vistas à eliminação da produção comercial e voltada para o espetáculo turístico, mas para a valorização, resgate e difusão de elementos e aspectos patrimoniais que estão sendo esquecidos ou postos de lado.”* (P. p.16)

Enfim, trata-se de viabilizar o conhecimento e a valorização da diversidade de linguagens e práticas referentes ao partido alto, ao samba de terreiro e ao samba-enredo, das formas de sociabilidade que as propiciam, e também dos sentidos e valores a elas atribuídos, assegurando assim a preservação de *“modos de criar, fazer e viver”* (CF art. 216) .

Por todos esses motivos, e acompanhando a solicitação expressa no dossiê, no parecer técnico e no abaixo-assinado anexado ao pedido inicial, sou inteiramente favorável ao Registro das Matrizes do Samba Carioca no Livro das Formas de Expressão.

Rio de Janeiro, 9 de outubro de 2007.

Maria Cecília Londres Fonseca
Conselheira

*OBSERVAÇÃO:

No texto, foram usadas as seguintes convenções:

D – Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro

P - Parecer técnico do DPI/IPHAN

ANEXO C – Certidão



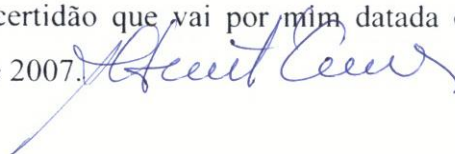
Serviço Público Federal
Ministério da Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN

CERTIDÃO

CERTIFICO que do Livro de Registro das Formas de Expressão, volume primeiro, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Iphan, instituído pelo Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, consta à folhas 8, verso, o seguinte: “Registro número seis. Bem cultural: Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo. Descrição: No começo do século XX, a partir de influências rítmicas, poéticas e musicais do jongo, do samba de roda baiano, do maxixe e da marcha carnavalesca, consolidaram-se três novas formas de samba: o partido alto, vinculado ao cotidiano e a uma criação coletiva baseada em improvisos; o samba-enredo, de ritmo inventado nas rodas do bairro do Estácio de Sá e apropriado pelas nascentes escolas de samba para animar os seus desfiles de Carnaval; e o samba de terreiro, vinculado à quadra da escola, ao quintal do subúrbio, à roda de samba do botequim. Essas matrizes referenciais do samba no Rio de Janeiro distinguem-se de outros subgêneros de samba criados posteriormente e guardam relação direta com os padrões de sociabilidade de onde emergem. Há autoria individual, porém a performance é necessariamente coletiva e se funda em comunidades situadas em áreas populares da cidade do Rio de Janeiro. O improviso é outro aspecto importante dessa dimensão coletiva e ainda se encontra bastante enraizado na prática amadora ou comunitária dessas formas de expressão – está vivo e presente nos quintais dos subúrbios, nas rodas de samba e terreiros dos morros e bairros populares da cidade. O samba de partido alto, o samba de terreiro e o samba-enredo são expressões cultivadas há mais de 90 anos por essas comunidades. Não são simplesmente

A blue ink signature is written at the end of the text, partially overlapping the final line.

gêneros musicais, mas formas de expressão, modos de socialização e referenciais de pertencimento. São também referências culturais relevantes no panorama da música produzida no Brasil. Constituído a partir dessas matrizes, em suas muitas variantes, o samba carioca é uma expressão da riqueza cultural do país e em especial de seu legado africano, constituindo-se em um símbolo de brasilidade em todo o mundo. Esta descrição corresponde à síntese do conteúdo do processo administrativo nº 01450.0011404/2004-25 e Anexos, no qual se encontra reunido um amplo conhecimento sobre esta Forma de Expressão, contido em documentos textuais, bibliográficos, e audiovisuais. O presente Registro está de acordo com a decisão proferida na 54ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, realizada no dia 09 de outubro de 2007. Data do Registro: 20 de novembro de 2007. E por ser verdade, eu, Márcia Genésia de Sant'Anna, Diretora do Departamento do Patrimônio Imaterial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Iphan, lavrei a presente certidão que vai por mim datada e assinada. Brasília, Distrito Federal, 29 de novembro de 2007.



ANEXO D – Discurso do Ministro da Cultura Gilberto Gil

29 de Novembro de 2007

Discurso do ministro Gilberto Gil na cerimônia de celebração dos 70 Anos do Iphan e de registro do Samba Carioca como Patrimônio Cultural Brasileiro**RIO DE JANEIRO, 29 DE NOVEMBRO DE 2007**

Se comemorar é exercitar vivamente a memória que reside em nós, é porque devemos fazer do rito de lembrar o passado um momento de projeção para o futuro, dizendo com nossas vozes situadas no presente o que o acontecimento de ontem significa no dia de hoje. O ritual que aqui se passa agora sob a aura da arquitetura modernista de desenho ousado que também deu traço à instituição IPHAN, é porque fazemos um gesto que nos envolve a todos e presentifica o tempo que ainda não se esgotou.

Seja em nossos corações ou em nossa lida, a memória dos 70 anos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional é um sopro vital que anima o trabalho cotidiano e nossa missão. Há setenta anos estamos construindo instituições na área de cultura que possam abarcar em seu corpo a enorme diversidade que esse vasto território imaginário que chamamos de Brasil teve e tem. Nos diversos momentos de nossa história se constroi entre nós um valor simbólico que hoje é reconhecido cada vez mais como um patrimônio da Humanidade; desde a colônia até o País que somos hoje, há aqui um convívio com a diversidade que ainda ecoa toda a nossa pré-história que está surgindo sempre de nosso subsolo arqueológico e de nosso contato etnológico com os povos ameríndios.

Estamos às voltas com a comemoração dos 200 anos da chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro, algo que para muitos historiadores é o momento decisivo que criou condições para o Brasil estabelecer-se como território dentro da modernidade ocidental. Mas temos na memória e na consciência também as contradições desse processo que ocorreu com todos os problemas e as virtudes que chegaram com a corte lusitana. Se esse instante singular que viveu o Rio, como sede dos domínios português e de todo seu império colonial, foi que deslocou uma parte significativa da civilização europeia para o ambiente tropical, foi também nessa hora que se configurou o alto impasse simbólico que ainda hoje nos inquieta a inteligência. Como há setenta anos inquietava Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Lúcio Costa, Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Buarque, Rodrigo Mello e Franco, Gilberto Freire e tantos outros que deram pela sua sabedoria os designios dessa instituição IPHAN.

Creio ter sido essa mesma inquietação que moveu aos trinta anos o jovem arquiteto Oscar Niemeyer a tomar em suas mãos o desafio de traçar novos horizontes para essa mesma civilização europeia. Fazendo as devidas ponderações, podemos dizer que a vinda de Le Corbusier para arquitetar o prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública, protótipo do que aqui está construído sob nossos pés, foi um momento de mesma dimensão simbólica que o transplante da Coroa Portuguesa, quase um século e meio antes. Mas naquela altura dos acontecimentos, Lúcio Costa, Niemeyer e outros maravilhosos arquitetos se incumbiram de dar outro destino à cultura ocidental e reinventaram o sentido de um funcionalismo clássico, traduzindo o modernismo

européu em uma linguagem brasileira que falava com os acentos diferencias de nossa arte.

Foram esses arquitetos e intelectuais que inverteram o jogo de apagamento do barroco brasileiro, desfazendo uma vitória provisória que dera domínio ao neoclassicismo academizado pela missão francesa que servia ao Rei. Na partida que já se arrastava pelos 40 minutos do segundo tempo, nossos técnicos de plantão deixavam os mestres mineiros, como Alejadinho, e suas sofisticadas soluções construtivas, no banco de reservas, fora do jogo. Só quando entra em campo esse time de arquitetos, é que o Brasil passa a fazer séries de goleadas que levaram nossa arte para dar lições ao ocidente cheio de engessamentos e falta de ritmo. Niemayer com sua manemolência de sambista virou o jogo e botou as cadências bonitas de nossa música para dar as cartas e reembaralhar o jogo marcado da civilização.

Evoquei outra comemoração para redimensionar o nossa presente. Eu pergunto a nós todos aqui reunidos: onde estamos nesse momento situados em meio a esse universo simbólico que o tempo nos deu?

Penso que estamos aqui prestando nossas homenagens a uma cultura que não é passada e nunca será. Hoje realizamos a titulação das matrizes do Samba do Rio de Janeiro, do **samba de terreiro, do partido-alto e do samba-enredo** como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. E essa noção de patrimônio cultural que nos leva ao que poderíamos dizer o “tombamento do samba” é um deslocamento simbólico e institucional que durante minha gestão no MinC e agora com a de Luis Fernando no IPHAN ganhou condições novas para se exercer. Tombamos o samba para fazer justiça à uma tradição cultural que foi durante muito tempo perseguida pela polícia e enquadrada na lei da “vagabundagem”, como foi a Capoeira e outras manifestações de nossa gente que eram mal vistas pela sua inconveniência social. Assim como o frevo, que concedemos neste ano o estatuto de Patrimônio Cultural Brasileiro e o Tambor de Crioula entre outras manifestações inigualáveis do país.

Se hoje sambar, compor ou tocar samba não dá cadeia é porque nossa população fez valer aquilo que era justo como um direito de todos. O samba estabeleceu no Brasil um tipo de cidadania que é fundada na alegria, no gozo e no prazer de estar vivo, de viver plenamente o corpo e a alma de forma lírica e quente. Esse é um esforço que muitas pessoas como, João da Bahiana, Noel Rosa, Pixinguinha, Clementina de Jesus, Cartola, Nelson Cavaquinho, Dona Ivone Lara e tantos outros homens e mulheres alguns deles presentes aqui hoje, verdadeiras instituições culturais brasileiras, fizeram para deixar essa história bem documentada e contada.

O Samba é um patrimônio histórico e artístico que é transmitido de gerações em gerações e que toca o coração dos jovens para que eles preservem ou recriem em suas composições, mixagens e hibridizações os valores de uma música que traduz os quatro cantos do Brasil na mesma língua sonora e corporal. Seja no cruzamento do Funk, seja no da música instrumental e erudita, temos uma linguagem que mantém toda a cultura dos muitos brasis em constante diálogo.

Todo esse universo simbólico que é seminal reencontra hoje setenta anos depois um IPHAN que está aberto a ele, que sabe a importância de monumentos públicos contemporâneos, monumentos que não são bustos ou medalhas. Um IPHAN que sabe

que o samba estará sempre no centro de nossas praças sem que precisemos de sua “imagem” ou “alegoria” fundidos e imobilizados no bronze das estátuas imóveis.

Esse tombamento simbólico é também para fazer com que o IPHAN rompa de vez com uma matriz cultural que quer edificar museus para que as coisas fiquem preservadas do público, silenciadas e mudas (Gil, lembrei aqui da “máquina de ritmo” na qual cantas o “...surdo mudo...” e ninguém tenha acesso ao valor ali inscrito no objeto, um patrimônio que perdeu sua voz própria. Estamos aqui juntando nossa força institucional com a imensa energia simbólica desses mestres sambistas, para que realizemos esse ato de romper com o que da tradição nos restou de legado inconveniente. Pois comemorar também é olhar para o passado e aprender com os equívocos.

Digo isso pois sinto que ainda temos sob essa palavra “tombamento” uma complicada mentalidade de preservar a história de nosso povo, em sentido dúbio. Ressoa a idéia de que estamos preservando algo de alguém ou seja, contra esse alguém. Tombamento pode ser uma palavra que cria torres para guardar documentos como se fossem prisões da memória. Os documentos são fundamentais para um povo, mas eles são mais fundamentais ainda quando são vividos comumente como um valor de cada cidadão.

Estamos com o Programa Mais Cultura - o presidente Lula fez questão de o tornar eixo importante da sua agenda social - buscando reverter indicadores sociais gritantes que dão a dimensão de como nosso Estado Brasileiro há séculos excluiu a população do convívio com os bens culturais que considerava patrimônio. O IBGE recentemente divulgou uma base de dados sobre cultura na qual se verifica que 92 % dos brasileiros não tem contato com o patrimônio que foi guardado dentro dos museus. Temos a missão de nesses próximos anos mudar radicalmente essa realidade.

Quando o IPHAN foi instituído em 30 de novembro de 1937, pelo Decreto-lei 25 que criou normas e abriu caminho para uma série de procedimentos e questões sobre a preservação cultural, instituiu também o Tombamento federal. Esse instrumento era na época uma arma fundamental para evitar que igrejas fossem destruídas pelos empreendimentos imobiliários, para que os sítios arqueológicos fossem mantidos como patrimônio público, para que nossas riquezas não fossem saqueadas e vendidas como souvenir em lojas mundo afora. Mas junto a essa idéia de preservação um tanto quanto conservadora que tem enorme importância, não há dúvida, havia também uma idéia nova e muito clara de que o significado das coisas não estava apenas no corpo dos objetos, mas em sua presença simbólica como valor social.

Essa idéia é que é viva e que está sendo posta em prática nesse momento, que olhamos para o passado e para o futuro. Estão juntos três marcos de nossa cultura, o Samba, a Arquitetura e Oscar Niemeyer que mostram como o passado é um valor vivo e que está plenamente se reinventando a cada dia. O IPHAN está colhendo desses exemplos maiores as lições que nos próximos anos devem vingar como política cultural para o Brasil. Precisamos novamente olhar para a arquitetura de nossas cidades, para os espaços de vulnerabilidade social que precisam de equipamentos públicos de cultura. Temos que olhar para nosso passado vendo nele um enorme banco de dados e de tecnologias que estão disponíveis para encontrarmos os caminhos de nosso desenvolvimento econômico e humano.

Todos nós estamos apostando nesse novo IPHAN que nasce de novo amanhã e que esta investido de um desígnio que tem contornos muito contemporâneos. Contamos com esse enorme acervo que está em gavetas, reservas técnicas e arquivos para que nos ajudem a criar uma TV pública com uma programação de qualidade e com toda a diversidade que tem a cultura brasileira. Dos programas infantis aos documentários, nossa memória tem que estar presente como um elemento que gere esse sentimento tão nobre de pertencermos a uma tradição, de nos reconhecermos na arte e de nos vermos no imaginário complexo que durante séculos fez esse território tornar-se um País. O desafio que o nosso Governo tem estabelecido para o sistema educacional brasileiro precisa desse novo IPHAN para conseguir obter sucesso. Temos que disseminar as Casas de Patrimônio e os “Pontos de Cultura e Memória”, para que cada cidade, cada escola e cada comunidade do Brasil tenha sua história, sua arte e seu patrimônio como documento vivo e preservado do esquecimento.

Meu querido Presidente da República, quero dizer que a memória de um povo é a arte e o patrimônio de uma nação. O economista Adam Smith já dizia, que há muito tempo, que a riqueza das nações está na cultura dos seus povos. Ela é também algo que o estadista tem como ferramenta para seu governo, pois a inteligência do passado nos dá luzes para as decisões e soluções a que precisamos chegar no dia de hoje. Estamos deixando essas ferramentas prontas para as novas gerações que irão ainda outra vez reconstruir esse país que está sendo feito pelas mãos de todos nós. Meu querido Luis Fernando tenho muito carinho pelos rumos que você vem imprimindo ao IPHAN e estou certo que estamos no caminho certo.

A todos que vieram prestigiar esses fragmentos importantes de memória do presente e do futuro do país.

Muito obrigado!

ANEXO E – Discurso do Presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva

Presidência da República
Secretaria de Imprensa

Discurso do Presidente da República

**Discurso do presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, na solenidade de 70 anos do Iphan: proclamação do samba como Patrimônio Nacional e entrega da Ordem do Mérito Cultural para Oscar Niemeyer
Rio de Janeiro-RJ, 29 de novembro de 2007**

Quisera Deus que eu fosse sambista. Durante 20 anos pedi para a Benedita me ensinar, mas ela também não aprendeu.

Meu querido companheiro governador do estado do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral,

Meus queridos companheiros ministros de Estado Gilberto Gil, da Cultura; Marta Suplicy, do Turismo; Márcio Fortes, das Cidades, e Matilde Ribeiro, da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial,

Deputados federais Edson Santos, Edmilson Valentin, Luiz Sérgio e Jorge Bittar,

Senhoras deputadas e senhores deputados estaduais,

Nossa querida Maria Fernanda Ramos Coelho, presidente da Caixa Econômica Federal,

Meu querido companheiro Luciano Coutinho, presidente do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social,

Meu querido companheiro Luiz Fernando de Almeida, presidente do Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural – Iphan,

Companheiros e companheiras representantes do Samba Carioca,

Companheiros e companheiras convidados e convidadas,

~Jornalistas,

Meus amigos e minhas amigas,

Hoje não, esta semana é uma semana em que eu tive razões para ficar feliz. Não sei se vocês já perceberam quantas vezes a gente fica feliz num dia



e, no mesmo dia, quantas vezes a gente fica triste. Eu fiquei feliz porque realizamos um ato da ONU no Brasil, um ato do PNUD que fez uma avaliação da qualidade de vida do povo brasileiro: o Índice de Desenvolvimento Humano. E pegou apenas o ano de 2005, não pegou nem 2006, nem 2007. Eu até convidei o PNUD para vir ao Brasil em 2012 lançar o outro Relatório, porque aí ele vai ter pego todo o nosso mandato e vai poder medir se o Brasil melhorou ou não melhorou. A alegria é porque o Brasil, ainda de forma lenta, entrou no rol dos países de bom desenvolvimento humano. Ainda podemos fazer e precisamos fazer muito mais, mas eu acho que encontramos o caminho. Isso me deixou feliz.

Na mesma semana eu fiquei triste porque eu sou vascaíno, aqui no Rio de Janeiro e sou corintiano, em São Paulo. Ontem, eu nunca torci tanto por um empate. Um jogador do Vasco cabeceia uma bola sem querer, que bate sem querer na perna do jogador do Corinthians, que sem querer marca um gol contra, e o Vasco jogou o Corinthians, sem querer, para a boca do abismo de enfrentar o Grêmio, em Porto Alegre, e, quem sabe, passar para a segunda divisão. Isso é triste. Mas de qualquer forma é alegre também, porque muita gente, de forma pejorativa, diz que o futebol brasileiro não é sério. Nós precisamos lembrar que aqui, neste estado, times como o Botafogo e o Fluminense já foram rebaixados. Nós temos que lembrar que, em São Paulo, times como o São Paulo e o Palmeiras já foram rebaixados. Nós temos que lembrar que o Grêmio, em Porto Alegre, já foi rebaixado, o Atlético Mineiro já foi rebaixado, para falar apenas dos principais times. Portanto, se o Corinthians for rebaixado é triste, mas é bom porque significa que o futebol brasileiro age com seriedade quando tem que permitir que alguém suba ou quando tem que permitir que alguém desça. O Corinthians está colhendo o que plantou. Não plantou nada, não vai conquistar nada.

É a primeira vez que eu faço uma crítica ao Corinthians, porque a minha geração, a geração das pessoas de cabelo branco que estão aqui, nós não



éramos habituados a ir aos estádios para vaiar o nosso time. Eu duvido que um flamenguista fosse ao estádio, há 30 anos, para vaiar o Flamengo, um vascaíno, um palmeirense, um são-paulino. Hoje o futebol ficou escravo da torcida organizada, que vai lá para vaiar mesmo, ameaçar, bater em jogador, um monte de coisas. Quem sabe um dia a gente transforme também o futebol em patrimônio cultural deste País, porque o futebol é cultura, sobretudo se a gente assistir o filme do Mané Garrincha ou assistir Pelé Eterno.

Estou feliz porque estou aqui na comemoração dos 70 anos do Iphan e homenageando a sua majestade, o samba brasileiro. Mesmo um perna dura como eu é capaz de mexer com o pé quando começa a tocar um samba.

Estou feliz porque na semana passada assisti o filme do Cartola, e aconselho vocês: assistam. Por favor, não comprem pirata, vão numa locadora e aluguem, que é um momento inesquecível deste País.

Antes de ler o meu discurso aqui... Eu percebi que eu sou um homem feliz porque quando eu assisti o filme do Vinícius de Moraes... eu não tinha amizade com o Vinícius e não fui convidado para aquela casa de porta aberta que ele tinha em Petrópolis, onde qualquer um podia entrar e tinha bebida lá, esperando. Beber sem pagar...

Mas estou feliz por estar vivendo este momento. É um pena que o nosso querido Oscar Niemeyer não esteja aqui, não tenha podido estar aqui, não pôde ir a Brasília, mas quando a montanha não vem a Maomé, os Maomé vão à montanha amanhã. Nós vamos fazer uma visita a ele, na casa dele, e entregar a condecoração do Ministério da Cultura para ele.

Meus companheiros e companheiras,

Feliz é o presidente que tem o privilégio de participar de um momento tão profundamente significativo como este, uma verdadeira festa na qual a cultura e a história do Brasil são os principais homenageados.

Em primeiro lugar, lembro como é simbólico o local desta solenidade tripla: o Palácio Gustavo Capanema. Este edifício é um dos símbolos do



momento histórico em que o Brasil, o gigante adormecido do século XX, despertou para seu destino de nação desenvolvida. Nação que devia abandonar o passado de um país agrícola, latifundiário e dependente do capital externo, para iniciar a sua caminhada rumo a um futuro de autodeterminação, prosperidade e justiça social.

Na equipe de arquitetos designados para projetar o prédio, pelo então ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, estava o jovem Oscar Niemeyer que, por não estar aqui, como eu disse, amanhã estaremos lá levando a sua condecoração.

As obras de Niemeyer são símbolos apreciados e louvados no Brasil e no mundo pelo modo revolucionário de pensar o espaço. Eu não tinha noção da importância, mas agora que eu moro no Palácio da Alvorada eu sei quantas centenas de jovens estudantes, todo santo dia, ficam na porta do Palácio da Alvorada com a maquininha para tirar fotografia daquela coisa extraordinária que Oscar Niemeyer fez. Modo este que influenciou o projeto do Palácio Gustavo Capanema, na época definido pelo poeta pernambucano Joaquim Cardoso como a catedral da moderna arquitetura mundial. Um artífice da arquitetura, como Niemeyer, simboliza a criatividade do brasileiro e a sua capacidade de cultivar uma leitura própria do mundo. E justamente por isso sua obra representa muito bem o nosso patrimônio artístico e cultural, patrimônio este que deve ser preservado e eternizado.

E foi justamente com esse objetivo que, em 1937, no mesmo ano em que se iniciavam as obras deste Palácio em que estamos, o presidente Getúlio Vargas promulgou o decreto que criava o embrião do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Minhas amigas e meus amigos,

Ao celebrarmos os 70 anos do Iphan, estamos festejando a interação entre artistas e cientistas, que nos possibilitou preservar bens materiais e imateriais pelos próximos séculos.



Cumprindo esse papel, o Instituto tornou-se um dos principais guardiões de nosso fabuloso patrimônio histórico e cultural. E esse patrimônio é tão grande que transcende as instituições oficiais, não cabe entre as quatro paredes dos museus e nem pode se assentar apenas sobre as estantes das bibliotecas.

Nossa cultura está baseada na diversidade, vem das academias e dos morros e se mostra, principalmente, no cotidiano e nos saberes do povo brasileiro.

É justamente por isso que o Estado brasileiro está reconhecendo também a relevância de um dos nossos maiores símbolos, um dos principais embaixadores do País diante dos outros povos: o samba carioca.

Eu, o Gilberto Gil conhece isso, outros companheiros que viajam conhecem isso, mas nós, que viajamos pelo mundo, tendo contato com presidentes, ministros, reis, rainhas, sheiks e outros que tais, é impressionante o que o samba significa para pessoas que nem conhecem o Brasil. Eles sabem que é bom, têm inveja de não ter o samba no seu país. Podem ficar certos de uma coisa, não tem uma pessoa que converse comigo, no exterior, que eu não a convide para vir ao Brasil, na época do carnaval. Se viessem todos na época do carnaval, eu nem poderia atendê-los, porque é um dia para cada um.

Mas, de qualquer forma, perderão todos aqueles que não conhecerem o carnaval carioca. Este é um sábio senhor descendente de ritmos e cantorias ancestrais, vindo da África, de melodias e poesias vindas da Europa, mas que encontrou no Brasil o seu berço, o seu lar. Foi aqui que, ao mesmo tempo, animou as noites e os dias dos povos dos terreiros e cantou sua prosa nos salões da corte.

Mudou de nome, mudou de roupa, mas não perdeu a alma. O samba ainda hoje está presente na Lapa, mas ganhou o País e o mundo. É justamente em suas rodas, com a garotada puxando o partido alto, e ao lado dos mais antigos, que se transmite a sua doce tradição. É preciso lembrar que essa justa



Presidência da República
Secretaria de Imprensa

Discurso do Presidente da República

homenagem se realiza graças à iniciativa do Centro Cultural Cartola, entidade que reflete na formação de sua diretoria, de seus conselhos e em seus projetos juntos à comunidade, o enorme poder da sociedade civil organizada.

Houve tempo em que um de nossos maiores sambistas, aqui presente, o Nelson Sargento, lamentava a agonia do samba. Mas a mesma canção eternizada pela Beth Carvalho, em 1978, afirmava que o samba não morreria. E não morreu, nem mais agoniza. O samba está vivo, forte e jovial como nunca. E continua sendo aquele que Noca, da Portela, cantou: uma eterna semente solta pelo ar, fecundado de felicidade por onde for.

Meus parabéns e muito obrigado.