



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
NÚCLEO DE ALTOS ESTUDOS AMAZÔNICOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL
DO TRÓPICO ÚMIDO**

ELIANA BENASSULY BOGÉA

**O CARIMBÓ É DO CARIMBÓ
culturaS, sabereS e políticaS**

Belém, PA
2019



Alvorada do Carimbó para celebrar o Registro como Patrimônio Cultural Brasileiro, 11 setembro 2014.
Foto: Acervo Cris Salgado.

O CARIMBÓ É DO CARIMBÓ
culturaS, saberes e políticaS

Eliana Bogéa – Doutoranda
Prof. Silvio Figueiredo - Orientador

Belém, PA
2019

ELIANA BENASSULY BOGÉA



Alvorada do Carimbó para celebrar o Registro como Patrimônio Cultural Brasileiro, 11 setembro 2014.
Foto/Acervo: Cris Salgado.

**O CARIMBÓ É DO CARIMBÓ
culturaS, saberes e políticaS**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido (PPDSTU) Do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA) da Universidade Federal do Pará (UFPA), para obtenção do título de Doutora.

Orientação: Prof. Doutor Silvio Figueiredo



Alvorada do Carimbó para celebrar o Registro como Patrimônio Cultural Brasileiro, 11 setembro 2014.
Foto/Acervo: Cris Salgado.

Belém, PA
2019

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
Biblioteca José Marcelino M. da Costa

B 674c

Bogéa, Eliana Benassuly

O carimbó é do carimbó: culturaS, sabereS e políticaS. / Eliana Benassuly Bogéa. – 2019.

Orientador: Silvio Figueiredo

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pará, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, Belém, 2019.

1. Carimbó. 2. Culturas. 3. Saberes. 4. Diversidade Cultural 5. Direitos Culturais. 6. Políticas Públicas. I. Título.

CDD 22. - 793. 3198115

Elaborada por Rosângela Caldas Mourão- CRB-2/888

ELIANA BENASSULY BOGÉA

**O CARIMBÓ É DO CARIMBÓ
culturaS, sabereS e políticaS**

Tese apresentada ao Programa de Doutorado em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA), da Universidade Federal do Pará (UFPA), como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Ciências: Desenvolvimento Socioambiental.

Data de aprovação: 30 / 09/ 2019.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Silvio José de Lima Figueiredo
Orientador – NAEA/UFPA

Prof^a. Dr^a Mirleide Chaar Bahia
Examinadora Interna – NAEA/UFPA

Prof^a. Dr^a. Rosa Acevedo Marin
Examinadora Interna – NAEA/UFPA

Prof^a Dr^a Maria Goretti da Costa Tavares
Examinadora Externa – PPGEIO/UFPA

Prof^a Dr^a Elis de Araújo Miranda
Examinadora Externa – PPGDAP/UFF

Belém, PA
2019

Aos meus filhos Rodolpho e Elis, à minha Mãe Enólia, ao meu Orientador Professor Silvio, ao meu irmão Marcelo e às nossas Mestras/Mestres do Carimbó.

RESUMO

A Constituição Federal de 1988 como Marco Regulatório da Redemocratização do Brasil dá forma ao nosso trabalho através da livre apropriação da organização desse texto legal para travarmos debates próprios do nosso tempo. Nessa perspectiva, apresentamos nossa problemática em giras/rodas de carimbó tal e qual vivenciamos o processo de construção da tese em aproximadamente dez anos de convívio com o movimento social organizado do carimbó que nos motivou compreender/questionar os conflitos internos/externos identificados e cuja preocupação foi enxergarmos as pessoas, mulheres/homens, do carimbó que permanecem carimbozeirXs mesmo quando fora da cena. Assim sendo, nosso referencial teórico ultrapassa o objeto de pesquisa para reconhecer um corpus carimbozeiro e com isso cunharmos o que denominamos de campo daS culturaS e nesse espaço social identificarmos/destrincharmos aS culturaS como direitoS antes/durante um Brasil pós-golpe de 2016. No Título Do Carimbó, percorremos os saberes e políticas de dentro e de fora da cena, significa que Xs carimbozeirXs nos interessam mais do que o carimbó expressão artística e manifestação cultural largamente tratado em outros trabalhos científicos. Nossa gira/roda derradeira ecoa nossas esperanças de que este trabalho contribua para compreender e agir num Brasil e num planeta que nos transformam em estrangeiros de nós mesmos.

Palavras-chave: Campo daS CulturaS. Carimbó. CarimbozeirXs. Saberes. DireitoS. Políticas

ABSTRACT

The Federal Constitution of 1988, as the Regulatory Framework for the Redemocratization of Brazil, gives shape to our work through the free appropriation of the organization of this legal text to hold debates of our time. In this perspective, we present our problem in “giras/rodas de Carimbó” as we experienced the process of construction of the thesis in approximately ten years of living the Carimbó organized social movement that motivated us to understand/question the identified internal/external conflicts and whose our concern was to see the people, women/men of Carimbó, that remain CarimbozeirXs even when out of the scene. Thus, our theoretical framework goes beyond the object of research to recognize a Carimbozeiro corpus and, with that, coining what we call the field of cultures and in this social space identify/disentangle cultures as rights before/during a post-coup 2016 Brazil. In the Title III Do Carimbó, we go through the knowledge and policies from inside and outside the scene, meaning that Xs carimbozeirXs interests us more than the Carimbó artistic expression and cultural manifestation widely treated in other scientific works. Our final “gira/roda” takes Master Verequete da Coluna to echo hopes that our work will contribute to understanding and acting in a Brazil and in a planet that progressively tends to transform us as foreigners to ourselves.

Keywords: Field of CultureS. Carimbó. CarimbozeirXs. Knowledges. RightS. PoliteS. PolicieS

RESUMÉ

C'est la Constitution Fédérale de 1988, norme de référence de la redémocratisation au Brésil, qui donne forme à notre travail, par le biais d'une appropriation de l'organisation de ce texte légal afin de rendre compte des débats les plus actuels. Dans cette perspective, nous présentons notre problématique en suivant le mouvement des rondes de « carimbó » (rodas de carimbó) auxquelles nous avons participé lors du processus de construction de la thèse, au long d'une dizaine d'années d'observation et d'expériences vécues au sein des mouvements sociaux liés au carimbó. Lors de ces expériences, nous avons cherché à comprendre et à questionner les conflits internes et externes à ce mouvement social, en gardant chaque fois le souci d'étudier ce mouvement au travers des femmes et des hommes qui le composent, et qui ne cessent jamais d'être des agents du carimbó (carimbozeiros/as), y compris dans leurs vies quotidiennes, loin de la scène musicale. C'est pourquoi nos interrogations dépassent le seul phénomène socio-culturel du carimbó et permettent finalement d'identifier un corpus théorique propre au carimbó que nous avons désigné comme « champ de(s) culture(s) ». Dans cet espace social, nous identifions/distinguons la(les) culture(s) comme des droit(s) dans un contexte historique qui joint l'avant et l'après Coup d'État de 2016 au Brésil. Dans le Titre III « Du Carimbó », nous passons en revue les connaissances et les politiques à l'intérieur et à l'extérieur de la scène, ce qui signifie que les « carimbozeiros/as » nous intéressent plus que le carimbó en tant qu'expression artistique ou manifestation culturelle, déjà objet de nombreuses études et travaux scientifiques. Notre dernière ronde fait référence au maître de carimbó Verequete da Coluna comme un écho particulier à notre secret espoir que notre travail puisse aider à comprendre et à agir dans un Brésil et dans un monde qui nous transforment peu à peu en étrangers de nous-mêmes.

Mots-clés: Champ de(s) culture(s). Carimbó. Savoirs. Droits. Politiques.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1-	Direitos Humanos no Mundo - Documentos Jurídicos	55
Quadro 2-	Direitos Culturais nas Constituições do Brasil	58
Quadro 3-	Marcos Regulatórios no Brasil Pós-2003	65
Cartaz 1-	Cartaz do Documentário quando da exibição nas comunidades onde foram realizadas as gravações: em Algodual, na Sede do Clube Praiano, em 15 de abril de 2015 e em Fortalezinha, na Praça da Castanheira, em 16 de abril do mesmo ano. No cartaz, os Mestres Roque Santeiro, Chico Braga, Gudengo, Menezes, Montana, Zezinho, Moacir e Camaleoa. A ilustração é de Lígia Arias Chuquen	95
Mapa 1-	Regiões de incidência dos grupos de carimbó no Pará - IPHAN	113
Quadro 4-	Ações salvaguarda do carimbó	157
Quadro 5-	Pólos de atuação da salvaguarda do carimbó	161
Mapa 2-	Pólos de atuação da salvaguarda do Carimbó	162
Cartaz 2-	II Congresso Estadual do Carimbó	163
Quadro 6-	Patrimônio Cultural: Legislações Estaduais	185

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1-	Cartaz Exposição Coletiva Encantarias da Ilha	85
Imagem 2-	Repercussão em jornal local da exibição do documentário nas comunidades	96
Imagem 3-	Repercussão em jornal local	97
Imagem 4-	Navegando no Carimbó	100
Imagem 5-	Titulação	147
Imagem 6-	CD Mestres Navegantes Edição Pará	149
Imagem 7-	Pará recebe o I Congresso Estadual do Carimbó	155
Imagem 8-	IPHAN abre concurso para premiar Mestres do Carimbó	159
Imagem 9-	A arte do Projeto Carimbó do Meu Brasil 2018	165
Imagem 10-	Diário Oficial do Município de Belém (DOM)	175
Imagem 11-	Registro do convite recebido por Mestre Manoel do Grupo de Carimbó Uirapuru de Marapanim e Presidente ACEPA para a ocasião	178
Imagem 12-	Leis e Decretos Municipais	181
Imagem 13-	Leis e Decretos Municipais	182
Imagem 14-	Leis e Decretos Municipais	183
Imagem 15-	Leis e Decretos Municipais	184
Imagem 16 -	Leis e Decretos Municipais	186

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1-	Entrega do Título Patrimônio Cultural Brasileiro	22
Fotografia 2-	Banjo, celebração 2 anos do Registro Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro	34
Fotografia 3-	01 Curimbó, 02 Maracas, 02 Banjos e 01 Milheiro, instrumentos próprios do denominado Carimbó Pau-e-Corda, conhecido como Carimbó Raiz	75
Fotografia 4-	Mestre Preto Juvêncio nos seus 100 anos	79
Fotografia 5-	Mestra Amélia na celebração de 2 anos do Registro do Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro, CENTUR	80
Fotografia 6-	Mestre Diquinho	81
Fotografia 7-	Mestre Regatão	82
Fotografia 8-	Show de lançamento do CD Filhos de Maiandeuá	83
Fotografia 9-	Filhos de Maiandeuá - Exposição Coletiva Encantarias da Ilha	86
Fotografia 10-	Curimbó e Marcas - Exposição Coletiva Encantarias da Ilha	86
Fotografia 11-	Velório do Mestre Chico Braga - Exposição Coletiva Encantarias da Ilha	87
Fotografia 12-	Velório do Mestre Chico Braga - Exposição Coletiva Encantarias da Ilha	87
Fotografia 13-	Mestre Chico Braga - Exposição Coletiva Encantarias da Ilha	88
Fotografia 14-	Mestre Chico Braga - Exposição Coletiva Encantarias da Ilha	88
Fotografia 15-	Mestre Chico Braga - Exposição Coletiva Encantarias da Ilha	90
Fotografia 16-	Mestre Chico Braga - Exposição Coletiva Encantarias da Ilha	90
Fotografia 17-	Velório do Mestre Chico Braga - Exposição Coletiva Encantarias da Ilha	91
Fotografia 18-	Bate-papo com Mestre Moacir, Os Filhos de Maiandeuá. Na foto identificamos Roberta Brandão, Cris Salgado, Uirandê Gomes e eu entre o público	92
Fotografia 19-	Praia da Princesa, Algodual (PA)	93
Fotografia 20-	Mestre Manoel e eu na roda de carimbó, ao final da agenda Iphan pelo 3º ano do Registro do Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro, auditório Iphan, Belém (PA)	98
Fotografia 21-	Mestre Manoel do grupo de Carimbó Uirapuru de Marapanim	99
Fotografia 22-	Festa da Irmandade de São Benedito - Santarém Novo (PA)	103
Fotografia 23-	Festa da Irmandade de São Benedito - Santarém Novo (PA)	103
Fotografia 24-	CD Os Quentes da Madrugada	104
Fotografia 25-	CD Os Quentes da Madrugada	105
Fotografia 26-	Roda de Carimbó das crianças no barracão sede da Irmandade de São Benedito por ocasião das festividades do Santo Preto em Santarém Novo (PA)	106

Fotografia 27-	Roda de Carimbó dos adultos no barracão sede da Irmandade de São Benedito por ocasião das festividades do Santo Preto em Santarém Novo (PA)	107
Fotografia 28-	Curimbós	111
Fotografia 29-	Alvorada do Carimbó do Ver-O-Peso	115
Fotografia 30-	Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro na Praça do Povo (CENTUR)	116
Fotografia 31-	Arte Batuque na Praça	120
Fotografia 32-	CD Sereias do Mar	130
Fotografia 33-	Mestra Bigica	133
Fotografia 34-	Grupo de Carimbó Sereias do Mar	134
Fotografia 35-	Imagem representativa da Campanha do Carimbó	136
Fotografia 36-	Celebração do Registro do Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro, Belém (PA)	142
Fotografia 37-	Mestre Manoel do grupo Uirapuru de Marapanim e Mestra Claudete do grupo Sereia do Mar em frente ao <i>stand</i> do carimbó, Belém+30	152
Fotografia 38-	MestrXs no I Congresso Estadual do Carimbó	156
Fotografia 39-	Crianças na Festa de São Benedito em Santarém Novo (2015). Fonte: Acervo Pierre Azevedo.	187
Fotografia 40-	Alvorada do Carimbó para celebrar o Registro como Patrimônio Cultural Brasileiro, 11 setembro 2014	188
Fotografia 41-	Alvorada do Carimbó para celebrar o Registro como Patrimônio Cultural Brasileiro, 11 setembro 2014. Fonte: Acervo: Cris Salgado.	193

LISTA DE SIGLAS

ACCUPSAL	Associação do Carimbó e Cultura Popular de Salinas
AMPAC	Associação dos Moradores do Bairro do Pacoval
APA	Ambiental Algodual-Maiandeuá
ACEPA	Associação de Carimbó do Estado do Pará
CCJ	Comissão de Constituição e Justiça
CCTCI	Comissão de Ciência, Tecnologia, Comunicação e Informática
CGECEC	Coordenação Geral de Economia da Cultura e Estudos Culturais
CF	Constituição Federal
CMB	Câmara Municipal de Belém
	Diário Oficial do Município de Belém
DOU	Diário Oficial da União
EC	Emenda Constitucional
FCV	Fundação Curro Velho
FGV	Fundação Getúlio Vargas
FNC	Fundo Nacional de Cultura
IAP	Instituto de Artes do Pará
IBGE	Instituto Brasileiro de Economia e Estatística
INRC	Inventário Nacional de Referências Culturais
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPEA	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
INRC - CARIMBÓ	Inventário Nacional de Referências Culturais do Carimbó
MinC	Ministério da Cultura
MPB	Música Popular Brasileira
NAEA	Núcleo de Altos Estudos Amazônicos
NASA	Agência Nacional de Segurança Norte-Americana
NSA	Norte-Americana
ONU	Organização das Nações Unidas
PL	Projeto de Lei
PNC	Plano Nacional de Cultura
PNPI	Programa Nacional de Patrimônio Imaterial
PP	Pesquisa Participante
PROCULTURA	Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura
REQ	Requerimento de Redistribuição
RMB	Região Metropolitana de Belém

SECULT	Secretaria de Cultura do Estado do Pará.
SNC	Sistema Nacional de Cultura
SPC	Secretaria de Políticas Culturais
UFOPA	Universidade Federal do Oeste do Pará
UFPA	Universidade Federal do Pará
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

PREÂMBULO	16
<hr/>	
TÍTULO I - EU TAMBÉM SOU DA COLUNA	17
<hr/>	
TÍTULO II - DAS CULTURAS	34
<hr/>	
ARTIGO 1º – DAS CULTURAS COMO DIREITO	51
<hr/>	
ARTIGO 2º – DAS CULTURAS NO BRAZIL PÓS-GOLPE DE 2016	68
<hr/>	
TÍTULO III - DO CARIMBÓ	71
<hr/>	
CAPÍTULO I - DO CARIMBÓ SABERES	76
<hr/>	
ARTIGO 1º – DO CARIMBÓ TAMBORES	110
<hr/>	
ARTIGO 2º – DO CARIMBÓ ESPETÁCULO	119
<hr/>	
ARTIGO 3º – DAS CARIMBOZEIRAS	126
<hr/>	
CAPÍTULO III - DO CARIMBÓ POLÍTICAS	135
<hr/>	
ARTIGO 1º – SUBALTERNIDADES&RESISTÊNCIAS	147
<hr/>	
ARTIGO 2º – DA SALVAGUARDA	153
<hr/>	
ARTIGO 3º – DA CULTURALIZAÇÃO DA MERCADORIA	165
<hr/>	
PARÁGRAFO ÚNICO – DOS MARCOS REGULATÓRIOS LOCAIS	178
<hr/>	
TÍTULO IV - MEU TAMBOR É DA COLUNA OU ATO DAS DISPOSIÇÕES CARIMBOZEIRAS TRANSITÓRIAS	186
<hr/>	
REFERÊNCIAS	192
<hr/>	

PREÂMBULO

Nós, representantes do povo brasileiro, reunidos em Assembleia Nacional Constituinte para instituir um Estado democrático, destinado a assegurar o exercício dos direitos sociais e individuais, a liberdade, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade e a justiça como valores supremos de uma sociedade fraterna, pluralista e sem preconceitos, fundada na harmonia social e comprometida, na ordem interna e internacional, com a solução pacífica das controvérsias, promulgamos, sob a proteção de Deus, a seguinte Constituição da República Federativa do Brasil. Constituição Federal de 1988 (CF88): Marco Regulatório da Redemocratização no Brasil.

Quando Cabral descobriu no Brasil o caminho das índias
 Falou ao Pero Vaz para a caminha escrever para o rei
 Que terra linda assim não há, com tico-ticos no fubá
 Quem te conhece não esquece que o meu Brasil é com S

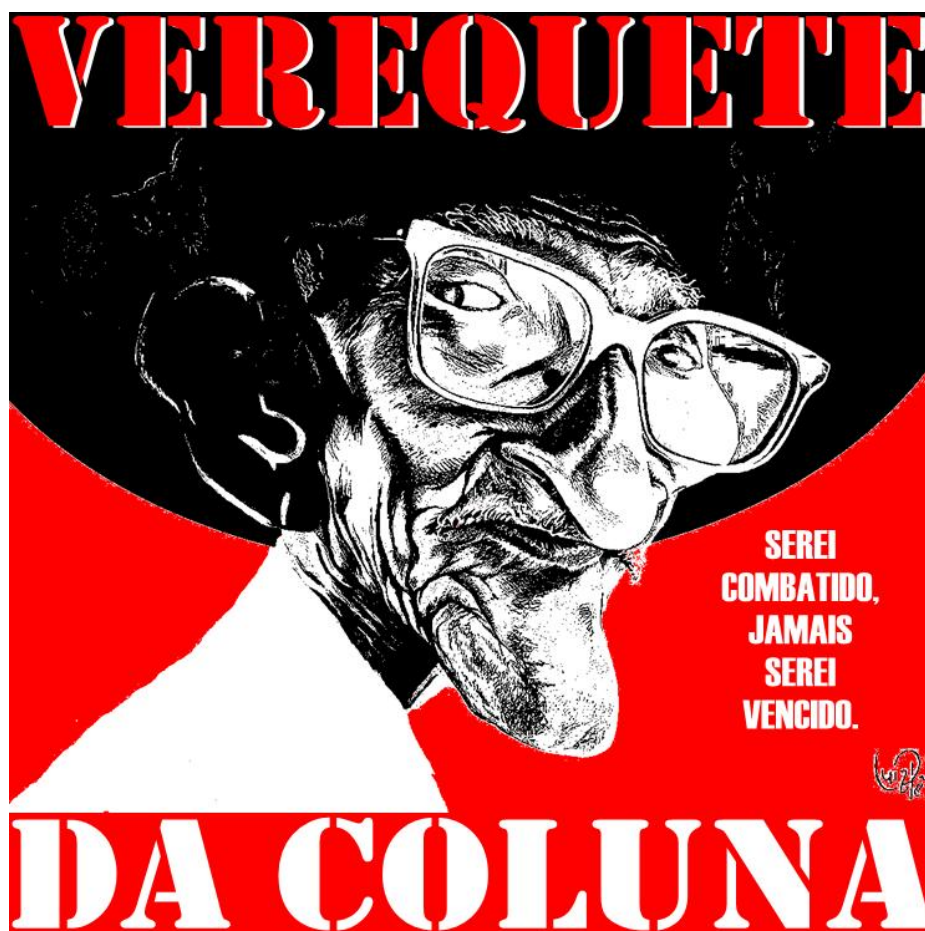
O caçador de esmeraldas achou uma mina de ouro
 Caramuru deu chabu e casou com a filha do pajé
 Terra de encanto amor e sol
 Não falo inglês nem espanhol
 Quem te conhece não esquece meu Brasil é com S

E pra quem gosta de boa comida aqui é um prato cheio
 Até Dom Pedro abusou do tempero e não se segurou
 Ó natureza generosa esta com tudo e não está prosa
 Quem te conhece não esquece meu Brasil é com S

Na minha terra onde tudo na vida se da um jeitinho
 Ainda hoje invasores namoram a tua beleza
 Que confusão veja você, no mapa mundi está com Z
 Quem te conhece não esquece meu Brasil é com S

(Brasil com S, composição de João Gilberto)

TÍTULO I
EU TAMBÉM SOU DA COLUNA¹



Fonte: Acervo Campanha do Carimbó

*Verequete é da coluna, é rei do mar
Eu também sou da coluna, é rei do mar
Meu tambor é da coluna, é rei do mar
Meu terreiro é da coluna, é rei do mar*

Album Verequete da Coluna, 1999.

Primeiro de tudo, reconhecemos com Certeau (2011) que ousamos mas sempre do nosso próprio lugar, e com essa convicção o trabalho científico que ora apresentamos resulta de nossa própria cidadania e, com ela, da militância nas ruas principalmente desde 2016 com o aprofundamento de uma crise política nacional que resultou no golpe do mesmo ano. Desse lugar no Brasil pós-golpe, utilizar o preâmbulo de nossa Constituição Federal de 1988 (CF88) para iniciar este trabalho é um exercício do ser político que somos e, inevitavelmente, do ser

¹ Mestre Verequete. Verequete da Coluna, álbum de 1999.

científico. A estrutura do trabalho captura livremente aquela da própria CF88 para comunicar reflexões como num manifesto capaz de revelar destruições profundas de nossas garantias constitucionais no Brasil ultra-conservador de hoje.

O preâmbulo constitucional, ainda que breve, revela em tudo o que o Brasil se tornaria através do nosso Marco Regulatório da Redemocratização no país, isto é, através do documento jurídico capaz de traduzir o processo político desde a Lei da Anistia de 1979². Se ainda distante de um Brasil progressista, a CF88 resulta de intensa mobilização popular que fortaleceu a esquerda constituinte e alcançou conquistas necessárias como a proteção da diversidade cultural de nossas maiorias sociais como as mulheres, os povos indígenas, quilombolas, povos e comunidades tradicionais, LGBTQI, juventude, etc, e com isso, o reconhecimento de garantias a culturas até então, e não à toa, invisíveis ao Estado brasileiro.

No Brasil pós-eleições de 2018, dominado pela extrema-direita que nos impõe o fosso na garantia de nossos direitos básicos, o preâmbulo de nossa Carta Maior soa transgressor e, mais do que isso, ecoa o passado de lutas do nosso povo, do nosso BraSil com S, que nos faz permanecer nas ruas e nas lutas pela garantia do existir de nossas cidadanias. Com esse norte, mais do que um documento científico, este trabalho é também um documento político das lutas de uma mulher, mãe, macumbeira filha de Oyá, divorciada, feminista, professora, pesquisadora, orientanda do companheiro Professor Silvio Figueiredo, primeira Ouvidora Geral Externa da Defensoria Pública do Estado do Pará e militante intransigente pelo Brasil #LulaLIVRE:

Estamos na beira do mundo,
Na beira de nós,
Aqui no fundo o grito é rouco,
Mas ainda é voz
Ninguém solta a mãe de ninguém
Ninguém solta a mãe de ninguém
Ninguém solta a mãe de ninguém
Ninguém solta a mãe de ninguém³

² Lei Nº 6.683, de 28 de Agosto de 1979.

³ Canção popular. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DPyh4UjB-l8>. Acesso em: 17 mar. 2019.



Domínio público⁴.

Ainda sobre a estrutura/formato de nosso trabalho, registramos a utilização da barra entre palavras para comunicar adição, por exemplo, conforme abaixo em “mulheres/homens do carimbó” para “mulheres e homens do carimbó”. Outra ressalva é a livre utilização da disposição das palavras como no subtítulo desta tese “culturaS, sabereS e políticaS” para evidenciarmos que a pluralidade/diversidade nos interessa mais. O incômodo que isso causa resulta da provocação que acompanha nossa tese se nossas giras/rodas sociais, políticas e científicas não terminam com ela.

Nesse norte, se o carimbó é uma dimensão inerente do sermos-paraenses, meu convívio com as pessoas do carimbó, agricultorXs, pescadorXs, farinheirXs, artesãs/artesãos, que se (auto)reconhecem carimbozeirXs, inicia em 2009. Desde então, mais do que uma expressão artística e manifestação cultural, enxergo as mulheres/homens do carimbó, o que provocou uma mudança que condiciona como enxergar o mundo, como vivem, o que querem, quais são seus desejos e aspirações.

E convencidos que é das pessoas que depende o nosso carimbó, seja qual carimbó for, é em cada uma delas que o carimbó atravessa o tempo e permanece uma cultura de resistência. O esforço aqui é alcançar num registro escrito a experiência desse convívio, como nos encontros da Campanha do Carimbó quando de mãos dadas fazemos uma roda e de olhos fechados ouvimos uma oração de nosso Mestre Manoel do Uirapuru de Marapanim. Feito

⁴ Arte da tatuadora mineira Thereza Nardelli que viralizou como hashtag do pós-eleições 2018.

isso, sentamos para escuta/diálogo mútuos e iniciamos mais uma gira da construção coletiva própria do povo carimbozeiro.

Nessa pegada, reconhecemos que o campo da cultura deixa de ser transversal a todos os temas da vida em sociedade porque finalmente tem um lugar próprio, para assumir um lugar central que ora utilizamos para investigar o carimbó, orientado pelo habitus de populações que, mesmo submetidas à pressões desestabilizadoras, conseguem transformar a sociedade, mulheres/homens que vivem da construção coletiva das suas representações do mundo. Significa que o campo da cultura, pela diversidade que lhe é própria, possibilita questionarmos o modelo de sociedade imposto pelo Estado e absorvido como válido.

Ao enxergarmos o carimbó impulsionado pela autonomia em gerir recursos próprios e capaz de provocar mudanças reais através de suas práticas, ultrapassamos o carimbó como expressão artística e manifestação cultural para alcançarmos mulheres/homens que em seu cotidiano permanecem carimbozeirXs tanto quanto agricultorXs, farinheirXs, pescadorXs, artesãs/artesãos, mães/pais, e cujas práticas subvertem os padrões de uma sociedade que os nega/oprime. Desse modo, enxergamos o carimbó como uma condição capaz de provocar mudanças na sociedade e é esse o nosso Norte.

Com essa compreensão, segundo Guerra e Silva (2012), o papel da cultura no enfrentamento dos problemas das coletividades determina processos nos quais vivemos e construímos pensamentos, cotidianos e utopias de sociedade. Mais do que isso,

um traço que não deve ser esquecido é seu poder regulador sobre a vida dos indivíduos que nela emergem, dela fazendo parte de forma ativa e passiva, moldando, sobretudo inconscientemente, suas atitudes, valores, emoções, objetivos, corporalidades, comportamentos e sua personalidade. Os homens e mulheres, os grupos dos mais diferentes tipos que eles constituem, existem dentro e através da mediação da cultura. (GUERRA; SILVA, 2012, p. 201).

Guerra e Silva (2012) utilizam a chave das relações de poder como elemento central para analisarmos a cultura segundo a problematização das desigualdades globais e das narrativas que sustentam o histórico de hierarquização entre países, culturas e respectivos modelos de desenvolvimento que, por sua vez, designam as políticas e investimentos financeiros tanto quanto as alternativas culturais daí advindas. Nessa relação que trabalhamos através do carimbó como resistência à dominação do Estado e do mercado, instiga-nos questionar a hierarquização desde o campo da cultura ao percebermos o lugar menor da denominada cultura popular e, com isso, a resistência própria do *Resto*. (GUERRA; SILVA, 2012).

A formulação proposta por Hall (1992)⁵ sobre o Leste e o Resto é um exemplo de articulação dessa definição de cultura aplicada ao estudo das desigualdades globais. A expressão que ele utiliza expressa as relações de poder entre as sociedades industrializadas ricas do Leste Europeu e dos Estados Unidos e os países subdesenvolvidos e em desenvolvimento, descritos como o Resto. Ele descreve essas relações em termos de um sistema de representações discursivas poderosamente pervasivo, o qual tem construído os países que não fazem parte das regiões acima citadas como inferiores, e vai orientando e influenciando uma economia política que coloca em relação os desenvolvidos, os subdesenvolvidos e os em desenvolvimento. (GUERRA; SILVA, 2012, p. 202).

A lógica do nosso trabalho pretende, portanto, provocar, com o carimbó, a cultura da superioridade sobre o funcionamento do mundo segundo uma polarização conduzida pelos países desenvolvidos como aqueles industrializados e civilizados e concentradores das decisões políticas cujo modelo deve ser perseguido pelo resto do mundo porque firmado nos processos de colonização europeia. Mais do que isso, juntamos aí a incorporação midiática global como referência inevitável do modo de vida americano que todos desejariam alcançar, mais do que em qualquer tempo no Brasil pós-golpe de 2016.

Nessa perspectiva, o corpus de nosso trabalho são as mulheres e homens que permanecem carimbozeirXs mesmo quando fora da cena, mesmo quando em atividades outras próprias do seu cotidiano. Determinado nosso sujeito ao invés do comumente objeto de estudo, precisamos compreender as relações de concorrência/conflito que se estabelecem dentro e fora do campo daS culturaS. Se internamente as relações, mesmo conflituosas, funcionam, por exemplo, na perspectiva da generosidade e das trocas mútuas, nosso trabalho investiga igualmente essa existência centenária cujo cotidiano pulsa nas margens de uma sociedade que o exclui para reconhecê-lo senão como mercadoria exótica e/ou política.

Esse corpus nos instiga submergir numa dominação própria do campo da cultura para construirmos aqui uma teoria que comprove um espaço social daS culturaS através do carimbó como alternativa àquela de Bourdieu (2015) regulada pela distinção própria das instâncias de consagração como imposição de classe. Significa que em Bourdieu (2015) emergimos o substrato que esse trabalho nos exige para trazer à tona o habitus do carimbó em permanente concorrência pelo reconhecimento do campo do poder simbólico, porém, sem dele usufruir para sobreviver ao longo do tempo.

E nessa disputa permanente, pautamos os interlocutores privilegiados que transformam o carimbó em mercadoria comumente exótica da indústria cultural sob a garantia

⁵ HALL, Stuart. *The West and the Rest: Discourse and Power*. In : Hall, S. ; B. Giebens (Ed.) **Formation of Modernity**. Cambridge: Polity Press, 1992.

do reconhecimento simbólico e, com este, do reconhecimento social/político. AtentXs a isso, ao delimitarmos o corpus de nosso trabalho, qual seja, Xs carimbozeirXs, reconhecemos um corpus latente que pensa por si, que vive por si, mas sempre à margem do campo da cultura que exclui o carimbó porque ausente das instâncias de consagração.

Nessa chave, compreendemos impossível investigar o carimbó no âmbito de um campo da cultura hierarquizado se o carimbó está no comando de si próprio e cuja construção científica só é possível pelo convívio com esse corpus que começou para nós em 2009. Nosso convívio com o movimento social organizado do carimbó, principalmente do interior do Pará, provocador do processo de registro como Patrimônio Cultural Brasileiro em 2014, e que permanece mobilizado para reivindicar suas pautas de salvaguarda junto ao Estado, o que abordamos nas giras a seguir.



Fonte: Acervo Campanha do Carimbó

Fotografia 1- Entrega do Título Patrimônio Cultural Brasileiro.



Fonte: Acervo Cine Toti. Museu do Estado do Pará (12 nov. 2015)

Logo, nossa investigação nos exige submergir no cotidiano do carimbó, principalmente do interior do Pará, cuja vida centenária revela um carimbó que pensa, um carimbó que pulsa, um carimbó que tem vida própria. Mas afinal que vida é essa? Qual é a vida do carimbó? E da diversidade intrínseca ao carimbó nas diferentes regiões do Pará com especificidades próprias de cada uma das inúmeras comunidades que o mantêm vivo, chama atenção uma experiência comum, um sentimento coletivo de ser carimbozeirX.

Dessa construção científica/política, nossa problemática aflora da voz dXs própriXs carimbozeirXs: qual o lugar do carimbó na sociedade? E como o carimbó reage à dominação/exploração? E se compreendemos que o carimbó possibilita subverter a lógica de uma sociedade que desconsidera o campo da culturaS como uma dimensão central tanto quanto a econômica, a social e a ambiental, porque padroniza comportamentos, porque limita

a criatividade, porque pressupõe acumular riqueza e tempo livre para gastá-la, porque impõe consumir e aproveitar a vida, o carimbó nos orienta reconhecer a diversidade carimbozeira através da solidariedade mútua, da troca de saberes/fazeres, segundo a valorização da memória coletiva e do patrimônio material/imaterial, para influenciar todos os aspectos da vida.

Nossa travessia científico-político possibilita reconhecermos a resistência de qualquer aproximação, e até a negação, do campo da cultura em lidar com problemas centrais da sociedade porque possibilita questionarmos alternativas/padrões estranhos aos sujeitos diretamente implicados/impactados. E isso incita um lugar científico-político ainda inóspito ao trabalharmos a lógica de que cultura é cultura, ela existe em si e, por isso, prescinde de justificar-se sempre pelo que é exterior à ela: “cultura é desenvolvimento”, “cultura é turismo”, “cultura é economia”, etc.

As culturas que trabalhamos são centrais para o viver em sociedade porque lidam com as diferenças, porque não hierarquizam, porque substância mesma do que somos, das nossas lutas, do que nos identifica muito mais do que nos opõe, porque solidariza ao invés de julgar, porque traduz cores, desejos, respeito mútuo, diálogo e, ao mesmo tempo, questiona a dominação, do contrário, faltaria-nos a qualidade mesma do pensar, do ser humano, do ser gente. Eis o desafio que nos propomos neste trabalho através do carimbó que é do carimbó porque é dos carimbozeiros. E desse corpus, nosso trabalho se enraíza igualmente no habitus e no campo em Bourdieu conforme a seguir.

Em suas pesquisas na Argélia nos anos 1950-1960, segundo Setton (2002), Bourdieu observou indivíduos saídos do ambiente rural que viviam para outro, urbano/capitalista, para examinar as diversas características desses indivíduos, compreender seu comportamento e práticas em condições muito próximas de existência. É nesse contexto que começa a se esboçar a noção de habitus:

[...] espécie de sentido do jogo que não tem necessidade de racionar para se orientar e se situar de maneira racional num espaço. Conjunto dos saberes e do saber-fazer acumulados em todos os atos de conhecimento – e por meio deles – realizados [...] no passado e no presente. (BOURDIEU, 2011, p. 62; 64).

O habitus se constitui num conjunto de percepções/ações que permite realizarmos uma infinidade de tarefas tanto quanto solucionar problemas a partir dessa base de práticas cotidianas e experiências. Segundo Bourdieu (2015), constitui a raiz durável e flexível que possibilita improvisações ajustadas conforme as exigências trazidas por situações concretas

que testam todo tempo sua eficácia, é tudo aquilo que permite a cada um de nós distinguirmos coisas que outros confundem:

habitus [...] princípio de geração e de estruturação de práticas e de representações [...] adaptadas a seu objetivo sem supor a visada consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-las e, por serem tudo isso, coletivamente orquestradas sem serem o produto da ação combinada de um maestro. (BOURDIEU, 2015, p. XL).

Significa o conjunto de referências que acumulamos desde o ambiente familiar e atualizamos constantemente em nossa trajetória social e cujo espaço de liberdade para transformá-las demarca os limites de nossa consciência para mobilizar grupos e/ou classes e, conseqüentemente, é responsável pelo campo em que as relações de força operam, pela tomada de consciência que nos exige um domínio de códigos comuns mesmo se não-conscientes (BOURDIEU, 2015). Seria um estoque de disposições incorporadas e postas em prática mediante estímulos conjunturais de um espaço social segundo experiências acumuladas no curso de nossa trajetória individual como resultado de nossa socialização e, por isso, condicionadas pela família, escola, trabalho, amigos, cultura de massa, etc (SETTON, 2002).

O conceito de *habitus* opera um espaço social que se constitui mediante estratégias/práticas nas quais e pelas quais os agentes reagem, adaptam-se, contribuem e atualizam num processo simultâneo/sucessivo de estímulos/referências não homogêneas, não necessariamente coerentes que recupera a dimensão individual/simbólica dos fenômenos sociais, a dimensão do agente que interage com a realidade social sem ser apenas o resultado das suas determinações (SETTON, 2002). Significa que o *habitus* imprime a dimensão social que dividimos com os outros e, portanto, orienta nossas práticas e nossas ações no mundo. (ARAÚJO; ALVES; CRUZ, 2009).

Por isso, atualiza-se constantemente no interior do campo simbólico e ocupa uma posição determinada, senão imposta, numa sociedade de classes, o que significa o princípio de todas as práticas cotidianas como sistema de disposições inconscientes que interiorizamos (BOURDIEU, 2015). Ao levar em conta as condições sociais de representação da cultura que, por sua vez, produz a representação do gosto em sua função social de distinção/exclusão da consciência mesma dessas condições, não à toa

os filhos das famílias cultivadas que acompanham seus pais em visitas a museus ou exposições, acabam por lhes tomar de empréstimo sua disposição em relação a tal prática, até que possam adquirir eles mesmos a disposição para praticar que terá origem em sua prática arbitrária e, de início, arbitrariamente imposta. Basta substituir o museu pela igreja para depararmos com a lei da transmissão tradicional das disposições, ou melhor, da reprodução do habitus. (BOURDIEU, 2015, p. 272).

Na medida em que ampliamos a autonomia do campo da cultura⁶, seus agentes tendem a afirmar o seu controle exclusivo pela reivindicação do monopólio da competência artística como meio de realizar no campo simbólico a afirmação de uma classe. Todavia, o campo da cultura determinado conforme uma aristocracia do instinto não se inflige impunemente aos outros grupos do campo simbólico ofendidos por tanto tempo mediante códigos que definem a simbologia da distinção de classe cuja função serve para expressar os interesses de uma classe determinada. (BOURDIEU, 2015).

Logo, ao enxergarmos um habitus, reconheceríamos as condições sociais daí advindas para compreendermos o campo simbólico através do carimbó, atentos ao que Bourdieu (2015) registra como uma teia de funções interessadas, ainda que aparentemente desinteressadas, aí identificadas. Isso porque, o esquecimento das condições sociais de (re)produção é uma das premissas em que se fundam as funções interessadas pelo desinteresse e os lucros provenientes dos consumos simbólicos, lucros nunca exclusivamente simbólicos e que, por sua vez, transformam diferenças de fato em diferenças legítimas, em acúmulo de capitais. (BOUDIEU, 2015).

Se temos em conta que o habitus é um conjunto de experiências acumuladas/incorporadas em muitos momentos da nossa trajetória como resposta às nossas necessidades, por isso mesmo, não são coerentes/homogêneos mas híbridos porque as condições de socialização assim exigem (SETTON, 2009). Por conseguinte, trabalharmos o habitus inflige interpretações orientadas por uma coerência das possíveis incongruências:

É preciso tomar cuidado para não procurar nas produções do habitus mais lógica do que existe nelas: a lógica da prática é ser lógico até o ponto em que ser lógico deixaria de ser prático. (BOURDIEU, 2004, p. 100).

Portanto, se o habitus reúne as diversas matrizes culturais próprias do conjunto de nossas experiências, é possível distinguirmos o habitus dos muitos segmentos sociais como

⁶ Em DaS CulturaS trabalhamos o campo da cultura (no singular) conforme Bourdieu (2015), para contruirmos o que neste trabalho denominamos de campo daS culturaS. Significa que, quando no singular nos referimos, sempre, ao conceito de Bourdieu.

aqueles, segundo Setton (2009), do norte e do sudeste do país, duas regiões cujo conjunto de experiências respondem pela cultura híbrida do brasileiro por meio das experiências de socialização, da circulação de ideias, tradições e racionalidades num processo complexo, dinâmico e em ritmos diversos. Isso porque o “habitus da contemporaneidade brasileira” revelaria a diversidade de nossas matrizes culturais incongruentes/contraditórias em um processo de difícil previsão porque dependente de um conjunto de circunstâncias sociais, políticas, religiosas, econômicas, escolares, midiáticas, globalizadas, e que são diferentes para todos. (SETTON, 2009).

Esse habitus reflete o sujeito segundo a construção de sua relação com o mundo exterior, num diálogo perseverante entre as suas necessidades individuais e as referências culturais disponibilizadas, como sujeito de sua história e das suas ações. O habitus resulta do processo complexo e dinâmico das nossas experiências socializadoras:

o habitus está intimamente ligado com o fluido e o vago. Espontaneidade geradora que se afirma no confronto improvisado com situações constantemente renovadas, ele obedece a uma lógica prática, a lógica do fluido, do mais-ou-menos, que define a relação cotidiana com o mundo. (BOURDIEU, 2004, p. 98).

O carimbó apresenta modalidades diversas de acumulação/conservação do saber e do fazer através da experiência própria das pessoas que o (re)produzem, e seus diversos modos de transmissão, o que nos motiva investigar uma série complexa de determinações sociais ausentes da literatura e do discurso oficiais. Nessa perspectiva, encaminhamos nosso estudo às bases propriamente sociais e às práticas aí presentes cujas significações constituem mensagens delimitadoras do espaço arbitrário dos diversos grupos/classes integrantes da sociedade. (BOURDIEU, 2015):

o que está em jogo no campo simbólico é, em última análise, o poder propriamente político, muito embora não existam puras relações de força a não ser mediatizadas por sistemas simbólicos que, ao mesmo tempo, tornam-se visíveis e irreconhecíveis pois lhes conferem uma existência através de linguagens especiais encobrendo as condições objetivas e as bases materiais em que tal poder se funda. (BOURDIEU, 2015, p. LV).

Comprendemos que o campo simbólico produziria um sistema de traços discriminatórios que permite instaurar marginalizações entre os detentores e os destituídos do olhar depurado e, aparentemente, desinteressado que esse campo exige. (BOURDIEU, 2015). E se essa discriminação funciona como uma distinção natural na superfície social, não é essa

justamente a garantia de um rendimento social que instaura uma infinidade de diferenças? Eis o que nos instigam compreender as relações de força mediadas pelo conceito de campo em Bourdieu:

A gênese do conceito de campo pode ser pensada como o resultado de uma necessidade de situar os agentes portadores de um habitus dentro do espaço no qual esse mesmo habitus havia sido engendrado sob o pecado original da dominação e que, para tanto, pressupôs um arcabouço estável no qual essa dominação se reproduziria. (MONTAGNER, M. A.; MONTAGNER, M. I., 2011, p. 259).

Nessa chave, o conceito de campo orienta nossa pesquisa mediante a compreensão de que o campo de produção simbólica é igualmente um espaço social. Segundo Araújo, Alves e Cruz (2009), Bourdieu conceitua campo como um espaço de disputas/conflitos entre dominantes/dominados que lutam por um capital específico distribuído/acumulado desigualmente como se num jogo permanente de regras reconhecidas como legítimas. O que nos interessa é a intenção objetiva por trás da intenção declarada, o querer-dizer denunciado no que se declara ao supormos que nela há um sentido profundo que Bourdieu (2011) denomina de pulsão expressiva, biológica ou social que a alquimia da forma imposta tornaria irreconhecível ao obrigar essa pulsão a negar-se e a universalizar-se.

O campo é um espaço de lutas, de dominações e, também, um espaço de subversões: o espaço social do trabalho coletivo constituído pelas conquistas da ação humana capaz de viabilizar construirmos uma expressão teórica do que cunhamos nesse trabalho de campo daS culturaS, na perspectiva do carimbó dXs carimbozeirXs. Assim, compreendemos aS culturaS como influenciadas por ações que operacionalizam procedimentos metodológicos enraizados no conceito de tática:

Denomino [...] tática um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não lugar, a tática depende do tempo, vigiando para “captar no vôo” possibilidades de ganho. [...] Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em “ocasiões”. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. Ele o consegue em momentos oportunos onde combina elementos heterogêneos [...], mas a sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a “ocasião.” (CERTEAU, 2011, p. 45-46).

Para Certeau (2011), muitas das práticas cotidianas (como falar e ler) e maneiras de fazer (como vitórias do “fraco” sobre o mais “forte” e artes de dar golpes), são do tipo tática e, por isso, capazes de instaurar pluralidade e criatividade ao manifestarem uma inteligência indissociável dos combates e dos prazeres cotidianos que articulam. Significa uma maneira de utilizar sistemas impostos para resistir às suas legitimações dogmáticas, ao espaço instituído por outros, desembaraçar-se em uma rede de forças e de representações estabelecidas.

[...] Chamo de tática a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo” [...] e no espaço por ele controlado. [...] Aproveita as ocasiões e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. [...] Em suma, a tática é a arte do fraco. A tática é determinada pela ausência de poder. (CERTEAU, 2011, p. 94-95).

Ao considerar que as táticas vagam cada vez mais por um espaço que se homogeneiza e amplia, desancoradas das comunidades que circunscrevem o seu funcionamento (CERTEAU, 2011), a execução dessa pesquisa identifica táticas da vida do carimbó para enxergar/compreender o habitus doXs carimbozeirXs. Interessa-nos as possibilidades advindas da pesquisa-participante, (BRANDÃO, 1999) ou pesquisa-ação (THIOLLENT, 1987), porque humanizam a investigação científica ao reconhecer só conhecermos em profundidade o quê/quem nos envolve pessoalmente. Isso direciona nossa pesquisa no sentido de, ao invés de um objeto, identificarmos/reconhecermos um corpus que também integramos através do convívio com o carimbó, sentido/pensado com ele, o que em nada significa tomar-lhe o lugar.

A pesquisa participante a despeito das diferentes experiências/denominações, tais como pesquisa-ação, auto-diagnóstico ou investigação participativa, possui características comuns no Brasil e na América Latina porque: (i) surge entre as décadas de 60-80 através de movimentos sociais populares; (ii) nesse contexto, (re)constroem fundamentos teóricos de modelos de conhecimento social através da pesquisa científica, ou seja, não trabalham um modelo único ou uma metodologia científica própria nas diferentes abordagens; (iii) e nas

suas várias vocações, funciona como um instrumento, um método de ação científica cuja dimensão política ultrapassa a própria pesquisa (BRANDÃO, 2007).

Mais do que isso, a despeito das diversas vocações, Brandão (1999) nos possibilita reconhecer intersecções úteis ao nosso trabalho, tais como: (i) intencionalidade política numa opção de trabalhar o carimbó como resistência à dominação do Estado e da indústria cultural; (ii) interação entre investigação e participação social como partes de um processo centrado na análise de contradições da realidade; (iii) programação decidida pelos carimbozeiros ao definir seus problemas em função da sua própria realidade, concreta e compartilhada; (iv) e possibilidade de construir com os carimbozeiros propostas de ação e de mudança social mesmo diante dos limites sociais/políticos que se impõem. Isso orientado pela análise crítica das questões que os carimbozeiros consideram prioritárias.

Se compreender a realidade carimbozeira exige de nós transformá-la, pelo menos, com um feedback como acompanhamento da pesquisa aos participantes, com Brandão (1999) reconhecemos a necessidade da participação da pesquisa no cotidiano do carimbó ao possibilitar o envolvimento do trabalho das pessoas da comunidade na produção do conhecimento sobre suas condições de vida, isto é, menos objeto de pesquisa e mais o corpus orientador de nosso percurso científico-político. Significa não trabalharmos com um modelo único tampouco uma normatividade dos tipos de pesquisa-participante, mas práticas de mediação na condição de participantes de situações/processos de produção do conhecimento que fortaleçam a cidadania e o poder popular.

Assim, compartilhamos com Brandão (2007, p. 60) que

o essencial não é o que foi feito do homem. O essencial é o que ele faz e não cessa de seguir fazendo com o que fizeram dele. O que fizeram dele são as estruturas e os processos sociais de poder e de posse de bens, de serviços, de sentidos, de valores e dos meios através dos quais ele pode pensar e estabelecer, de maneira livre e solidária, situações de gerar o seu próprio aprendizado e criar o seu próprio pensamento. O que seguem fazendo dele é a reprodução sempre atualizada de estruturas de controle de mentes, de corações e de culturas. São as relações sociais fundadas por e fundadoras de relacionamentos humanos regidos pela desigualdade, pela exclusão, pela subordinação, pelo poder de qualificação de atores sociais e de atribuição desigual de sentido às suas vidas, às suas ideias, às suas ações. São os processos programados de robotização da experiência humana e de conseqüente tolhimento da liberdade, sob a aparência de que nunca houve tanto direito à escolha autônoma. O que fazem dele é o exercício dado por legítimo da violência, e depois a violência, que a violência original do poder e da posse entre desiguais faz existir. O que o homem faz é o que ele cria. O que ele cria são os gestos de quando o coração e o conhecimento geram os saberes de sua condição de pessoa em busca da construção de sua liberdade. Aquilo que passo a passo ele escreve, quando pensa e inscreve, quando age

sobre e transforma a sua experiência; a experiência cotidiana, dentro e através da qual as redes e teias de pessoas, que a assumem como uma criação responsável e solidária, constroem e pensam os termos de sua própria história.

Essas possibilidades metodológicas conspiram para uma apropriação coletiva do saber, para uma produção coletiva do conhecimento e, conseqüentemente, significam uma alternativa para efetivar o direito de ter direitos, o poder de ter direitos e culturaS do direito a ter direitoS. Nessa chave, no que concerne à pesquisa-participante nos interessa como componente do planejamento social do carimbó se nosso trabalho de campo é todo ele pautado pela agenda das atividades de mobilização/organização dXs carimbozeirXs, como efetivar/registrar a Associação do Carimbó do Estado do Pará (ACEPA) pauta prioritária da salvaguarda. (BRANDÃO, 1999).

Thiollent (1992), por sua vez, distingue a pesquisa-ação (PA) como uma espécie do gênero pesquisa participante (PP), em que aquela é centrada na questão do agir, ao preocupar-se com a relação entre investigação e ação no interior da problemática em questão e voltada para uma perspectiva emancipatória, como um sistema de expressão no contexto da prática social segundo uma investigação orientada pela ação e pela interação social. Significa produzirmos conhecimento social possível apenas através da relação permanente entre pesquisador e corpus e dos novos relacionamentos de ambos com o saber-fazer através do senso comum do carimbó e com ele do campo daS culturaS, um horizonte, que ainda nos escapa da condição da nossa própria cidadania.

Segundo Thiollent (1999), a Pesquisa Participante (PP) se preocupou sobretudo com o papel do pesquisador/investigador ao problematizar a relação dele com o pesquisado/investigado ao privilegiar a confiança dessa relação como condição favorável ao melhor alcance de informações, porém sem concentrar-se na relação investigação-ação, o que é justamente a preocupação da pesquisa-ação (PA), que ultrapassa a PP porque centrada na questão do agir e, assim, mais atenta ao corpus. Nessa lógica,

o fato de os pesquisadores participarem nas situações observadas não é uma condição suficiente para se falar em PA. Pois além da participação dos pesquisadores, a PA supõe uma participação dos interessados na própria pesquisa organizada em torno de uma determinada ação. Que tipo de ação? Em geral, trata-se de uma ação planejada, de uma intervenção com mudanças dentro da situação investigada. O fato de a pesquisa estar ligada à ação não corresponde apenas ao simples objetivo de melhorar a qualidade da observação. As expressões PA e PP não são sinônimas, embora na prática a PA requeira uma forma de observação participante associada à ação cultural, educacional, organizacional, política ou outra. (THIOLLENT, 1999, p. 83).

Do convívio de aproximadamente dez anos com o movimento social organizado do carimbó através da então Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro, identificamos com a postura metodológica/epistemológica da PA que, mais do que o rigor científico exigido, reivindica a legitimidade da cadeia de produção científica porém muito mais da produção social inevitavelmente engajadas/relacionadas ao atuarmos constantemente entre o saber científico e o saber popular sem hierarquizá-los. Do mesmo modo que negamos posições anti-teóricas/anti-intelectuais, reconhecemos com Thiollent (1999) a necessidade da constante avaliação dos investigadores/usuários para evitarmos tomadas de posição que prejudiquem o senso crítico próprio da atividade acadêmica, uma vez que essa técnica de pesquisa, assim como qualquer outra, utilizada dentro de um campo social envolve dimensões ideológicas/políticas e, por isso, permanecemos atentos à relação resistência-dominação que destrinchamos ao longo de nosso trabalho.

Desta feita, a PA integra um projeto de ação social ou da resolução de problemas coletivos e, portanto, conta com o apoio do movimento social organizado, neste trabalho, a Campanha do Carimbó, desde o registro junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), e que se concentra em fundar/instituir a Associação do Carimbó do Estado do Pará (ACEPA) como central para elaboração/acompanhamento das políticas de salvaguarda. Assim, Thiollent (1999) destaca que se a PA é centrada num movimento popular dotado de autonomia, caso do carimbó, a investigação relativa à ação consiste em desanuiar estratégias/táticas das decisões/ações aí implicadas.

Com efeito, compreendemos a entrevista não-diretiva como aquela em que é o entrevistado que detém a atitude exploratória a partir de uma provocação do pesquisador na forma de pergunta. É o entrevistado que define como quiser os sentidos a experimentar segundo a mediação do pesquisador que deve funcionar como uma bússola que nos mantém no prumo. Segundo Thiollent (1987), ao analisar o artigo de Guy Michelat, a entrevista não-diretiva favorece captarmos informações mais profundas, menos censuradas, menos superficiais, ao favorecer o que é de ordem afetiva e, conseqüentemente, mais significativo e mais determinante dos comportamentos.

Essa técnica eminentemente qualitativa ou interpretativa, conforme Thiollent (1987), se de um lado possibilita vantagens como evitar a predefinição de respostas, de outro subsiste os problemas da subjetividade. Nesse sentido, nosso trabalho com o carimbó se constrói em grande medida na base da intuição e da convicção a partir das falas dXs carimbozeirXs submetidas a um relativo consenso, à uma coerência. Destarte, destacaria que

a profundidade da entrevista permitida pela não-diretividade é ligada à sua capacidade de “facilitar a produção de significações fortemente carregadas de afetividade. [...] O indivíduo é considerado como portador de cultura que a entrevista não-diretiva pode explorar a partir das verbalizações, inclusive as de conteúdo afetivo. Nelas são procurados sintomas dos modelos culturais que se manifestam na vivência dos indivíduos ou grupos considerados [...] Partimos da hipótese de que cada indivíduo é portador da cultura e das subculturas às quais pertence e que é representativo delas. Compreendemos aqui por cultura o conjunto das representações, das valorizações efetivas, dos hábitos, das regras sociais, dos códigos simbólicos. (THIOLLET, 1987, p. 194).

Como atualização desse debate, vale o registro de,

Todos os métodos de investigação, incluindo o ato de escrever e analisar afetou o material, transformando-o de uma forma para outra. Dar sentidos ao material empírico em um contexto acadêmico envolve engajamento crítico com o próprio processo de transformação e de interpretação, que me permite afirmar que a observação e a análise não são práticas neutras. (MARTINS JUNIOR, 2015, p. 46).

Nessa perspectiva, o levantamento/análise bibliográfica e documental, assim como a revisão teórica daí advinda, são necessários para execução de nossa pesquisa-ação que ao priorizar o convívio com as comunidades carimbozeiras, além de registros principalmente em áudio, dos sujeitos do carimbó em suas realidades próprias, mas também da gravação de conversas informais motivadas por nossa problemática. A formação de uma rede de profissionais ligados às discussões e/ou execução de estudos/projetos sobre o tema viabiliza relações de troca permanente de saberes e fazeres, igualmente necessárias à construção do nosso trabalho.

Nossa escolha metodológica milita, portanto, pela ampliação do debate entre ciência e sociedade, assim optamos por abordagens cujo envolvimento direto e colaborativo nos permitiu interagir com os sujeitos do carimbó tanto quanto compreendermos e agirmos com eles em realidades complexas através de experiências e decisões mútuas num processo do que em Toledo, Giatti e Jacobi (2014) identificam como processo de produção colaborativa de saberes. Nessa chave, a interdisciplinariedade, própria de nossa formação, significa um campo de conhecimento em construção/alternativo cujas complementariedades nos interessam/instigam mais.

A pesquisa-ação, por ser uma metodologia aberta e dinâmica, permite que diferentes rumos sejam tomados no decorrer do seu desenvolvimento, em função das demandas encontradas. Isso ocorre porque o envolvimento direto de representantes da problemática em todas as etapas desse processo, com suas necessidades, anseios, valores e saberes, irá interferir em adequações metodológicas. (TOLEDO; GIATTI; JACOBI, 2014, p. 638).

Com efeito, o diário pessoal de pesquisa também integra esta opção metodológica como possibilidade de, mais do que registrar o percurso de nossa pesquisa-ação, guardar o frescor do momento e proporcionar o resgate distanciado de todas as vivências guardadas (GABBAY, 2014). Por fim, o conjunto dos procedimentos formadores dessa metodologia viabilizam o arcabouço teórico e empírico necessários e capazes da análise e da sistematização do acervo gerado como conteúdo de nossa tese:

a metodologia da pesquisa-ação, quando desenvolvida com base nos princípios da participação, reflexão, ação e produção de saberes, [...] mostrou-se bastante adequada frente aos desafios impostos pelo caráter interdisciplinar destas problemáticas e, conseqüentemente, pela necessidade de apropriação de novos conhecimentos, valores e habilidades por parte dos sujeitos e pesquisadores. (TOLEDO; GIATTI; JACOB, 2014, p. 643).

Com esse norte, organizamos a tese a partir da livre apropriação da estrutura de nossa Constituição Federal vigente como afirmação científica de nossa posição política, por isso iniciamos nosso trabalho com o preâmbulo constitucional para ecoar a (re)construção democrática no país, ora em queda livre. Nossa introdução, por sua vez, reverbera o chamado de Mestre Verequete da Coluna, “serei combatido, jamais serei vencido” para no Título I admitirmos com ele “eu também sou da coluna”.

Após a benção do Mestre, nossa gira carimbozeira quer construir no Título II – DaS CulturaS o que cunhamos de campo daS culturaS para, ao negarmos as hierarquizações impostas, reconhecermos o lugar próprio do carimbó, sem perder de vista reflexões de conquistas/derrotas num Brasil recente. No Título III – Do Carimbó mergulhamos nos carimbóS que conhecemos nesses dez anos, as mulheres/homens que nos encantam/ensinam numa narrativa compartilhada com imagens/registros dos artistas Cris Salgado e Pierre Azevedo que nos revelam em imagens as resistências do carimbó.

Por último, nosso Título IV – Meu Tambor é da Coluna ou Ato das Disposições Carimbozeiras Transitórias⁷, assim como para abrir, pede a benção do Mestre para fechar

⁷ Tal e qual o Ato das Disposições Constitucionais Transitórias da CF88 que mesmo se por último, não se trata de um fechamento ou conclusão, muito ao contrário disso e, por isso mesmo, transitório.

nossa gira carimbozeira depois de uma travessia de mais de quatro anos debruçados sobre esse trabalho que nos instiga outros caminhos, outras rodas. Assim, ao contrariarmos mais do que uma cultura no singular, uma cultura que se justifica sempre pelo que está fora dela, ao reivindicarmos o que somos mais do que o que temos, entoamos a partir de agora o que neste trabalho denominamos de campo daS culturaS.

TÍTULO II DAS CULTURAS



Fotografia 2 - Banjo, celebração 2 anos do Registro Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro, 11 setembro 2016 Fonte: Acervo Pierre Azevedo.

Se a cultura no singular institui um poder que generaliza, que coloniza e que nega ao mesmo tempo seu limite e os outros, a prática e a teoria daS culturaS devem rejeitar negarmos outras existências com o propósito de instaurar uma unidade, um totalitarismo, através de uma cultura monolítica que sufoca criatividadeS significativas para silenciar culturaS reais. Isso porque cada cultura prolifera o que no modelo aristocrático e museográfico da produção durável seriam exceções/marginalismos. (BOGÉA; TEISSERENC, 2016).

Esse modelo, segundo Certeau (2011), reverencia os mortos mais do que os vivos e, com eles, os meios para garantir a conservação de suas relíquias/restos. Ao contrário disso, a cultura no plural é ato-criador como criador é o gesto que permite a um grupo se inventar:

Seja como for, da saída organizada por amigos, pela família ou por uma turma de jovens, até a manifestação teatral, grevista ou revolucionária, há um elemento comum que constitui o essencial dessas expressões: um agrupamento social se faz produzindo uma linguagem, o que significa que o objetivo de uma manifestação é menos a verdade imemorial oculta em uma obra do que permitir que uma coletividade se constitua momentaneamente no gesto de se representar. Ligada desse modo à atividade social que ela articula, a obra perece com o tempo presente que ela simboliza e, muito ao contrário de identificar-se com o raro, o sólido, o dispendioso ou o “definitivo” (características da obra-prima, que é uma patente), ela visa esgotar-se naquilo que realiza. [...] Sob a perspectiva de De Certeau (2011), toda cultura requer uma atividade, um modo de apropriação, uma transformação pessoal, um intercâmbio instaurado em um grupo social e sobretudo um chamado incessante pelo combate. A cultura no plural, mais do que um conjunto de “valores” a difundir ou ideias a promover, tem a conotação de um trabalho que se realiza em toda a extensão da vida social, não obstante, segundo De Certeau (2011), para existir verdadeiramente não basta ser autor de práticas sociais, é preciso que essas práticas sociais tenham significado para quem as realiza. (BOGÉA; TEISSERENC, 2016, p. 216; 218).

Ao reconhecermos a cultura no plural como o campo deste trabalho, compreendemos incoerente segmentá-la em cultura popular cujo marginalismo exige torná-la menor. Sem negarmos a cultura do colonizador, enxergamos aí referenciais cuja segmentação reclama pela conservação do monopólio de um poder simbólico hierarquizado. Para Bourdieu (2015), se as relações entre o campo da cultura e o campo do poder legitimam a ordem estabelecida pela manutenção da ordem simbólica que, por sua vez, contribui diretamente para a manutenção da ordem política, “a subversão simbólica da ordem simbólica só consegue afetar a ordem política quando se faz acompanhar por uma subversão política desta ordem”. (BOURDIEU, 2015, p. 69).

Eis uma chave necessária ao nosso trabalho se enxergamos desde o carimbó no interior do campo da cultura, a necessidade de uma dominação em Bourdieu (2015) que, por sua vez, não é outra senão aquela da cultura no singular em Certeau (2011). Por isso, adotar o termo cultura como a denominação própria da cultura popular aí inserida, significa uma tomada de posição no campo da disputa simbólica e, portanto, no campo da disputa política e científica se nosso trabalho não reconhece a hierarquização da cultura porque aí o lugar da cultura popular é o lugar do menor, do rústico, do rude e do exótico.

Com essa compreensão, se a cultura no plural é um chamado incessante pelo combate (CERTAU, 2011), o combate simbólico que se impõe é igualmente um combate político que não prescinde da revolução simbólica para dar-lhe a linguagem adequada e a condição mesma de sua transformação (BOURDIEU, 2015). E nesse campo da luta simbólica, a cultura popular integra o que denominamos tão somente campo da cultura em contraposição ao campo da cultura (no singular) como aquele da distinção cujos sujeitos estão imersos na tradição de seus predecessores, da dependência social e das censuras morais e estéticas impostas pelo campo político que, por sua vez, utiliza a cultura como linguagem para generalizar/hierarquizar o espaço social como instrumento de dominação (BOURDIEU, 2015).

A propósito, se nossa opção teórica é romper com a denominação cultura popular para identificá-la tão somente através do termo cultura, essa tomada de posição nos exige apresentar, ainda que breve, um debate sobre cultura erudita e cultura popular. Primeiro, a cultura erudita como processo de fechamento em si mesma, de isolamento na indiferença e na hostilidade em relação ao público que a consome, como a arena fechada de uma concorrência pela legitimidade e pela consagração cultural, como diferenciação econômica, social e política, como a origem familiar, a fortuna e o poder, cuja produção dos bens simbólicos se caracteriza pela diferenciação dos públicos aos quais os produtores destinam suas obras sob condições fundadas na própria natureza dos bens simbólicos, isto é, mercadorias cuja sanção econômica (re)afirma a consagração cultural numa inter-relação permanente. (BOURDIEU, 2015).

Isso porque a consagração da cultura erudita depende da tendência cada vez mais marcada da crítica, recrutada dentre os produtores do espaço social próprio para atribuir a si mesmos a tarefa de fornecer uma interpretação criativa para o uso dos seus criadores e, assim, dos seus pares:

Constituem-se sociedades de admiração mútua, pequenas seitas fechadas em seu esoterismo e, ao mesmo tempo surgem os signos de uma nova solidariedade entre o artista e o crítico. [...] Sentindo-se desautorizada a formular veredictos peremptórios em nome de um código indiscutível, esta nova crítica coloca-se, de maneira incondicional, a serviço do artista cujas intenções ela tenta decifrar escrupulosamente e, com isso, contribui para afastar do jogo o público dos não-produtores. [...] A intervenção do grande público chega a ameaçar a pretensão do campo ao monopólio da consagração cultural. (BOURDIEU, 2015, p. 107).

A cultura erudita impõe sua legitimidade cultural através da competição entre os produtores conforme sua pretensão para manipular legitimamente uma classe determinada de bens simbólicos que depende da capacidade de funcionar como um mercado específico, gerador de um tipo de raridade que impacta diretamente no valor econômico do raro estabelecido pelo próprio campo cuja busca pela distinção, institui os limites segundo os quais essa procura se legitima e exclui as demais (BOURDIEU, 2015). A autonomia da cultura erudita se funda, portanto, na própria distinção cultural, sempre ameaçada de degradar-se pela busca dessa diferença a qualquer preço que rejeita toda definição externa de sua função e de suas práticas.

Significa que a cultura erudita é acessível apenas aos detentores do manuseio teórico/prático de códigos sofisticados e do código desses códigos, por isso sua função de distinção social se dá através da raridade dos instrumentos destinados a decifrá-los e das condições desiguais para isso. Assim, ilusório compreender a cultura erudita sem investigar as relações que mantém com as instâncias de conservação/consagração do capital dos bens simbólicos.

Mais do que erudita versus popular, Bourdieu (2015) nos instiga a afirmação dessa dominação também pela indústria cultural:

Investido do poder que lhe foi delegado para salvaguardar uma ortodoxia cultural, ou seja, defender a esfera da cultura legítima contra as mensagens concorrentes, cismáticas ou heréticas, produzidas tanto pelo campo de produção erudita como pelo campo da indústria cultural, e capazes de suscitar, junto às diferentes categorias de público que atingem, exigências contestatórias e práticas heterodoxas, o sistema das instâncias de conservação e consagração cultural cumpre, no interior do sistema de produção e circulação dos bens simbólicos, uma função homóloga à da Igreja. (BOURDIEU, 2015, p. 120).

Nessa lógica, o que Bourdieu (2015) denomina de “processo de canonização” depende da capacidade que essa autoridade é reconhecidamente apta a impor-se de maneira duradoura. Por exemplo, o corpo de curadores de museu como instância de legitimação do monopólio de consagração da produção contemporânea, é obrigado a combinar tradição/ inovação moderadas conforme a jurisprudência cultural predominante no campo da cultura contemporânea. Por conseguinte, as instâncias de consagração/legitimação determinam a manutenção do abismo entre culturaS, entre os esquemas de percepção e de apreciação exigidos pelos novos produtos culturais e os esquemas manipulados em permanência pelo que Bourdieu (2015) nomeia de público cultivado.

Assim sendo, o processo de canonização se enraíza no poder de comandar a prática tanto inconsciente, através dos esquemas constitutivos do habitus cultivado, como conscientemente através da obediência a modelos explícitos. Logo, o campo da cultura amplia sua autonomia através de seus produtores que reivindicam/impõem autoridade cujo princípio exclusivo de legitimação é ela própria. Na letra de Bourdieu (2015) significa “reconhecer exclusivamente a autoridade do grupo de pares, reduzido quase sempre, inclusive nas atividades científicas, a uma igreja ou a uma seita. (BOURDIEU, 2015, p. 126)”.

Se de um lado artistas/agentes culturais partilham a característica de ocuparem uma posição dominada no campo do poder; de outro, os riscos contestatórios se limitam à tutela, direta ou indireta, do Estado que determina a produção do campo da cultura através de subvenções, promoções e condecorações. Assim, aderem à rede de relações de dependência que vincula a cultura pautada pelas classes dominantes. (BOURDIEU, 2015).

Em diferentes momentos da história a cultura é marcada por relações que unem o campo do poder cuja função é estabelecer a divisão/hierarquização do trabalho simbólico, e percebemos aí condições desfavoráveis às culturas independentes cuja contraposição Bourdieu (2015) denomina de sociologia dos bens simbólicos versus sociologia do poder. Segundo o autor, dois lados de um mesmo espaço social que nos interessa evidenciar neste trabalho e cuja análise impõe considerar a função de legitimação das diferenças sociais cumprida pelas diferenças culturais para constatarmos o quinhão que as instâncias de conservação cultural trazem à conservação social, em sua qualidade de depositárias/guardiãs das legitimidades cultural/social.

Nessa chave, a ninguém é permitido ignorar a lei cultural, nem mesmo aqueles que só vão descobri-la perante o tribunal das situações sociais capazes de impor-lhes o sentimento da sua indignidade cultural. Segundo Bourdieu (2015), o sentimento da exclusão da cultura legítima é a expressão mais sutil da dependência e da sujeição pela violência da impossibilidade de excluir o que exclui:

a descoberta de sua ilegitimidade e, impossibilitados de opor uma contrailegitimidade isenta do reconhecimento da legitimidade recusada, os membros das classes desprovidas da cultura legítima concebem a si mesmos como heréticos e não como cismáticos. [...] Todas as antinomias da ideologia dominada na esfera da cultura derivam do fato de que, ao dissimular o arbitrário que constitui seu princípio e quando chega a impor através de suas sanções, o reconhecimento da legitimidade de suas sanções, a lei cultural tende a excluir efetivamente a possibilidade real de uma contestação da lei que consiga escapar à tutela da lei contestada. (BOURDIEU, 2015, p. 132; 135).

Ao reconhecermos a cultura que assume o monopólio da produção burguesa como instrumento de fruição e de legitimação simbólica do poder econômico e político, questionamos neste trabalho o imperativo daí advindo da legitimidade cultural aos direitos do poder e do dinheiro. Assim, resistimos a toda/qualquer segmentação/hierarquização internas para cunharmos o campo da culturaS:

A exemplo dos diferentes tipos de bens culturais a que dão acesso, os diferentes tipos de competência cultural vigentes em uma sociedade dividida em classes derivam seu valor social do poder de discriminação social e da raridade propriamente cultural que lhes confere sua posição no sistema de competências culturais, sistema mais ou menos integrado segundo as formações sociais mas sempre hierarquizado. Ignorar que uma cultura dominante deve o essencial de suas características e de suas funções sociais de legitimação simbólica da dominação ao fato de que é desconhecida enquanto tal, é incorporar o etnocentrismo de classe que leva os defensores da cultura erudita a ignorar os fundamentos não-simbólicos da dominação simbólica de uma cultura sobre a outra, ou então, internalizar o populismo que trai um reconhecimento infame da legitimidade da cultura dominante em seu esforço por reabilitar a cultura média - muitas vezes exaltada como cultura popular – tratando, em nome do relativismo cultural, as culturas distintas mas objetivamente hierarquizadas de uma sociedade dividida em classes. (BOURDIEU, 2015, p. 143).

O que Bourdieu (2015) denomina de cultura média e fundamentalmente heterônoma se define em função da cultura legítima. No caso da cultura popular, sua transmissão é sobretudo oral, produto de uma seleção/reinterpretação quase coletiva, por isso, adaptada ao público cujas tradições, valores e visão de mundo ela expressa diretamente e rende poderosas emoções coletivas. Não obstante, independente da razão dos agentes em dissimular, a hierarquia estabelecida no campo da cultura se impõe tanto aos produtores como aos consumidores cujas práticas/ideologias são comandadas pela posição hierárquica dos bens que produzem ou consomem. Hierarquia essa que determina os níveis de qualidade/posturas convenientes, ou seja, que o rendimento simbólico se dá em função do respectivo grau de legitimidade que impõe através do seu poder de distinção ou de discriminação.

Com efeito, o melhor indicador da hierarquia de valores reconhecidos pelo campo da cultura constitui o lucro simbólico que a competência correspondente fornece conforme as classes sociais nas diferentes formas das trocas simbólicas. E o indicador mais seguro da hierarquia dominante é a oposição entre a dignidade da cultura erudita e aquilo que dela é excluído porque vulgar, porque próprio da cultura popular, como o lugar mesmo desse capital cultural (ou a falta dele) na hierarquia dos princípios de hierarquização social. (BOURDIEU, 2015).

Ao reconhecermos ilegítimo segmentar/hierarquizar o campo da cultura senão como instrumento de dominação social através do capital simbólico, significa constatar que a oposição entre legítimo-ilegítimo estabelecida no campo dos bens simbólicos exige a mesma arbitrariedade com que, em outros campos, sentencia a distinção entre o sagrado e o profano por exemplo. Isso para dissimular a oposição entre dois modos de produção: aquele que fornece a si mesmo seu próprio mercado e que depende do que Bourdieu (2015) denomina de (suas próprias) instâncias de consagração para reproduzir-se; e outro, característico de uma produção simbólica que se organiza em função de uma demanda externa, social e culturalmente inferior.

Assim sendo, as relações que as diferentes categorias de bens simbólicos mantêm com as diferentes significações disponíveis do campo da cultura depende diretamente da posição que ocupam no interior do sistema de produção/circulação dos bens simbólicos mas também da posição que ocupam na hierarquia dos graus de consagração cultural, posição essa que, conforme Bourdieu (2015), traduz suas práticas tanto quanto seus produtos. Portanto, se essa definição impõe um lugar na pirâmide desse espaço social, a eficácia de suas práticas se manifesta pelo esforço em transgredi-lo e cuja marginalidade obriga discernir entre legítimo-ilegítimo amparada pela garantia institucionalizada das instâncias de consagração.

É o próprio *modus operandi* da produção erudita que, muito além de qualquer proibição, protege a integridade daquilo lhe é pertinente, de tal modo que somente os proprietários dos signos da consagração cultural e, por isso mesmo, porta-vozes das normas próprias desta casta, podem aventurar-se fora dos limites das práticas legítimas sem atrair a reprovação dos seus pares, já que o êxito junto a um público ocasional não acrescentaria nada à sua autoridade cultural. Isso para reconhecer, com Bourdieu (2015), a posição que uma dada categoria deriva do lugar que ocupa na pirâmide do campo da cultura e, conseqüentemente, dar conta da significação e da função que as práticas e as obras devem à posição daqueles que as produzem no campo das relações sociais.

Feito isso, para tratar a cultura popular, inevitável voltar aula do Professor Silvio Figueiredo quando da disciplina “Cultura, Política Pública e Diversidade Cultural” no âmbito deste doutorado, quando ao trabalharmos “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais” de Bakhtin (2013), nossa aula iniciou com a pergunta sobre o que compreendíamos mudar se tirássemos o vocábulo “popular” deste título. Essa pergunta tanto quanto os desdobramentos ali provocados motivaram a inquietação cujo esforço se traduz pela necessidade de desconstruir a segmentação/hierarquização que me acompanha desde então.

Conforme,

quando se estabelece o regime de classes e de Estado, [...] as formas cômicas [...] adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular. (BAKHTIN, 2013, p. 5).

Compreendemos que pelo caráter concreto e sensível tanto quanto pelo poderoso elemento de jogo, o núcleo dessa cultura, segundo Bakhtin (2013), não significa apenas o espetáculo teatral como se manifesta mas extrapola o domínio da arte para situar-se nas fronteiras entre a arte e a vida: é a própria vida representada. Isso porque não distingue atores de espectadores, não distingue a cena do palco que, pela sua própria natureza, é vivida por/para o povo sem uma fronteira espacial (pré)determinada senão pelas leis da liberdade.

A cultura popular em Bakhtin (2013) não era uma forma artística de espetáculo teatral mas uma expressão concreta da própria vida representada no espaço coletivo da cena, o jogo da vida real. Por sua vez,

ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto. (BAKHTIN, 2013, p. 9).

Conforme o autor, abolir as relações hierárquicas significava negar as distinções características das festas oficiais cujo título, graus e funções ocupavam o lugar reservado à respectiva consagração da desigualdade, na contramão da cultura popular em que todos eram iguais através do contato livre/familiar entre pessoas comumente distantes na vida cotidiana pela legitimação intransponível da sua condição social, política e econômica. Segundo Bakhtin (2013), o humanismo marcante dessas relações resultava da experimentação material e sensível do contato vivo entre os indivíduos na praça pública que aboliam todas as distâncias impostas, liberados das normas correntes da decência, inconcebíveis fora desse lugar:

Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracterizava-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do

traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”. É preciso assinalar, contudo, que a paródia carnavalesca está muito distante da paródia moderna puramente negativa e formal; com efeito, mesmo negando, aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo. A negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular. (BAKHTIN, 2013, p. 10).

Portanto, a cultura popular, ao contrário do ser biológico isolado com o indivíduo burguês, “econômico” e, conseqüentemente, egoísta, é o povo que se renova constantemente no corpo coletivo. Bakhtin (2013) apresenta-nos as imagens do princípio material/corporal em Rabelais como herança de um tipo particular de imagens e de uma estética da vida cotidiana que caracteriza a cultura popular de então ao mesmo tempo que a diferencia das culturas dos séculos posteriores a partir do Classicismo, concepção que Bakhtin (2013) nomeia de realismo grotesco da cultura popular em que o cósmico, o social e o corporal são indissolúveis.

A característica marcante do realismo grotesco é o rebaixamento como absorção pelo material/corporal, ou seja, da terra/do corpo como unidade. Segundo Bakhtin (2013), rebaixar significa comunhão com a terra para nascermos porque ao degradar-nos também semeamos, morremos para vivermos mais e melhor, significa então entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, do ventre, dos órgãos genitais, cuja degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento: o baixo é sempre o começo, é a terra que dá vida, é o seio corporal.

A paródia moderna também degrada mas de um modo sempre negativo, sem essa ambivalência regeneradora, sem conservar sua significação original. Conforme Bakhtin (2013), trata-se de duas concepções de mundo que se atravessam no realismo renascentista, uma da cultura cômica popular e outra burguesa que traduz uma existência preestabelecida/fragmentária. Por outro lado, o grotesco próprio da cultura popular da Idade Média/Renascimento, universal e público, é diferente do grotesco romântico cuja espécie de carnaval se reflete num indivíduo solitário/consciente do seu isolamento e cuja sensação carnavalesca do mundo penetra o pensamento filosófico idealista/subjetivo e abandona, assim, o universo do corporalmente vivido, da unidade, e do inesgotável da existência do grotesco medieval/renascentista.

No grotesco romântico o riso se modera para tornar-se humor sarcástico, ironia, deixa de ser jocoso/alegre para, após o Romantismo, quando volta à tona, é para degradá-lo ao cômico vulgar ou como uma sátira específica contra o individual, sempre negativa e exilada

da profundidade que lhe é própria e cujo universalismo das imagens grotescas desapareceram (BAKHTIN, 2013). Quando do século XX, o grotesco renasce numa evolução complicada/contraditória que Bakhtin (2013) identifica em duas linhas principais, a primeira do grotesco modernista dos surrealistas/expressionistas que recuperou as tradições do grotesco romântico e influenciou diversas correntes existencialistas; e a segunda do grotesco realista de Bertolt Brecht e Pablo Neruda, que retomou tradições do grotesco da cultura popular medieval/renascentista. (DUARTE, 2008).

Nessa chave, no pós-renascimento em Burke (2010) apenas a canção popular mantém a moral da antiga poesia ao fruir oralmente acompanhada de música e representar suas práticas, não era feita mas simplesmente acontecia, uma poesia da natureza que “simplesmente crescia como árvore” (BURKE, 2010, p. 27), criada pelo povo, enquanto cultos/refinados apreciavam uma poesia separada da música, mais frívola do que funcional. Nesse contexto, a canção popular foi apropriada pelos poetas da modernidade como elegante e cada vez mais num movimento que Burke nos apresenta como a descoberta do povo:

Foi no final do século XVIII e início do século XIX, quando a cultura popular tradicional estava justamente começando a desaparecer, que o “povo” (o folk) se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus. Os artesãos e camponeses decerto ficaram surpresos ao ver suas casas invadidas por homens e mulheres com roupas e pronúncias de classe média, que insistiam para que cantassem canções tradicionais ou contassem velhas estórias. (BURKE, 2010, p. 26).

A propósito, o autor registra a identificação das classes superiores com o povo mediante relações amigáveis principalmente ao participarem das festas populares. Mais do que isso, os questionamentos de Burke (2010) são pertinentes ao nosso trabalho:

o tema do presente livro foi descoberto — ou terá sido inventado? — por um grupo de intelectuais alemães no final do século XVIII. Por que a descoberta da cultura popular ocorreu naquele momento? O que significava exatamente o povo para os intelectuais? [...] Eles, descritos em termos de tudo o que seus descobridores não eram (ou pensavam que não eram): o povo era natural, simples, analfabeto, instintivo, irracional, enraizado na tradição e no solo da região sem nenhum sentido de individualidade (o indivíduo se dispersava na comunidade). (BURKE, 2010, p. 33).

Segundo o autor, para os intelectuais do século XVIII o povo era estranho, exótico, enquanto que para aqueles do início do século XIX havia uma identificação em imitá-los, no que Burke (2010) nos apresenta como um culto ao povo por várias razões estéticas e

políticas nesse momento específico da história europeia. As razões estéticas rejeitavam o artificial próprio do refinamento, do civilizado, para reivindicar uma estética do inculto, do não clássico, do selvagem, do natural, traduzido num primitivismo cultural em que o popular iguala todos, como reação ao Iluminismo, por exemplo, quando na Espanha em fins do século XVIII o gosto pela cultura popular expressava sua oposição à França. (BURKE, 2010).

Consequentemente, Burke (2010) destaca que o significado político da cultura popular nesse momento não foi igual em toda a Europa, segundo ele, não por acaso, a descoberta da cultura popular aconteceu principalmente na periferia cultural/geopolítica da Europa, como os escoceses na Inglaterra Moderna. Segundo o autor, a diversidade de crenças/práticas em diferentes partes do mundo demonstrava a necessidade de “revelar a ordem sob o aparente caos” (BURKE, 2010, p. 40) da revolução industrial, do crescimento das cidades, da alfabetização, da invasão da periferia pelo centro, cuja transformação social instigava uma consciência da tradição como dominação mas também como insurgência.

Para Burke (2010), se essa descoberta, como ele próprio denomina, não acontecesse na Europa da revolução industrial, seria impossível escrever seu próprio livro e/ou qualquer outro estudo sobre a cultura popular na Europa Moderna sem perder de vista a exigência de negar a cultura popular romantizada e nacionalista dos intelectuais do início do século XIX. Diante disso, o autor sublinha a dificuldade da época em definir “povo”, o que demonstra que a cultura popular não é monolítica tampouco homogênea.

Mais do que isso, a relação permanente entre as culturas, aqui popular e erudita, ao longo da história só aprofunda o fosso que nos separa/hierarquiza:

Em 1800, seus descendentes tinham deixado de participar espontaneamente da cultura popular, mas estavam-na redescobrimo como algo exótico e, portanto, interessante. Estavam até começando a admirar “o povo”, do qual brotara essa cultura estranha. (BURKE, 2010, p. 375).

Desse modo, o reconhecimento da existência e da pluralidade das culturas populares, conforme Brandão (2009), resulta do reconhecimento dos desníveis sociais que acompanham as sociedades autoproclamadas civilizadas mas igualmente do interesse pelo exótico naquilo que sugere aos europeus o estudo de culturas “outras”, estrangeiras aos seus próprios mundos sociais. Conforme o autor, foi necessário ao europeu letrado “descobrir” primeiro que os selvagens das Américas e da África possuíam culturas, para eles, primitivas, para só então enxergar os camponeses das suas nações e, desde então, persevera o debate hierarquizado entre culturas, que ora questionamos do nosso próprio lugar:

Chama a atenção ainda o fato de que, diante das intermináveis incertezas a respeito do tema de seu estudo, logo no primeiro parágrafo do prólogo do livro *A cultura popular na idade moderna*, Peter Burke (1989, p.15) opte por definir a cultura popular pelo que ela não é: “Quanto à cultura popular, talvez seja melhor de início defini-la negativamente, como uma cultura não-oficial, a cultura da não-elite, das ‘classes subalternas’, como as chamou Gramsci”. No entanto, logo nas páginas seguintes ele irá demonstrar o mesmo que Nestor Garcia Canclini levará a um ponto extremo: que não existem culturas em paralelo, assim como não existem culturas em franca oposição. Existem culturas em movimento, em processos contínuos de criação, interação, recriação, hibridização. A imagem de raízes que se entrecruzam no solo de uma mesma floresta. (BRANDÃO, 2009, p. 727-728).

Brandão (2009) trata do processo de criação dos movimentos de cultura popular na primeira metade dos anos 1960 no Brasil e na América Latina quando as culturas alcançaram o campo da prática política e, com isso, um novo sentido:

Era chegada a hora de fazer com que essas culturas – que agora recebiam outros nomes, como “subalternas”, “oprimidas”, “alienadas”, “dominadas” – não apenas falassem de si e de seus mundos através de seus contos e cantos, mas dissessem algo, de modo crítico e contundente, sobre sua condição social. Era preciso torná-las – e aos seus atores-autores – conscientes (outra palavra cara e frequente na época) de sua situação de classe, assim como de seu poder. Era necessário transpor para um plano político aquilo que até então havia sido estudado e compreendido como apenas residualmente “cultural”. (BRANDÃO, 2009, p. 731).

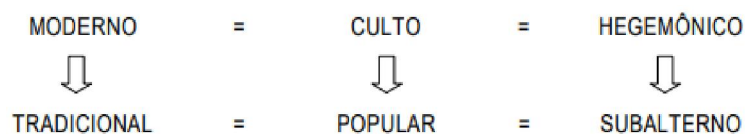
Incorporada, conforme Brandão (2009), às “frentes de luta” reformadoras/revolucionárias da sociedade brasileira, emergiu uma cultura popular que afirmava a liberdade frente ao domínio de grupos/classes sociais em sociedades desiguais e desigualmente produtoras/consumidoras de saberes/fazeres, ou seja, culturas próprias das desigualdades humanas que refletem relações opostas no interior de uma sociedade excludente em que assumimos as diferenças culturais para negar a universalização da cultura e nela as desigualdades impostas. Portanto,

ao lado de um domínio político direto, através do qual diversas instituições hegemônicas exercem poder social e simbólico sobre a vida cotidiana, existe também um controle mais difuso, exercido por uma “cultura dominante” sobre uma múltipla “cultura dominada”. O domínio da cultura erudita sobre a cultura popular seria representável como um processo de mão dupla: a apropriação de fragmentos populares em seu favor e para seu uso versus a expropriação daquilo que nas culturas populares pudesse refletir para o povo a sua realidade de vida, tal como ela é. (BRANDÃO, 2009, p. 733).

Esse domínio simbólico, segundo Brandão (2009), esvazia deliberadamente a cultura popular para frustrar a identidade mesma das classes populares senão para transformá-la em cultura politicamente dominada, omissa de consciência crítica. Contudo, num horizonte do criar/compartilhar saberes/fazer coletivos/comunitários característicos da cultura popular questionam/expressam sua condição e suas lutas por direitos sociais e por suas próprias identidades/culturas.

Não por acaso, a cultura na contemporaneidade significa memória, patrimônio, etnicidade, comunidade, diversidade e, assim, adquire uma versão no plural, que aqui denominamos tão somente culturaS, cujo conceito expressa diversidade cultural num momento em que a crítica ao modelo de desenvolvimento capitalista como fator de destruição do planeta alcançou o senso comum e oficializou-se na Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente em 1972 em Estocolmo que associou biodiversidade à diversidade cultural (MIRA, 2016). Conseqüentemente, os anos 1980 recuperam as culturas populares em várias partes do mundo, mesmo se, muitas vezes, para apropriações do mercado em que a sociedade global também consome cultura popular.

Nessa perspectiva, Canclini (2011) nos instiga um popular mais complexo, mais próximo à complementariedades do que a oposições na perspectiva dos excluídos como subalternizados:



(CANCLINI, 2011, p. 206).

Em Canclini (2011), o popular é o excluído que não tem patrimônio ou não consegue que ele seja reconhecido/conservado, como os artesãos que não alcançam o status de artistas ou as massas incapazes de compreender a cultura reconhecida pelo Estado no que o autor denomina de teatro da modernidade cujo atraso das classes populares aí identificado condenaria o povo à subalternidade. Nessa teatralização, o autor nos convoca primeiro à destrinchar o popular porque construído ao invés de preexistente através da tradição, das indústrias culturais e do populismo político.

Com essa compreensão, a armadilha em problematizar o popular estaria em não contestarmos a existência e a forma de ser do povo:

O povo interessa como legitimador da ideologia burguesa, mas incomoda como lugar do inculto por tudo aquilo que lhe falta. O conhecimento do popular já não é requerido apenas para formar nações modernas integradas, mas também para libertar os oprimidos e resolver as lutas entre as classes. (CANCLINI, 2011, p. 208-209).

De forma complementar a reprodução das tradições não nos exige negar a modernização. Nessa pegada, Canclini (2011) propõe questionamentos que identificam ser este um debate recente cujas soluções científicas por folcloristas, antropólogos, sociólogos e comunicólogos, remete ao que Certau (2011) denomina de “o cultural”:

É o sintoma da existência de um bolso que refluem os problemas com os quais uma sociedade está em dívida, sem saber como tratá-los. Ali estão guardados, isolados de seus laços estruturais com o surgimento de novos poderes e com os deslocamentos sobrevividos nos conflitos sociais ou nas determinações econômicas. Acaba-se, portanto, por imaginá-la que a cultura uma autonomia indiferenciada e flexível. Ela se caracteriza pelo não lugar onde todos os investimentos são possíveis, onde pode circular o que quer que seja. (CERTAU, 2011, p. 199).

Neste momento, vale registrar que se nosso trabalho identifica folcloristas/antropólogos a partir dos anos 1920-1930; comunicólogos para a indústria cultural desde 1950; e sociólogos políticos nos anos 1970, na América Latina com Canclini (2011) mas também nos trabalhos de Gabbay (2012), Costa (2015), e mais recentemente Silva (2019) no Brasil e no Pará, de modo que não aprofundaremos cada uma delas senão no que representam para o carimbó, o que abordaremos mais a frente quando Do Carimbó Espetáculo. A historicidade das três correntes desconstruídas por Canclini (2011) estão bem representadas nos trabalhos supracitados, se o que nos interessa aqui é atualizar o que exploramos em Bourdieu (2015).

Para tanto, reiteramos as questões a seguir:

Tem sentido abranger com o termo *o* popular modalidades tão diversas como as que estudam os folcloristas, antropólogos, sociólogos, antropólogos, sociólogos e comunicólogos, das que falam os políticos, os narradores e educadores de base? Qual é a vantagem para o trabalho científico de denominar cultura popular a indígena e a operária, a rural e a urbana, a que é gerada por diferentes condições de trabalho, pela vida suburbana e pelos meios de comunicação? (CANCLINI, 2011, p. 272).

O termo “cultura popular” nomeia museu tanto quanto programa de televisão mas também “movimentos populares” cuja subalternidade não identificamos apenas pelo étnico do

indígena, tampouco pelas relações de produção do operário, sequer pela geografia entre rural e urbano, mas permite sistematizar as situações de subordinação e compartilhar uma identidade entre grupos cuja solidariedade converge mutuamente. Canclini (2011) nos propõe enxergar uma subalternidade que ultrapassa, por exemplo, o economicismo do popular reduzido ao conceito de classe mesmo se essa teoria permanece necessária para identificarmos/compreendermos as lutas políticas impostas.

Significa alargarmos esse conceito para abrangermos elaborações simbólicas e movimentos sociais que não derivam exclusivamente das relações de produção, o que é o caso do carimbó. A denominação de popular em Canclini (2011), possibilita transpormos os setores subalternos apenas dos trabalhadores/militantes para atingirmos outros como os consumidores e ocupadores de terras, por exemplo. Com isso, situamos as ações subalternas no conjunto da formação social que transcende a coleta de costumes para reconhecer o significado complementar de práticas desenvolvidas em frentes diversas cujas desigualdades, seja na fábrica, na escola, na vida urbana, na comunicação massiva e no acesso à cultura, são geradas pela mesma sociedade.

Assim sendo, se a mesma classe ocupa lugares subordinados em todos esses espaços, compreendemos a cultura popular como resultado da apropriação desigual dos bens econômicos e simbólicos pelas várias frentes subalternas. No entanto, Canclini (2011) ressalva que não são um resultado automático da reprodução controlada pela dominação que, por sua vez, precisa tolerar práticas independentes dos grupos subalternos frente ao sistema vigente de acumulação capitalista:

Articular os conceitos de reprodução e hegemonia é um problema ainda não resolvido da teoria social. Aqueles que pesquisam a partir da teoria da reprodução, nas versões mais radicais, como a de Bourdieu [...]: a cultura seria um capital pertencente a toda sociedade e que todos interiorizam através do *habitus*. A apropriação desigual desse capital [...] considera a cultura popular como um eco da dominante. [...] Em nações multiétnicas, pluriculturais, como as latino-americanas, podemos argumentar que não existe tal unificação cultural, nem classes dominantes tão eficazes para eliminar as diferenças ou subordiná-las inteiramente. Mas essa crítica não elimina a fecundidade [...] para explicar por que os comportamentos das classes populares não são muitas vezes de resistência e de impugnação, mas adaptativos a um sistema que os inclui. [...] Para os dedutivistas, a única coisa que sabemos sobre as classes populares é o que os setores hegemônicos querem fazer com elas. (CANCLINI, 2011, p. 274-275).

E na perspectiva das complementariedades próprias da hibridização em Canclini (2011), os movimentos populares também se interessam em modernizar-se e os setores

hegemônicos igualmente pela manutenção do tradicional como capital simbólico contemporâneo. Assim, ambos articulam habitus próprios nas duas direções, ou seja, a assimetria permanece mas é mais complexa do que a oposição entre tradição-modernidade, entre subalternos-hegemônicos.

Com efeito, destacamos que o campo da cultura ora em construção neste trabalho a partir do que nos instigou os estudos do habitus e do campo em Bourdieu quer traduzir, quer comunicar, essa pluralidade, essa diversidade, que reconhecemos do nosso próprio lugar, local/global, e cujos sujeitos, neste trabalho Xs carimbozeirXs, transpiram num espaço social da cultura que igualmente extrapola o mercado simbólico. Por isso, compreendemos/compartilhamos esse alargamento atentos à diversidade cultural latino-americana cujo popular do teatro social de culturas híbridas em Canclini (2011) transgride a dominação, transpõe o confronto e infringe a hegemonia.

Compreensão esta que nos remete ao conceito de tática em Certau (2011):

[...] Chamo de tática a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo” [...] e no espaço por ele controlado. [...] Aproveita as ocasiões e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. [...] Em suma, a tática é a arte do fraco. A tática é determinada pela ausência de poder. (CERTAU, 2011, p. 94-95).

Essas investigações põem em cena o popular no sentido do contraditório e ambíguo daqueles que padecem historicamente ao mesmo tempo que lutam pela sua história, que elaboram astúcias pela impossibilidade da mudança radical da cena social, manejam interstícios, brechas/fissuras, com criatividade em benefício próprio. Segundo Canclini (2011), a experiência latino-americana deve evitar generalizações numa perspectiva pluralista que admite fragmentações e combinações diversas entre tradição, modernidade e pós-modernidade características do nosso tempo, ao reconhecermos que emancipação política, expansão econômica e renovação cultural impõem contradições e desigualdades no teatro social da América Latina que ainda padece de sobressaltos autoritários entre vagues democráticas, que ora vivenciamos no Brasil ultra-conservador.

A sociabilidade híbrida que as cidades contemporâneas induzem nos leva a participar de forma intermitente de grupos [...]tradicional e modernos. A afirmação do regional ou do nacional não tem sentido nem eficácia como condenação geral do exógeno: deve ser concebida agora como a capacidade de interagir com as múltiplas ofertas simbólicas internacionais a partir de posições próprias. Nesta época em que a história se move em muitas direções, toda conclusão está atravessada pela incerteza. [...]. (CANCLINI, 2011, p. 354).

Entre atravessamentos e incertezas, entre complementariedades e complexidades de conceitos/práxis, inerentes às nossas sociedades híbridas, pode o carimbó falar? Isso porque, Spivak (2010) nos instiga, mais do que o nosso próprio lugar, o lugar do outro, em nosso trabalho, o lugar da gente do carimbó, das mulheres/homens carimbozeirXs. Esse encontro com Spivak (2010) nos possibilitou compreender que a questão proposta implica uma alteridade que ultrapassa denominações/conceitos para aguçar nossa compreensão do lugar do outro se nosso esforço é ultrapassar o objeto para alcançar sujeitos, pessoas, aqui silenciadas senão pelo discurso indireto mesmo quando da transcrição fiel de partes das entrevistas abertas que acumulamos.

Em Spivak (2010) enxergamos um duplo subalternizado, o intelectual ocidental colonizado cujo diagnóstico epistemológico projeta sua cultura acadêmica etnocêntrica através de uma alteridade por substituição, o nosso, e o Outro, o subalterno silenciado senão pelas mediações impostas pelo Estado, pelo mercado e/ou pela academia. Com isso, seríamos nós subalternos imperialistas se perpetrarmos/perpetuamos a violência epistêmica pelo intelectualismo que julga poder falar pelo Outro? E, assim, cúmplices do imperialismo, da hegemonia e da dominação, ao reproduzirmos as estruturas de poder/opressão?

De volta às complementariedades propostas por Canclini (2011) e atravessadXs pela crítica em Spivak (2010), no campo daS culturaS que construímos neste trabalho, entre carimbóS subalternizados pela produção cultural, mercado/indústria e/ou pelas instituições públicas/privadas, qual o nosso papel? Se estudamos o Outro a partir de referências culturais dele distintas porque permanecemos sob forte influência dos imperialismos do pensamento europeu e do desenvolvimentismo estadunidense, o desafio do Outro, ao menos na perspectiva dos sujeitos desse trabalho, permaneceria no pós-colonialismo.

Quando Do Carimbó PolíticaS, nossa reflexão se orienta em não “re-presentar” mas em compreender/provocar mecanismos em que Xs carimbozeirXs se articulam e sejam ouvidXs, inclusive ao questionarmos esse “falar por” que identificamos a todo momento dentro/fora do movimento carimbozeiro. Na definição de Spivak (2010), se o sujeito subalterno pertence às camadas mais baixas da sociedade constituídas pela exclusão dos

mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante, o que fazer para estarmos atentos à construção contínua do subalterno?

Num campo tão carregado, a subalternidade da mulher é central no texto de Spivak (2010) que questiona o imperialismo da boa sociedade que adota a mulher senão como proteção de sua própria espécie, como dissimulação da estratégia do patriarcado que na aparência concederia-nos a livre escolha. Nessa chave, enxergamos/compreendemos uma dupla subalternidade, uma extra-carimbó, por exemplo, nas relações do povo carimbozeiro com o mercado/indústria e/ou com as instituições públicas/privadas; e igualmente outra intra-carimbó, entre carimbozeiros/carimbozeiras, entre vozes/silêncios, entre lideranças/representatividades, que ruminamos na construção/travessia deste trabalho. Mas desde já (re)afirmamos com Spivak (2010): o subalterno não pode falar. (SPIVAK, 2010, p. 165). Mas falamos.

ARTIGO 1º – DAS CULTURAS COMO DIREITOS

Se o Brasil é o lugar da experimentação teórica desse trabalho, precisamos condicioná-lo à nossa realidade seja jurídica (natureza) seja empírica (alcance/implicações). Por isso, apresentamos neste espaço avanços das culturas através de marcos legais e de políticas públicas em franca destruição pelo Estado brasileiro atual. Mais do que isso, registrar uma caminhada que também participamos e cujas conquistas resultam das lutas sociais como nossa Constituição Federal (1988).

Para isso, reconhecemos com o Professor,

o pioneirismo do texto constitucional brasileiro ao imprimir na Lei Maior a expressão ‘direitos culturais’. Porém, contrastando com esta atitude vanguardista do legislador constituinte, a doutrina pátria demonstra um acanhamento incompatível com a tradição jurídica brasileira, tendo se debruçado muito pouco numa construção e fundamentação científica e teórica de tais direitos. (CUNHA FILHO, 2000, p. 133).

Com essa orientação, Cunha Filho (2000) inaugura na doutrina brasileira o tema dos direitos culturais como espécie dos direitos fundamentais ao constarem do texto constitucional, alguns inclusive das cláusulas pétreas⁸. Isso significa que suprimir ou

⁸ Dispositivo constitucional que não pode ser alterado nem mesmo por Proposta de Emenda à Constituição (PEC). As cláusulas pétreas inseridas na Constituição Federal do Brasil de 1988 estão dispostas em seu artigo 60,

negligenciar tais direitos atinge valores da dignidade humana, como a expressão e a identidade individual/coletiva e, por isso, devem receber o devido tratamento dedicado ao gênero direitos fundamentais que implica em proteção especial quanto à supressão do ordenamento jurídico tanto quanto aplicabilidade imediata do ponto de vista da eficácia jurídica.

A despeito dos artigos 215 e 216 da Constituição Federal de 1988, o conhecido artigo 5º apresenta vários dos direitos culturais como a liberdade de expressão artística (inciso IX), os direitos autorais e conexos (incisos XXVII-XXVIII), e o direito à proteção do patrimônio cultural (inciso LXXIII). Mais do que isso, os direitos culturais impregnam a totalidade do texto da Carta Magna na condição de direito fundamental ao cuidarem de aspectos subjetivos de importância capital individual/coletiva. Se necessário constatar extensa legislação no que concerne a vários deles, como a proteção aos direitos autorais e incentivo à produção artística, é igualmente importante reconhecer carência normativa que garanta vida própria ao campo da cultura.

Com efeito, a cultura como direito, segundo Aragão (2014), é uma das formas de compreendê-las e que se revela importante ao trazê-la para o contexto jurídico, principalmente quando apropriado pelos sujeitos que se reconhecem como portadores de direitos e de direito a ter direitos, o que significa que reconhecer a cultura como um direito é também uma exigência cidadã. Não à toa, um desafio se impõe aos juristas contemporâneos, consolidar uma teoria jurídica dos direitos culturais no Brasil que reivindique autonomia sem se perder na interdisciplinaridade própria de seu objeto mas tutele esse conjunto de bens jurídicos oriundos de um poder constituinte originário, cuja titularidade é do povo, e qualificados como fundamentais pelo Estado Democrático e Constitucional Brasileiro, ao dedicar Do Título VIII Da Ordem Social, Capítulo III Da Educação, da Cultura e do Desporto, a Seção II Da Cultura na Constituição Federal de 1988.

Segundo Costa (2011), a própria expressão direito cultural remonta à Constituição vigente. Nessa chave, “Direitos Culturais como Direitos Fundamentais”, de Francisco Humberto Cunha Filho, inaugurou, em 2000, um marco na literatura sobre a matéria ao definir o campo da cultura em função de seu estudo jurídico, embasado em um enfoque constitucional. Isso porque ao ultrapassar o tratamento desse campo daquele de que tudo o que o ser humano faz ou produz se transforma em cultura, o autor se distancia dos juristas que

§ 4º. São elas: (i) a forma federativa de Estado; (ii) o voto direto, secreto, universal e periódico; (iii) a separação dos Poderes; (iv) e os direitos e garantias individuais.

comumente lidam com o tema com obviedade, qual seja, de que o conceito de cultura é algo por si só identificável e a todos compreensível.

Conforme Cunha Filho (2000), os direitos culturais são aqueles afetos às (i) artes, como o direito autoral, (ii) à memória coletiva, como o tombamento (iii) e ao fluxo de saberes, como o registro para o patrimônio imaterial. Direitos Culturais estes que asseguram aos seus titulares o conhecimento e uso do passado, a interferência ativa no presente e a possibilidade de prever e decidir sobre o futuro, orientados sempre pela dignidade da pessoa humana como direito fundamental. Direitos Culturais que orientam igualmente a relação que nos propomos traçar aqui entre o campo daS culturas e o Estado.

Em termos constitucionais a cultura embasa todos os direitos ao mesmo tempo que é um produto da operacionalização de cada um deles. Não à toa, Carvalho (2018) apresenta a Constituição de um Estado como fenômeno cultural porque resultado da sociedade que a integra, é em si uma obra e um bem cultural. Apresenta igualmente a proposta de um constitucionalista alemão para uma teoria da Constituição como ciência da cultura a partir da relação entre Cultura e Direito pela impossibilidade de dissociarmos Constituição e Cultura. Assim, as culturaS segundo Peter Häberle presente no trabalho de Carvalho (2018) integrariam o rol de conceitos jurídicos.

Uma análise das constituições contemporâneas possibilita, a partir da vasta gama temática e inovações quanto a liberdades e cláusulas gerais e específicas relacionadas à cultura, a aferição da relação evidente entre Constituição e cultura, acrescentando nesse ponto uma criatividade plural no aspecto histórico constitucional do presente. Segundo Häberle (2000), todos os estudos resultantes de uma compreensão da Constituição como ciência da cultura em nível comparado estão atualmente intensificando os esforços interdisciplinares, para permitir uma nova leitura das relações existentes entre dignidade humana e povo, razão e liberdade, direito e realidade, assim como entre ideologia e interesses econômicos. (CARVALHO, 2018, p. 39).

Uma Teoria da Constituição como Ciência da Cultura seria uma alternativa para consolidarmos as bases teóricas do Estado Constitucional mais ainda em tempos de crise profunda como ora atravessamos no país. Segundo Carvalho (2018), o ordenamento jurídico brasileiro traduz a historicidade de nosso povo, isso significa que nossa Constituição Federal é a tradução jurídica dos processos políticos do país e, não por acaso, é denominada de Marco Regulatório da Redemocratização do Brasil porque sistematiza um processo político cujo caminho sem volta iniciou com a Lei de Anistia, Lei No. 6683/1979, que em 28 de agosto de 2019 fez 40 anos.

Mais do que uma Constituição Cultural, Carvalho (2018) menciona um Estado de Cultura, assentado na liberdade cultural. De fato o artigo 215 de nossa Carta é revolucionário ao reconhecer as culturas populares, indígenas e afro-religiosas como integrantes de nosso processo **civilizatório** nacional. Isso porque, neste dispositivo a CF88 rompe com o primitivo, com o relativamente incapaz, para assegurar que nossos terreiros estão para o Estado brasileiro como as igrejas católicas, que um patrimônio como o carimbó é tão necessário ao país quanto qualquer outro importado do colonizador.

Segundo Carvalho (2018), a primeira e única vez em nossa história que a expressão direitos culturais aparece em nosso ordenamento jurídico é na Constituição Federal de 1988 (CF88), no entanto já integram a categoria dos direitos humanos desde os anos 1960 quando disciplinados em documentos jurídicos de âmbito mundial. No quadro a seguir, nosso esforço é recuperar essa historicidade sem nenhuma pretensão de esgotá-la.

DOCUMENTO	QUANDO	SOBRE
Declaração Universal dos Direitos Humanos	10/12/1948	Proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas em Paris através da Resolução 217 A (III) da Assembleia Geral como uma norma comum a ser alcançada por todos os povos e nações. Estabelece, pela primeira vez, a proteção universal dos direitos humanos.
Convenção sobre a Proteção dos Bens Culturais em Caso de Conflito Armado	14/05/1954	Documento em que os Estados membros se comprometeram a respeitar os bens culturais situados nos territórios dos países adversários, assim como a proteger seu próprio patrimônio em caso de guerra. Incorporado ao Ordenamento Jurídico brasileiro através do Decreto N° 44.851, de 11/11/1958.
Declaração de Princípios da Cooperação Cultural Internacional	04/11/1966	Proclamado o direito/dever de cooperação cultural internacional.
Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais	16/12/1966	Tratado Multilateral adotado pela Assembléia Geral das Nações Unidas, em vigor desde 03/01/1976. Dispõe que seus membros devem trabalhar para a concessão de direitos econômicos, sociais e culturais (DESC) para pessoas físicas, incluindo os direitos de trabalho e o direito à saúde, além do direito à educação e à um padrão de vida adequado. Incorporado ao Ordenamento Jurídico brasileiro mediante o Decreto N° 591, de 06/07/1992.
Pacto Internacional dos Direitos Civis e Políticos	16/12/1966	Assegurou aos membros de minorias étnicas, religiosas e linguísticas o direito de ter sua vida cultural, professar e praticar sua religião e utilizar seu idioma. Incorporado ao Ordenamento Jurídico brasileiro mediante o Decreto N° 592, de 06/07/1992.
Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural	16/11/1972	Considerou que a deterioração e o desaparecimento de um bem natural ou cultural constituem um empobrecimento do patrimônio de todos os povos do mundo.

Recomendação sobre a Participação dos Povos na Vida Cultural	26/11/1976	Dispõe a participação na vida cultural e o acesso à cultura como duas dimensões da mesma realidade.
Recomendação sobre o Status do Artista	Out.1980	Traduz a essencialidade da livre criação e convoc ^{os} Estados a ajudar a criar e sustentar “não apenas um clima de encorajamento à liberdade de expressão artística, mas também as condições materiais que facilitem o aparecimento de talentos criativos”.
Declaração do México sobre as Políticas Culturais	1982	Postulou a ampla participação dos indivíduos e da sociedade no processo de tomada de decisões que concernem à vida cultural.
Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular	15/11/1989	Aos Estados cabe, prioritariamente, identificar, conservar, salvaguardar, difundir e proteger as manifestações da cultura popular.
Declaração sobre os Direitos das Pessoas Pertencentes às Minorias Nacionais	1992	A Declaração estabelece padrões essenciais de direitos humanos para os muitos milhões de pessoas em todo o mundo que pertencem a pequenos grupos
Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural	02/11/2001	A diversidade cultural é tão necessária para a humanidade quanto a diversidade biológica para a natureza, portanto, necessariamente reconhecida e protegida em prol das gerações presentes e futuras.
Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais	20/10/2005	Reafirma o direito soberano dos Estados de implantar políticas de proteção das identidades culturais de suas populações. Incorporada ao Ordenamento Jurídico brasileiro mediante o Decreto N° 6177, de 01/08/2007.

Fonte: Dados coletados pela autora.

O quadro demonstra a relevância alcançada pelos direitos culturais em âmbito internacional cujo avanço nacional ocorreu preponderantemente a partir de 2003 com os governos progressistas à frente do Executivo do país como abordaremos mais à frente. Filiados à concepção de Cunha Filho (2000), os direitos culturais integram todas as gerações de direitos fundamentais, mais do que isso,

Outro aspecto valorado para citação acerca do assunto ora trabalhado é a compreensão, pelo autor constitucionalista Paulo Bonavides, de uma quarta geração de direitos, anunciada como a geração dos direitos dos povos à democracia. Esta seria uma geração de direitos eminentemente culturais, eis que o aspecto basilar a ser considerado é o elemento ao mesmo tempo comum e diferenciador das nações: a própria cultura. (CARVALHO, 2018, p. 49).

Vale destacar que mesmo se ausentes do capítulo determinado aos direitos e garantias fundamentais de nossa Carta, os direitos culturais ultrapassam esse espaço uma vez que os princípios dos direitos fundamentais condicionam sua existência no âmbito da multidimensionada dignidade da pessoa humana. Isso porque, identificamos direitos culturais de ponta a ponta da Constituição Federal de 1988 quando do tratamento de aspectos subjetivos de pessoas e/ou de grupos, o que significa que os próprios dispositivos constitucionais são instrumentos garantidores de sua efetividade.

Carvalho (2018) nos alerta que tão importante quanto conhecer esses direitos é ter em conta o potencial que assegura sua efetividade, assim, conhecer dos direitos culturais significa torná-los exequíveis, concretizá-los, sem perder de vista que no Brasil teoria e prática do direito são comumente distantes, principalmente no que se refere à consolidação e cumprimento normativo seja pelas escolhas do poder público seja pela ineficiência de aplicabilidade. Nessa chave, sistematizamos a seguir a trajetória dos direitos culturais nas constituições do Brasil:

QUADRO 2 - DIREITOS CULTURAIS NAS CONSTITUIÇÕES DO BRASIL

Constituição Federal (CF)	No Brasil	Sobre Direitos Culturais
1824	Império	nada em seu texto
1891	República	Título IV Dos Cidadãos Brasileiros, Seção II Declaração de Direitos, art. 72, §12 liberdade de imprensa, §26 direito de autor
1934	Segunda República	Título V Da Família, da Educação e da Cultura, Capítulo II Da Educação e da Cultura, Art 148 - Cabe à União, aos Estados e aos Municípios favorecer e animar o desenvolvimento das ciências, das artes, das letras e da cultura em geral, proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do País, bem como prestar assistência ao trabalhador intelectual
1937	Estado Novo	<i>Dos Direitos e Garantias Individuais</i> , art.122, 15, a) 15) todo cidadão tem o direito de manifestar o seu pensamento, oralmente, ou por escrito, impresso ou por imagens, mediante as condições e nos limites prescritos em lei - A lei pode prescrever: a) com o fim de garantir a paz, a ordem e a segurança pública, a censura prévia da imprensa, do teatro, do cinematógrafo, da radiodifusão, facultando à autoridade competente proibir a circulação, a difusão ou a representação; <i>Da Educação e da Cultura</i> , Art 134 - Os monumentos históricos, artísticos e naturais, assim como as paisagens ou os locais particularmente dotados pela natureza, gozam da proteção e dos cuidados especiais da Nação, dos Estados e dos Municípios. Os atentados contra eles cometidos serão equiparados aos cometidos contra o patrimônio nacional; criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Cultural (SPHAN), do Serviço de Radiodifusão Educativa, do Serviço Nacional de Teatro, do Instituto Nacional do Livro, do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, do Conselho Nacional de Cultura
1946	Curto Período Democrático	Título VI Da Família, da Educação e da Cultura, Capítulo II Da Educação e da Cultura, Art 173 - As ciências, as letras e as artes são livres; Art 174 - O amparo à cultura é dever do Estado
1967	Ditadura Militar	Repete o texto da Constituição anterior

Emenda Constitucional nº 1/1969 (status de Constituição)	Ditadura Militar	Sem avanço para cultura. Em 1975, através do Conselho Federal de Cultura sistematiza a Política Nacional de Cultura (PNC) responsável pela criação de órgãos setoriais como a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE) e a Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), estrutura que possibilitaria já num processo de transição democrática na criação do Ministério da Cultura (MinC) em 1985, até então apêndice do Ministério da Educação
1988	Marco Regulatório do Processo de Redemocratização do País	A Constituição brasileira é abundante no tratamento da cultura. Isso fica evidente no fato de que em todos os seus títulos há alguma ou até mesmo farta disciplina jurídica sobre o assunto. Poderia, por isso, ser chamada de “Constituição cultural”, mas também pelo fato de trazer pela primeira vez seção específica para o tema. Título VIII Da Ordem Social, Capítulo III Da Educação, da Cultura e do Desporto, Seção II Da Cultura, art.215, 216 e 216-A; art. 219 incentivo ao mercado interno para o desenvolvimento cultural; art. 227 a cultura como direito da criança e do adolescente; art. 231 direitos dos indígenas; art. 23 da competência comum dos entes federativos: III - proteger os documentos, as obras e outros bens de valor histórico, artístico e cultural, os monumentos, as paisagens naturais notáveis e os sítios arqueológicos; IV - impedir a evasão, a destruição e a descaracterização de obras de arte e de outros bens de valor histórico, artístico ou cultural; V - proporcionar os meios de acesso à cultura, à educação, à ciência, à tecnologia, à pesquisa e à inovação.

Fonte: Dados coletados pela autora.

Conforme apresentado, vale observar a importância destinada ao campo da cultura quando dos Estados de Exceção no Brasil pela necessidade de construir o discurso de um país inteiro cujo Estado supostamente oferece segurança jurídica através de símbolos fabricados para uma identidade/unidade que legitima a violência própria das ditaduras. A propósito, Maia (2012) nos apresenta o tripé das áreas fundamentais à manutenção da sociedade na Ditadura Militar brasileira, mais especificamente entre 1967-1975: cultura-desenvolvimento-segurança. A Constituição Federal de 1988, por sua vez, também denominada de “Constituição Cultural” e/ou “Constituição Cidadã” acompanha a linha de outras da América Latina que regulam meios para tutela dos direitos culturais como reconhecimento da diversidade das nossas matrizes/raízes culturais. (ARAGÃO, 2014).

Nessa perspectiva, destacamos:

Fruto da participação e da pressão sociais, a CRFB/88 conseguiu ampliar a noção de direitos, garantindo a promoção e a proteção do patrimônio cultural brasileiro. Trouxe interpretações inéditas e, ao alargar o conceito de cultura, houve outra inovação: o patrimônio cultural passou a ser registrado de acordo com sua natureza material e/ou imaterial, deixando de lado a concepção restrita, contida no Decreto-Lei nº 25/37, referente apenas a aspectos ligados à materialidade. Esta ampliação deflagrou a necessidade de se criar um novo instrumento de preservação dos bens culturais de ordem imaterial. Após 12 anos, foi editado o Decreto nº 3.551/00, regulamentando as criações do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e do Programa do Patrimônio Imaterial. (DUARTE, 2018, p. 65).

Desde então, se dispomos da base jurídica orientadora de nossas políticas culturais, e a despeito do protagonismo da Carta de 1988, influenciado pela onda neoconstitucionalista, o Brasil, ao mesmo tempo em que comemorou a conquista de uma Constituição Cidadã, continuou a ser tragado pelos percalços políticos da Ditadura Militar. Segundo Aragão (2014), se a Constituição de 1988 avançou no conteúdo relacionado à cultura, no campo da efetividade, permanecemos distantes de uma política cultural garantidora do cumprimento dos direitos culturais porque exige a participação das diversas culturas brasileiras.

Aragão (2014) destaca ainda que, a partir da base constitucional estabelecida em 1988, deveríamos avançar em termos de construção de outros marcos legais e da institucionalização de uma política cultural capaz de envolver os três entes federados na perspectiva de superação da instabilidade constatada ao longo da história política do Brasil no que se refere às políticas de Estado para a cultura. Se o Marco Regulatório da Redemocratização do Brasil revela, de um lado, o esforço em equilibrar valores

aparentemente conflituosos entre política e culturaS através da função negativa do Estado em garantir a liberdade das expressões culturais, de outro, indica sua função positiva em assegurar/promover os meios para o exercício dessa liberdade de expressões.

Com efeito, no Brasil, particularmente a partir de 2003, aS culturaS assumem forma de política pública de Estado fundamentada no que o Ministério da Cultura (MinC) denominou de Três Dimensões da Cultura: simbólica, cidadã e econômica (BRASIL, 2010). A dimensão simbólica é aquela do “cultivo”, na raiz da palavra cultura, das infinitas possibilidades de criação expressas nas práticas sociais e nas visões de mundo produzidos/exibidos também fora dos espaços delimitados como culturais, segundo o entendimento de que os seres humanos são frutos de sua história e de sua cultura. A dimensão cidadã, baseada no Art. 215 da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, reconhece a cultura como um direito e também a sua importância para a qualidade de vida e a autoestima de cada um. E a dimensão econômica reconhece a cultura como importante fonte geradora de emprego e renda, como uma economia poderosa capaz de incluir inovação/criatividade no contexto do desenvolvimento.

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

Esse alargamento do conceito de cultura, segundo Costa (2011), permitiu ao MinC ultrapassar a antiga visão centrada somente na cultura “cultura/erudita” para voltar-se à diversidade do campo daS culturaS, como o *hip hop*, a cultura dos povos indígenas, quilombolas, ciganos e de terreiros afro-religiosos. Com efeito, inspirado pela perspectiva trazida dos tempos de Secretário de Cultura de Salvador, de que os políticos deveriam aceitar a ideia daS culturaS como a dimensão que lhes faltava, ao mesmo tempo que o mundo cultural precisava sujar um pouco as mãos e sair dessa coisa aristocrática, desse medo de encarar o trabalho social, desse receio de degradação, Gilberto Gil toma posse no Ministério da Cultura diante de paradigmas tecnológicos que, como no tropicalismo, revolucionaram as formas de produção, difusão e consumo cultural ao identificar novos sujeitos e provocar novas discussões sobre inteligência coletiva, generosidade intelectual, colaboração em rede, *software* livre e cultura livre.

Segundo Costa (2011), ao aceitar o convite do recém-eleito presidente Luiz Inácio Lula da Silva para assumir a Pasta da Cultura de seu governo, Gilberto Gil se comprometeu com o conteúdo programático da Coligação Lula Presidente cujas diretrizes para o setor

cultural indicavam protagonismo do Estado e o entendimento da cultura como direito social básico, como ativo econômico e como política pública para o desenvolvimento e a democracia. Em seu discurso de posse, Gilberto Gil criticou o que ele chama de *omissão do Estado* silenciada pelos mecanismos fiscais, a Lei Rouanet de 1991⁹ e a Lei do Audiovisual de 1993¹⁰, e limitada ao papel de incentivar o apoio privado por delegar ao mercado o poder de decidir quais projetos e/ou quais proponentes recebem os patrocínios.

O que condicionava a atuação do MinC à prévia aprovação dos projetos culturais nos termos das leis de incentivo, tornando-os aptos à escolha das empresas ainda que os recursos fossem majoritariamente públicos. Ao costurar esse começo do construir políticas públicas de cultura no Brasil, Costa (2011) insiste que embora na prática as leis de incentivo injetassem recursos significativos no setor cultural, estes estavam absurdamente concentrados numa única região do país, a região sudeste, porque mais atraente para visibilidade dos patrocinadores e suas empresas/marcas, mas também por concentrar a grande maioria dos proponentes com acesso às áreas de comunicação e marketing das empresas.

Nesse contexto Gilberto Gil anunciou em seu discurso de posse que o Ministério não funcionaria mais apenas como caixa de repasse de recursos para uma clientela preferencial:

De acordo com o documento Nova Lei da Cultura, editado pelo MinC em 2009, aproximadamente um bilhão de reais são, anualmente, destinados a projetos culturais por meio de renúncia fiscal. Desses recursos, 80% são captados por apenas uma das cinco regiões do país, a Sudeste. Diante desse quadro, o Ministério da Cultura envidou, nos últimos anos, grandes esforços, ainda inconclusos, no sentido da revisão da Lei Rouanet, bem como do fortalecimento do orçamento do setor, vinculando-o a percentuais mínimos em cada nível – federal (2%), estadual (1,5%) e municipal (1%). Essa medida viabilizaria a ampliação do Fundo Nacional de Cultura e de outros. (BRASIL, 2009).

Ao mesmo tempo em que criticou a omissão do Estado via incentivos fiscais, Gil afirmou não caber ao Estado fazer a cultura mas sanar carências através de políticas públicas capazes de criar condições de acesso universal aos bens simbólicos, de proporcionar recursos necessários para a criação e produção de bens culturais e promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade (COSTA, 2011). Ao assumir a Pasta da Cultura do então primeiro governo da Era Lula, reestruturou o MinC e promoveu diversas parcerias com o Instituto Brasileiro de Economia e Estatística (IBGE); com o Instituto de Pesquisa Econômica

⁹ Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991.

¹⁰ Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993.

Aplicada (IPEA); Fundação Getúlio Vargas (FGV); e Coordenação Geral de Economia da Cultura e Estudos Culturais (CGECEC) da Secretaria de Políticas Culturais (SPC) do próprio MinC, com o propósito de analisar cenários e traçar um diagnóstico para formulação de políticas públicas culturais de Estado, isto é, capazes de permanecer/ultrapassar a vontade sazonal dos governos.

Bolaño, Mota e Moura (2012) através do relatório *Cultura em Números*, publicado em 2010, apresentaram o início de uma fase do MinC que privilegiou o planejamento das políticas culturais do país, mas também uma nova posição da sociedade civil que passou a conhecer/acessar informações sobre o setor da cultura, o que certamente contribuiu para a avaliação dos resultados das políticas, programas e ações culturais, assim como a formulação de propostas de construção para o setor. Nessa lógica, a gestão Gil concentrou esforços para criação do Plano Nacional de Cultura (PNC) idealizado em 2003 no âmbito do Seminário Cultura Para Todos promovido pelo MinC e consolidado em 2005 na I Conferência Nacional de Cultura, no âmbito do Sistema Nacional de Cultura (SNC).

A primeira edição do caderno de diretrizes do PNC, publicada em 2008 pelo MinC, repertoriou as demandas culturais do país no sentido de fomentar o pluralismo e investir na promoção da igualdade/universalização do acesso à produção, bens e serviços culturais, o que certamente possibilitaria concretizar o SNC beneficiado pela integração de fóruns, conselhos e outras instâncias de participação social em todas as escalas da federação. Bolaño, Mota e Moura (2012) destacam que os programas criados na gestão Gil/Juca no MinC sinalizaram o fortalecimento da relação entre Estado e sociedade civil e reconfiguraram o papel do MinC no sentido de aproximar realidades das regiões do país e, portanto, colaboraram para qualificar o debate e provocaram compreensões outras da cena da cultura brasileira.

Se por um lado programas como Cultura Viva e Mais Cultura, conforme detalharemos a seguir, apontavam para a democratização da cultura ao incorporar setores da sociedade civil antes excluídos dos processos de produção, criação e difusão cultural, por outro, o modelo perverso dos mecanismos de incentivos fiscais permaneceu atual e a todo vapor. Nesse contexto, foi elaborado o Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura (PROCULTURA), através do PL N^o 6722/2010, como alternativa para corrigir distorções das leis de incentivo, principalmente pelo fortalecimento do Fundo Nacional de Cultura (FNC): em 2010, o MinC publicou em seu portal na internet que 78% do volume de dinheiro aprovado para captação junto à iniciativa privada eram de projetos da Região Sudeste, mais

precisamente do eixo RJ-SP. A análise da relação total de captadores constatou também que várias regiões do país não conseguiram captar nada/nenhum financiamento via Lei Rouanet.

Dez anos depois, o ano de 2013 marcou uma nova agenda de Conferências de Cultura nas três esferas da Federação, nacional, estadual e municipal, cujo tema “Uma Política de Estado para a Cultura: desafios do Sistema Nacional de Cultura, na organização da gestão e no desenvolvimento da cultura brasileira”, teve como referência central a Emenda Constitucional (EC) nº 71/2012, observados os princípios e objetivos do PNC definidos, por sua vez, através da Lei Federal nº 12.343/2010. Isso significou o chamamento para implementar Sistemas Estaduais e Municipais de Cultura no país como afirmação do SNC como política pública de Estado construída, e então em construção, através de processo democrático que, longe de representar solução em si, ultrapassaria a dependência e a insegurança sazonal de governos.

Esse chamamento para implementar Sistemas Estaduais/Municipais de Cultura como afirmação dessa política de Estado através do pacto federativo para consolidar o SNC, condicionava o repasse de recursos e celebração de convênios entre União e demais entes federados e, mais do que isso, resultava de transformação profunda do pensar e do fazer culturaS no Brasil cujo desafio era alcançar todo o território nacional. Assim, ao tratar o campo daS culturaS através da criação de marcos regulatórios como política de Estado, o MinC estabeleceu canais de diálogo com a sociedade civil. Apresentamos a seguir alguns desses marcos regulatórios:

QUADRO 3 - MARCOS REGULATÓRIOS NO BRASIL PÓS-2003

POLÍTICA/PROGRAMA	SOBRE
PLANO NACIONAL DE CULTURA (PNC)	Define as diretrizes para as políticas públicas de cultura para dez anos. É o primeiro planejamento de Estado no campo da cultura. Previsto no artigo 215 da Constituição Federal, foi criado pela Lei Nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010 (MinC, 2012). Os objetivos do PNC são: o fortalecimento institucional e definição de políticas públicas que assegurem o direito constitucional à cultura; a proteção e promoção do patrimônio e da diversidade étnica, artística e cultural; a ampliação do acesso à produção e fruição da cultura em todo o território; a inserção da cultura em modelos sustentáveis de desenvolvimento socioeconômico e o estabelecimento de um sistema público e participativo de gestão, acompanhamento e avaliação das políticas culturais. A Lei que criou o PNC prevê 53 metas para a área da cultura, a serem atingidas até 2020, que foram estabelecidas por meio de participação da sociedade e gestores públicos. Vale destacar que o sucesso do PNC depende do envolvimento de todos os entes federados, por meio do Sistema Nacional de Cultura.
SISTEMA NACIONAL DE CULTURA (SNC)	Alterou a Constituição Federal de 1988 (CF88) para dispor sobre o Sistema Nacional de Cultura, organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, que institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da federação e a sociedade. A CF88 estabelece que lei federal disporá sobre a regulamentação do Sistema Nacional de Cultura/SNC, sua articulação com os demais sistemas nacionais ou políticas setoriais de governo, bem como os Estados, o Distrito Federal e os Municípios organizarão seus respectivos Sistemas de Cultura em leis próprias ¹¹ . O Congresso Nacional promulgou, em 29 de novembro de 2012 a Emenda Constitucional Nº 71/2012, que acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal para instituir o Sistema Nacional de Cultura/SNC — publicada no Diário Oficial da União/DOU, Seção 1, Página 1 (Publicação Original), em 30/11/2012:
	Art. 216-A. O Sistema Nacional de Cultura, organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais. § 1º O Sistema Nacional de Cultura fundamenta-se na política nacional de cultura e nas suas diretrizes, estabelecidas no Plano Nacional de Cultura, e rege-se pelos seguintes princípios: I - diversidade das expressões culturais; II - universalização do acesso aos bens e serviços culturais; III - fomento à produção, difusão e circulação de conhecimento e bens culturais; IV - cooperação entre os entes federados, os agentes públicos e privados atuantes na área cultural;

¹¹Texto da Ementa Proposta de Emenda à Constituição PEC Nº 34 de 2012 no Senado Federal. Disponível em: http://www.senado.gov.br/atividade/materia/detalhes.asp?p_cod_mate=106347>. Acesso em: 1 abr. 2018.

	<p>V - integração e interação na execução das políticas, programas, projetos e ações desenvolvidas; VI - complementaridade nos papéis dos agentes culturais; VII - transversalidade das políticas culturais; VIII - autonomia dos entes federados e das instituições da sociedade civil; IX - transparência e compartilhamento das informações; X - democratização dos processos decisórios com participação e controle social; XI - descentralização articulada e pactuada da gestão, dos recursos e das ações; XII - ampliação progressiva dos recursos contidos nos orçamentos públicos para a cultura. § 2º Constitui a estrutura do Sistema Nacional de Cultura, nas respectivas esferas da Federação: I - órgãos gestores da cultura; II - conselhos de política cultural; III - conferências de cultura; IV - comissões intergestores; V - planos de cultura; VI - sistemas de financiamento à cultura; VII - sistemas de informações e indicadores culturais; VIII - programas de formação na área da cultura; e IX - sistemas setoriais de cultura. § 3º Lei federal disporá sobre a regulamentação do Sistema Nacional de Cultura, bem como de sua articulação com os demais sistemas nacionais ou políticas setoriais de governo. § 4º Os Estados, o Distrito Federal e os Municípios organizarão seus respectivos sistemas de cultura em leis próprias.</p>
<p>PROCULTURA</p>	<p>O Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura (Procultura), em tramitação na Câmara dos Deputados na forma do Projeto de Lei (PL) N.º 6722/2010¹², de iniciativa do Poder Executivo, foi encaminhado ao Congresso Nacional pelo Ministério da Cultura em 2010. O Procultura atualiza e pretende corrigir as distorções da Lei N.º 8.313/1991, conhecida como Lei Rouanet. As principais alterações são o fortalecimento e desburocratização do Fundo Nacional de Cultura (FNC), que se tornará a principal fonte de incentivo à cultura e reduzirá a concentração regional dos recursos. Outra novidade é o repasse da União para estados e municípios de 30% dos recursos do FNC, com a condição de que exista, no governo local, órgão colegiado para fiscalizar a aplicação dos recursos em cultura e arte, sendo que a representação da sociedade civil nesse órgão deve ser de no mínimo 50% (BOLAÑO; MOTA; MOURA, 2012). O PL N.º 6722/2010 estacionou, não à toa, desde 2014, no Senado Federal.</p>

¹²Disponível em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=465486>>. Acesso em: 1 abr. 2018.

VALE-CULTURA	primeira política pública voltada para o consumo cultural, o Vale-Cultura — no valor então de cinquenta reais mensais para trabalhadores regidos pela Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) que recebam até cinco salários mínimos — foi instituído pelo Projeto de Lei (PL) N ^o 5798/2009 ¹³ e aprovado na Câmara dos Deputados em outubro de 2009. O vale possibilita, ao trabalhador, acessar serviços e produtos culturais nas áreas de artes visuais, artes cênicas, audiovisual, literatura, humanidades e informação, música e patrimônio cultural. No Senado, o PL N ^o 221/2009 ¹⁴ recebeu duas emendas que ampliou o leque de serviços e produtos culturais, ao incluir periódicos. As emendas dos senadores foram aprovadas pelas Comissões que analisaram a matéria na Câmara dos Deputados. Em 21 de novembro de 2012, o plenário da Câmara dos Deputados aprovou o PL N ^o 4682/12, enviado posteriormente ao Senado Federal, que o aprovou em Plenário na data de 05 de dezembro de 2012 ¹⁵ . Oito meses após a sanção da Lei N ^o 12.761, de 27 de dezembro de 2012, que criou o Programa de Cultura do Trabalhador e instituiu o Vale-Cultura, o governo federal publicou no DOU, de 27 de agosto de 2013, o Decreto Presidencial No. 8084, de 26 de agosto de 2013, que regulamenta a lei. No Brasil do golpe de 2016 cujos direitos dos trabalhadores foram igualmente usurpados pela reforma trabalhista com a aprovação do PL 38/2017 em 11 de julho de 2017, o Programa de Cultura do Trabalhador que instituiu o Vale-Cultura jaz em nosso passado recente.
PROGRAMA CULTURA VIVA	O Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania (CULTURA VIVA) foi criado e regulamentado pela Portaria N ^o 156, de 06 de julho de 2004, e Portaria N ^o 82, de 18 de maio de 2005, do Ministério de Estado da Cultura (MinC). Surgiu para estimular uma rede de criação e gestão cultural por meio dos Pontos de Cultura e inaugurou uma nova forma de fazer política pública de cultura no Brasil, uma natureza nova na relação Estado-Sociedade, ao fortalecer e reconhecer ações culturais enraizadas nas diversas paisagens do território nacional. A aprovação, em 27 de junho de 2012, por unanimidade, do Projeto de Lei Cultura Viva — PL N^o 757/2011 (e PL N^o 1.378, de 2011, apensado) — na Comissão de Educação e Cultura do Congresso Nacional foi um passo da maior relevância legitimado por forte mobilização nacional dos Pontos de Cultura. Na sequência, o projeto foi aprovado por unanimidade na Comissão de Finanças e Tributação, em 28 de novembro de 2012, após aprovação na Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania em 27 de agosto de 2013. Votado pelo Senado e, finalmente, para sanção presidencial, integra o ordenamento jurídico brasileiro como Lei N^o 13.018, de 22 de julho de 2014 ¹⁶ . A Lei Cultura Viva representa avanço institucional e jurídico gigantesco para o país.

¹³Disponível em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=445427>. Acesso em: 1 abr. 2018.

¹⁴Disponível em: http://www.senado.gov.br/atividade/materia/detalhes.asp?p_cod_mate=93832. Acesso em: 6 jan. 2019.

¹⁵Disponível em: <http://www12.senado.gov.br/noticias/materias/2012/12/05/vale-cultura-e-aprovado-em-plenario>. Acesso em: 1 abr. 2018.

¹⁶Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/113018.htm. Acesso em: 1 abr.2018.

PROGRAMA MAIS CULTURA	Instituído pelo Decreto N ^o <u>6.226</u> , de 4 de outubro de 2007, e Decreto N ^o 6.630, de 4 de novembro de 2008, o programa Mais Cultura representou o reconhecimento da cultura como necessidade básica e direito de todos os brasileiros, tanto quanto a alimentação, a saúde, a moradia, a educação e o voto. Com a criação do Programa, o governo federal incorporou a cultura como política estratégica de estado para atuar na redução da pobreza e da desigualdade social. Também conhecido à época como PAC ¹⁷ da Cultura, seu objetivo foi democratizar o acesso da população a bens e serviços culturais ao fomentar iniciativas da sociedade e criar infraestrutura cultural nas cidades e áreas rurais caracterizadas por baixos indicadores sociais. No âmbito desse Programa, a Ação Espaço Mais Cultura viabilizou a construção de espaços culturais ou ampliação, reforma e aquisição de equipamentos e mobiliários para espaços existentes que necessitavam de melhorias e adequação para pleno funcionamento das instalações e atividades culturais (BRASIL, 2010). Apesar de seu enfraquecimento, a partir do governo Dilma Rousseff — gestão Ana de Hollanda —, o MinC manteve o Programa noutro formato.
------------------------------	--

Fonte: Dados coletados pela autora.

¹⁷Programa de Aceleração do Crescimento.

Reiteramos com Duarte (2018) sobre a descontinuidade das políticas públicas para culturaS, sobretudo pela marginalidade que ocupa na agenda do Estado. Mais do que isso, o reconhecimento de direitos em si não resolve e não reflete na realidade prática se o Estado lida com o campo daS culturaS como gasto ao invés de investimento, o que recrudesce desde o golpe de 2016 no país quando o então presidente extingue o MinC logo na chegada ao governo golpista.

Os acontecimentos do passado constituinte atravessaram os anos, perpetuando-se nos dias atuais. [...] Em 1990, o então Presidente da República Fernando Collor de Mello também extinguiu o Ministério da Cultura, juntamente com diversos de seus órgãos, havendo o seu retorno apenas em 1992, no governo de Itamar Franco. Os direitos culturais são deveres de todos e, sendo regra inscrita na Lei Fundamental do país, não pode ser convertida em meras promessas institucionais, pois, se assim o for, implicará no descumprimento do preceito constitucional (DUARTE, 2018, p. 71)

Certos de que o campo daS culturaS se fortaleceu nos governos progressistas de 2003-2016, o golpe de Estado de 2016 inaugura sua gestão com a extinção do MinC em 12 de maio do mesmo ano, através da Lei Nº 13.345/16, para reinstituí-lo em 23 do mesmo mês como resposta à mobilização social de ocupação das sedes do MinC pelo Brasil. No entanto, sem qualquer função na estrutura do governo golpista, o MinC se retomado de direito exclusivamente como instrumento de negociação político-partidária do golpe, nunca foi reinstituído de fato. Assim, trazemos à tona um pouco desse horizonte cujo Estado brasileiro pós-2019 nos submerge na institucionalização da barbárie interna e na subserviência absoluta ao atual governo estadunidense.

ARTIGO 2º – DAS CULTURAS NO BRAZIL PÓS-GOLPE DE 2016

À imagem do que foi a circunavegação no alvorecer dos tempos modernos, sendo a navegação a causa e o efeito de uma nova ordem mundial [...], certos sociólogos demonstram que “a circunavegação” própria da Internet cria novas maneiras de ser e de mudar, em profundidade, a estrutura do vínculo social (MAFFESOLI, 2010). Com efeito, interessante constatar com Zuckerman (2014) que a popularização da internet possibilita uma infinidade de novas maneiras de saber o que acontece mundo afora, seja pelas webpages de mídias de todos os continentes seja pela enciclopédia online gratuita seja pelas ferramentas de busca como o google.

No entanto, se essas janelas virtuais nos ajudam alcançar todo tipo de informação que desejamos, o que queremos saber depende do que acreditamos ser importante, o que explicaria acompanharmos muito mais as notícias de nossa cidade do que aquelas do outro lado do país ou do oceano ou acompanharmos a vida de nossos amigos com mais detalhes que a vida daqueles distantes de nós. Logo, nossas ferramentas de mídia, dos jornais às redes sociais, refletem essas tendências.

Como compreender então um mundo complexo e interconectado sem perder de vista condicionarmos o mundo que nos cerca através das ferramentas que utilizamos para aprender/saber sobre ele?

Algumas dessas ferramentas têm centenas de anos, enquanto outras foram inventadas na última década, e todas podem ser alteradas para melhor nos ajudar a entender e explorar o mundo. Podemos construir novas ferramentas que nos ajudam a entender quais vozes estamos ouvindo e quais vozes ignoramos. Podemos tornar mais fácil o entendimento de diálogos em outras línguas e a colaboração com as pessoas de outras nações. [...] Com uma fração do intelecto que foi usado para a construção da internet tal qual a conhecemos, poderemos construir uma rede que nos ajude a descobrir, entender e aceitar um mundo mais amplo. Nós podemos e devemos reconectar. (ZUCKERMAN, 2014, p. 43).

Consequentemente, se a existência de telefones celulares, televisão via satélite e a internet permitem informação disponível no mundo inteiro e em volume nunca antes visto, não precisaríamos de uma visão global mais ampla para antecipar ameaças, aproveitar oportunidades e fazer conexões? Essa pergunta nos remeteria ao que Zuckerman (2014) chama de paradoxo central da nossa era hiperconectada, qual seja, se por um lado é muito fácil compartilhar informações e perspectivas de diferentes lugares do Brasil e do mundo, encontramos e com frequência uma visão mais limitada do mundo do que em tempos menos conectados do que hoje. Mais do que o acesso à informação, o desafio é estar atento, isso porque, se a internet permite encontrar tudo online, na prática muito do que encontramos está perto de nós.

Nessa chave, Zuckerman (2014) nos instiga a descobrir o que está faltando, instiga um olhar mais longo e mais amplo que nos permita traduzir e contextualizar o que enxergamos pela internet e, assim, contribua para compreendermos melhor o que de fato acontece no mundo. É preciso entender como estamos (des)conectados, é preciso “olhar com cuidado o quão conectados nós estamos e não só o quão conectados imaginamos estar”. (ZUCKERMAN, 2014, p. 65).

Com efeito, segundo Doneda (2014), depois de anos a receber com entusiasmo novas tecnologias, o Brasil experimentou o fim de uma fase de encantamento cujas relações de poder construídas em função dessas tecnologias cobraram a sua fatura. A percepção do brasileiro sobre sua privacidade atravessou um amadurecimento, mesmo que forçado em muito pelas revelações sobre o monitoramento realizado em boa parte das informações que transitam na internet e que motivou a preocupação de autoridades do país.

Como reflexo imediato, o Marco Civil da Internet, Lei No. 12.965 de 23 de abril de 2014, publicada no Diário Oficial da União (DOU) de 24 de abril de 2014, foi aprovado na Câmara dos Deputados em março de 2014 como mecanismo para restringir a coleta de dados e o monitoramento de cidadãos que utilizam a rede. E se originalmente concebida para estabelecer direitos e garantias básicas aos usuários da internet, como o livre acesso à rede, a isonomia de tratamento entre usuários, a livre circulação de conteúdo, o direito à privacidade, entre outros, após confrontar a realidade dos sistemas passivos de vigilância através das revelações do ex-funcionário da Agência Nacional de Segurança Norte-Americana (NSA), Edward Snowden, o Marco Civil da Internet incorporou dispositivos específicos sobre a tutela da privacidade na internet. (DONEDA, 2014).

Necessário destacar que o Marco Civil da Internet não foi uma proposta de governo mas da sociedade civil cuja concepção emerge do debate público sobre a regulação da internet no Brasil muito antes do escândalo Snowden. Naquele momento, segundo Lemos (2014), a lógica era criar um arcabouço de direitos e liberdades civis que traduzissem os princípios fundamentais da Constituição Federal de 1988 para o território da internet e, por tratar-se de uma lei para internet, melhor seria utilizar a própria rede para construção desse texto.

Desse modo, foi instalada uma plataforma colaborativa¹⁸, como iniciativa inovadora, para o debate e redação do Marco Civil, através de chamada pública realizada para elaboração de um projeto de lei, também inovador e complexo, dividida em duas etapas. A primeira seria um debate sobre os princípios norteadores para a regulação da internet e a segunda seria a redação do texto da lei. Segundo Lemos (2014), a participação aberta logo respondeu com questões chave como promover a liberdade de expressão, a privacidade, a neutralidade da rede, o direito de acesso à internet, os limites à responsabilidade dos intermediários e a defesa da abertura (openness) da rede, segundo o autor, crucial para a inovação.

¹⁸ Disponível em: <http://culturadigital.br/marcocivil/>. Acesso em: 6 jan. 2019.

Para cada princípio foi destinado capítulo respectivo e/ou artigos específicos do Marco Civil, outra ferramenta importante foi utilizar legislações estrangeiras com experiência em questões similares ao considerar estávamos então em 2009 e muitos países legislam sobre o tema desde 1998. Feita a redação, o texto legal volta à plataforma para debate público de abril a maio de 2010:

Vale ressaltar que o Marco Civil funcionou como uma iniciativa pioneira na ideia de uma democracia expandida. Ele promoveu um amplo debate racional entre os diversos atores que participaram de sua elaboração. No processo de consulta, foram considerados não apenas os comentários formalmente feitos por meio da plataforma oficial, mas também todos aqueles mapeados por meio de redes sociais (como o Twitter), posts em blogs e qualquer outra forma de contribuição que pudesse ser identificada online. (LEMOS, 2014, p. 94).

O autor destaca também a transparência como outra característica marcante durante a consulta pública, isso porque os participantes podiam ver em tempo real a contribuição de todos os outros, os argumentos apresentados/discutidos no âmbito da plataforma competiam por fundamentação independente de sua origem ou autoridade, além da possibilidade de enxergar os posicionamentos públicos de cada um que serviu também para qualificar o debate. Esse percurso resultou, segundo Lemos (2014), numa lei tecnicamente sólida, abrangente e ambiciosa:

Mais do que isso, seu texto foi saudado por especialistas de vários países como um dos mais avançados e “pró-inovação” que se poderia conceber naquele momento. Com isso, o Marco Civil despertou grande interesse internacional. E grande expectativa com relação ao Brasil: nosso país passou a correr o bom risco de aprovar uma das leis mais avançadas para a internet. (LEMOS, 2014, p. 95).

Após sobreviver à burocracia governamental, o texto final do Marco Civil da Internet foi encaminhado ao Congresso Nacional em 24 de agosto de 2011, onde atravessou novos ciclos de debate sobre o projeto e novas modalidades de consulta pública. Lemos (2014) afirma que por tudo isso o Marco Civil certamente é um dos projetos de lei mais amplamente debatidos no país em múltiplas mídias, além de inaugurar uma nova metodologia de construção legislativa que aponta os rumos da democracia em uma sociedade cada vez mais digital.

E se o Marco Civil é importante pela construção aberta e colaborativa, é também porque trata questões imprescindíveis para o país. Vale destacar que o projeto

ficou engavetado na Câmara dos Deputados até o advento Snowden, quando o governo atingido por revelações de espionagem, percebe que o instrumento legislativo mais sofisticado disponível como resposta era o Marco Civil (LEMOS, 2014).

Não à toa, a experiência bem sucedida do Marco Civil influenciou a criação de várias outras iniciativas de consultas participativas pela internet, moldadas a partir da metodologia do Marco Civil. Dentre elas, a consulta pública para a Reforma da Lei de Direitos Autorais e a consulta para a redação da Lei de Proteção aos Dados Pessoais. Além disso, o portal E-Democracia da Câmara dos Deputados foi construído valendo-se de diversas das experiências do Marco Civil (LEMOS, 2014, p. 103). Em julho de 2015, o governo federal lançou o **Dialoga Brasil**, uma plataforma de participação digital:

O Dialoga Brasil é um espaço de participação digital. Aqui suas ideias viram propostas e você ajuda a melhorar as ações do governo. Você pode fazer sugestões para melhorar programas, curtir propostas de outros participantes e conhecer as principais ações do governo federal¹⁹.

Nessa perspectiva, mais do que conectado e/ou desconectado, é preciso estar atento. Atento para reconhecer que culturaS e tecnologia são interdependentes, atento para enxergar que as transformações são mútuas e refletem direitos/políticas de cultura, como o Marco Civil da Internet que reverberou, tardiamente, nos quatro cantos da então democracia brasileira e também no mundo. Atento para a renovação permanente nas artes e naS culturaS e a incapacidade do Estado em responder às suas exigências. Atento para questionar e conectar-se com os temas do nosso tempo.

Atento ao PL No. 215/2015, também chamado por ativistas digitais e organizações de defesa do direito à comunicação e à liberdade de expressão de PL Espião e/ou PL do Esquecimento que tramitou com assustadora celeridade na Câmara dos Deputados, aprovado na Comissão de Constituição e Justiça (CCJ) em 06 de outubro de 2015 sem passar por comissões de mérito como a Comissão de Ciência, Tecnologia, Comunicação e Informática (CCTCI). Atento para um texto legal que derruba princípios e fundamentos do Marco Civil da Internet, assegurados constitucionalmente, para legalizar na rede um autoritarismo à altura do Brasil pós-golpe de 2016 e da extrema-direita de 2019.

O PL 215/2015 estacionou desde outubro do mesmo ano quando REQ N^o 3028 que alega implicações à liberdade de imprensa, telemática (*Internet*), transferência de dados e informática e, portanto, trata ser indispensável apreciação da proposta pela Comissão de Ciência, Tecnologia, Comunicação e Informática (CCTCI). Atentos, portanto,

¹⁹ Disponível em: <http://www.dialoga.gov.br/>. Acesso em: 6 jan. 2019.

nessa teia global cujo dilúvio de informações estamos enredados cotidianamente, para ajustar o foco sobre essa agitação digital/cultural e observar que a realidade brasileira é hoje completamente diferente e cujos avanços de nosso passado recente são tímidos no oceano digital das fakenews garantidoras da eleição do atual presidente da república no processo eleitoral de 2018.

Se o então presidente golpista reinstalou o MinC um mês depois de extingui-lo, o atual presidente em seu primeiro dia de mandato decretou o fim do Ministério da Cultura que se tornou uma secretaria especial do atual Ministério da Cidadania conforme Medida Provisória Nº 870, de 1º de Janeiro de 2019, convertida na Lei nº 13.844, de 18 de junho de 2019, que extinguiu igualmente os Ministérios dos Transportes, Portos e Aviação Civil; Indústria, Comércio Exterior e Serviços; Esportes; Cidades; Trabalho; e Segurança Pública.

Mais do que extinguir/sucatear as instituições de cultura no âmbito do Estado brasileiro, a política do governo atual é anti-cultural, pautada pela censura, pela misoginia, pela heteronormatividade, pela intolerância/ódio às diferenças, aos pobres, ao negros, aos índios, aos estudantes, ao povo. O governo ultra-conservador do Brasil de hoje é pautado pela repulsa à diversidade cultural assegurada em nosso texto constitucional:

Título VIII Da Ordem Social
Capítulo III Da Educação, da Cultura e do Desporto
Seção II Da Cultura

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

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

Ao considerar as mudanças drásticas que atravessamos no Brasil desde 2014 cujos impactos são desastrosos para o Estado Democrático de Direito até então assegurado pelo Marco Regulatório da Redemocratização do País após um jejum democrático de mais de vinte anos concernente ao período da Ditadura Militar (1964-1985), isto é, conforme Figueiredo *et al.* (2016), diferente dos governos democráticos cujos direitos foram elementos de debate para identificar preferências de atuação de políticas públicas, a partir de 2016 prevalece a incompreensão da lógica do Estado Brasileiro que se sustenta no golpe

midiático, legislativo e judiciário. O cenário desde então se caracteriza por retiradas de direitos, mudanças constitucionais autoritárias, e demais aberrações institucionais e jurídicas que recrudescem cotidianamente à revelia de qualquer diálogo com a sociedade.

TÍTULO III DO CARIMBÓ



Fotografia 3 - 01 Curimbó, 02 Maracas, 02 Banjos e 01 Milheiro, instrumentos próprios do denominado Carimbó Pau-e-Corda, conhecido como Carimbó Raiz. Fonte: Acervo Amanda Rabelo.

À essa altura, compreendemos que as posições constitutivas da pirâmide do campo da cultura estão disponíveis desigualmente aos seus ocupantes: para cada posição cultural corresponde uma posição social e, conseqüentemente, política. Isso significa que um lote particular de problemas/esquemas de procedimentos/abordagens estéticos/políticos são definidos em oposição uns aos outros no interior dessa pirâmide como afirmação da sua distinção/consagração, o que negamos neste trabalho através do carimbó.

Assim sendo, enxergamos aí uma segmentação/hierarquização no espaço social da cultura que não reconhecemos e assumimos, portanto, os riscos de cunharmos o campo da cultura em nosso trabalho. Essa tomada de posição legitima o Carimbó tanto quanto o Festival de Ópera do Theatro da Paz cuja instância de consagração no topo da pirâmide da cultura paraense, não à toa, é impressa na própria denominação do festival que junto

com o Teatro Amazonas (em Manaus), compõem o vértice de distinção/consagração da cultura monolítica na Amazônia.

O Festival de Ópera integra o calendário anual da Secretaria de Estado de Cultura do Pará (SECULT) desde 2010 e leva o nome da sua principal sede, o Teatro da Paz que, por sua vez, desde o século XIX, ostenta o poder e a riqueza da *belle époque*²⁰ da Belém da borracha, segundo os padrões da cultura burguesa que se mundializava a partir de 1850 e transformava o sujeito singular em cidadão do mundo para situá-lo na cena maior da cultura da Europa *fin de siècle* (COELHO, 2011). Na Belém recente o Teatro da Paz é um mausoléu da distinção/legitimação cultural ao gosto do monarca da gestão da cultura no Pará: Paulo Chaves Fernandes foi titular da SECULT desde 1994, com uma interrupção apenas durante a gestão do PT no estado (2007-2010) até 2018. Responsável por grandes obras como a Estação das Docas, o Mangal das Garças e o Hangar, assim como por projetos de revitalização do centro histórico de Belém, como as edificações no Complexo Feliz Luzitânia, também criou grandes projetos, como a Feira Pan-Amazônica do Livro e o Festival de Ópera do Theatro da Paz que monopolizam o orçamento da agenda de cultura do estado. O Theatro da Paz foi inscrito no Livro de Tombo Histórico pelo IPHAN em julho de 1963.

Ao destrincharmos o conceito de cultura em Bourdieu (2015), instigou-nos a necessidade de ultrapassarmos as instituições legitimadoras desse campo no singular e alcançarmos o campo daS culturaS através do carimbó instaurado pelo chamado incessante para o combate (CERTEAU, 2011). E isso, sem nenhuma razão para oposições, nosso esforço científico-político é trabalharmos na lógica das complementariedades cujo campo daS culturaS, ora em construção, expressa a condição de nossa própria cidadania, aquele que dá sentido à vida.

Assim, desconstruimos o campo de uma cultura cujos parâmetros de diferenciação, internos/externos, são aqueles em correlação/oposição permanentes com a cultura erudita que, antes de tudo, não é brasileira, não é amazônica, tampouco paraense. Porém, sem negá-la, nosso esforço reclama precisar o campo daS culturaS como aquele que, ao invés de orientar-se pelo reconhecimento da obra cuja voz preponderante é de quem determina a legitimação do próprio campo, assume o cotidiano como referência, as práticas do dia-a-dia e, por isso, o habitus das mulheres/homens desse espaço social mesmo quando fora da *cena*.

Nessa lógica, o campo daS culturaS que ora cunhamos não se pauta pela obra mas pelas pessoas por detrás delas e suas vivências/experiências cotidianas; não se pauta pelas instâncias de consagração institucionalizadas e reconhecidas pelo Estado senão pelas suas próprias em seu próprio espaço social onde nasce/acontece. Conseqüentemente, o que nos interessa como cultura é menos o que ela significa pela legitimação das instâncias de

²⁰ *Belle Époque* é o nome dado a uma época de mudanças culturais/artísticas registradas na história da França, entre o final do século XIX e o início da 1ª Guerra Mundial. (IPHAN, 1914).

consagração e mais sobre aqueles que vivenciam seus significados no dia-a-dia, que sentem/realizam práticas que fazem sentido para eles, aqui neste trabalho pelos carimbozeiros.

Desse modo, tratar o campo das culturas na atualidade significa abordar o dinamismo da cultura e da sociedade em vários pontos do planeta porque, conforme Figueiredo e Bogéa (2015), se impossível negar a globalização, é necessário ultrapassar uma lógica baseada em oposição para outra de agregação/inclusão. A discussão da mudança cultural, aculturação, fricção interétnica e todas as categorias criadas para designar fenômenos similares, traduz um histórico de como o dinamismo da cultura foi interpretado ao longo do tempo para questionarmos sobre como identificar o externo em uma sociedade que não é fechada nem homogênea para compreendermos a ideia de *atualização* do carimbó como referência do espaço social das culturas (FIGUEIREDO, BOGÉA, 2015).

CAPÍTULO I - DO CARIMBÓ SABERES

Em meados de dezembro, havia um período de 15 a 16 dias de quase completa liberdade e descanso dos escravos. Os pretos, nesse período de férias, festejavam Benedito e realizavam numerosas brincadeiras. Dançavam e folgavam livremente. O índio como o negro, tinha seus usos e costume, mas os contatos interétnicos determinaram mudanças qualitativas apreciáveis na vida de cada um desses elementos. E a lúdica amazônica, no que tem de mais representativo, é essencialmente africana. (SALLES, 1971, p. 185).

O carimbó que apreciamos desde longo tempo, segundo Salles, (1971), seria uma síntese das “folganças caboclas”, do lazer e do trabalho conjugados e estreitamente associados cuja observação condiciona o registro do carimbó como canto de trabalho:

Raramente o homem está parado. O trabalho é constante. E as duras condições de vida exigem dele maior esforço e maior dedicação ao trabalho. (SALLES, 1971, p. 268).

Salles (1971) nos conta que a coreografia geral do carimbó é a de uma grande roda que circula pelo salão, por vezes a roda se desfaz e os pares volteiam sem se tocar ou permitem a encenação de solistas. A base do carimbó são os tambores, ao que se juntam os mais diversos instrumentos melódicos como xeque-xeque, o reco-reco ou raspador, e até

violões, cavaquinhos e violinos, além das vozes do solista e do côro. Para Salles (1971), não há uma formação instrumental típica.

Xeque-Xeque: uma lata contendo grãos de milho, pedrinhas, etc (SALLES, 1971, p. 279). Reco-Reco ou Raspador: Instrumento musical, feito com um rolo de bambu estriado, que os tangedores fazem soar por meio de uma vareta com que o ferem de raspão (Dicionário Aurélio).

No entanto, importante ter em conta que o carimbó em Soure, na Ilha do Marajó, o que se chama de carimbó pastoril, é diferente do carimbó de Marapanim e Maracanã, o carimbó praieiro, diferentes do carimbó sagrado de Santarém Novo, municípios litorâneos do salgado paraense. É sobre essa diversidade do carimbó que nos debruçaremos a partir de agora.

Mestra Amélia do Grupo de Tradições Cruzeirinho de Soure, no Marajó, destaca essas especificidades principalmente na cadência da música e no gingado da dança. Nossa Mestra do Carimbó cujo grupo marajoara vive o carimbó há mais de três décadas, ressalta a importância de Mestre Preto Juvêncio e ensina que o carimbó pastoril é aquele das fazendas do Marajó, trazido pelos escravos bantos cujos

descendentes deles que ainda moravam nas fazendas que foram que transmitiram p'ra nós. [...] E quanto ao compasso da música, nós tivemos Mestres diretos tocando conosco e que hoje muitos deles já não existem mais e que já repassaram p'ros nossos jovens e a gente tenta manter, tanto a cadência da música quanto o gingado da dança, os trajes, inclusive os trajes a gente tenta permanecer e sem deixar modernizar muito, sem sair da essência, a gente tenta preservar a raiz, aquilo que nós buscamos com nossos antepassados. Nós ainda tivemos a felicidade de conviver com um Mestre que era chamado Preto Juvêncio, ele vinha muito conosco quando ele vinha aqui em Soure que ele morava na fazenda e dançava junto com nosso pessoal e o pessoal tentava pegar assim na essência mesmo o gingado do carimbó [...]. Ele era neto de escravos e eu acho que assim foi muito importante. [...] A diferença é bem pouca dessas outras regiões porque eles dançam do pé arrastado, é pé arrastado mesmo, descalços, isso é primordial, é descalços e com pés arrastados. E o que há um pouco a diferença assim na dança, é o gingado das mãos, dos braços, um pouco de diferença mas não tanto. E o ritmo como é mais acelerado um pouco, aí muda também um pouco mas não é tanta diferença não, não acho tanta diferença não²¹. (informação verbal).

²¹ Entrevista à autora em 17 março 2019.

Fotografia 4 - Mestre Preto Juvêncio nos seus 100 anos



Fonte: Acervo Grupo Cruzeiroirinho (2006).

Mestra Amélia destaca que o carimbó pastoril é um carimbó cadenciado:

E também assim com detalhe, as músicas aqui do Marajó são bem poéticas, os Mestre, os compositores, que são pescadores e algumas vezes também que andaram pelas fazendas, eles descrevem o nosso Marajó, o cotidiano de nossa gente, são poéticas as letras e as melodias são bem arranjadas vamos dizer assim, tem uma melodia assim muito bonita também. E este vaqueiro que eu falei, o Preto Juvêncio, eu ainda tenho uma foto dele aqui no Cruzeiroirinho, quando ele completou 100 anos foi feito uma festa na casa dele, já na casa da filha dele aqui em Soure e as nossas crianças do Cruzeiroirinho Mirim foram participar e dançar com ele o carimbó marajoara. Nós temos uma foto, uma grande recordação e ele se foi aos 103 anos²². (informação verbal).

²² Entrevista à autora em 17 março 2019.

Fotografia 5 - Mestra Amélia na celebração de 2 anos do Registro do Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro, CENTUR



Fonte: Acervo Pierre Azevedo. (11 set. 2016)

Juvêncio Amador nasceu em 30 de outubro de 1906 na fazenda Tucumã, interior do Município de Soure. Foi vaqueiro a vida toda e morreu em 27 de julho de 2009, próximo de completar 103 anos²³. Mestre Diquinho lhe rendeu homenagem através do lundum marajoara intitulado Preto Juvêncio:

*Preto Juvêncio é vaqueiro da Tapera
Preto famoso que tomba boi de era (bis)
Preto Juvêncio laçar boi ponteiro
E se agarrar com garrote alvação (bis)*

Mestre Diquinho, Preto Juvêncio. No CD Grupo de Tradições Cruzeirinho. Faixa 11).

Conheci Mestre Diquinho em julho de 2017 na roda de carimbó do Tambores do Pacoval na sede da Associação dos Moradores do Bairro do Pacoval (AMPAC), periferia da cidade de Soure, quando hospedei-me por alguns dias com Cilene e Ronaldo Guedes cuja família de artistas coordena o atelier coletivo Arte Mangue Marajó, cerca-com-cerca com a AMPAC. A roda de carimbó do Tambores do Pacoval acontece todo sábado na sede da AMPAC e ali minha ansiedade em conhecer Mestre Diquinho de perto transformou-se no deslumbramento ao enxergar a sofisticação e elegância do Mestre e sua viola a conduzir o grupo cuja potência privilegia meninas e meninos nos tambores, maracas e banjo.

Fotografia 6 - Mestre Diquinho



Fonte: Acervo AMPAC (2019)

²³ Encarte CD Grupo de Tradições Marajoara Cruzeirinho.

Esse convívio da moçada do Tambores do Pacoval com os Mestres, principalmente Mestre Diquinho e Mestre Regatão, transforma a roda de carimbó num espaço encantado de força e poesia intergeracional, num lugar de Soure que precisas realmente escolher para estar lá. Uma menin

ada que toca tudo, trabalha a argila no ateliê, compõe, vive o cotidiano carimbozeiro seja pela poesia seja pela generosidade de uma cena/espço totalmente coletivo. Infelizmente não conheci Mestre Regatão porque muito doente quando lá estive, fundador da AMPAC e também do Tambores do Pacoval. O Mestre faleceu em abril de 2018.

Fotografia 7- Mestre Regatão



Fonte: fotografia de Marcello Gabbay, Acervo AMPAC

E nessa roda homenageamos o Mestre com uma composição sua que ecoa o seu carimbó em registro fonográfico:

No Pesqueiro tem praias bonitas
 Eu vou caminhando p'ra lá (bis)
 Vai o compadre e a comadre, a Mariazinha também
 Tem mulher enrolando na areia parece sereia
 Mostrando a beleza que tem (bis)
 Tem, tem, tem (bis)
 Quero ver a verdade de perto
 Compadre 'tá certo
 E a comadre também
 Quero ver os barquinhos passando em cima do alto mar (bis)
 Muita gente nos bares bebendo
 Esperando à hora que o banho vai dar (bis)

Mestre Regatão, Praia do Pesqueiro. (In: CD Mestres Navegantes, Carimbó, Edição Pará vol 1).

Os Filhos de Maiandeuá, por sua vez, representam aquilo de mais eletrizante do carimbó praieiro, o próprio grupo se autodetermina como “carimbó frenético”, título do seu primeiro CD, lançado em todas as plataformas digitais em 10 de agosto de 2018 no espaço Ná Figueiredo²⁴ em Belém (PA):

Fotografia 8 – Divulgação do show de lançamento do CD Filhos de Maiandeuá

**SHOW DE LANÇAMENTO DO CD
FILHOS DE MAIANDEUÁ**

**10/08
21:30H**
ENTRADA:
R\$ 10,00

LOCAL:
Núcleo de Conexões
**na
figueiredo**
AV. GENTIL BITTENCOURT, 449

Fonte: Acervo Filhos de Maiandeuá

Vale o registro sobre o grupo Filhos de Maiandeuá na voz de Pierre Azevedo, um dos artistas cujo trabalho com o carimbó apresentamos em nossa tese como parte da nossa narrativa. Assim, identificamos/apresentamos com Pierre Azevedo essa moçada:

²⁴ Espaço Cultural (independente) em Belém-Pará.

Primeiro eu conheci os amigos dos Filhos de Maiandeu, depois eu conheci o grupo Os Filhos de Maiandeu, numa relação que começou de amizade mesmo tanto que é esse afeto que eu tenho com eles. [...] Não é nada a partir do trabalho que agente realizou, eu tenho um apreço muito grande por todos e defendo e ovaciono essa representação deles lá dentro da ilha. É o grupo de carimbó que eu considero o mais próximo do quê que é hoje em dia o que a gente poderia dizer o carimbó moderno que não é o carimbó do Pinduca, o carimbó moderno é o da atualidade, contemporâneo, feito por uma galera jovem, por uma galera que entende o quê que é essa essência do carimbó e faz o carimbó acontecer, tanto que no discurso deles, eles falam muito disso, muito do quê que é a energia do carimbó, o quê que é o carimbó frenético que é o carimbó deles, então eles são os tradicionais que conseguem trazer essa tradição p'ra modernidade, entendeu? Conseguem transformá-la e atualizar assim digamos essa tradição nos tempos de hoje [...]. E a minha identidade com eles é [...] porque eles são jovens também, a galera tem a minha idade e eu conhecia eles já antes deles ficarem conhecidos [...], então a minha identificação com eles é essa relação próxima mesmo, de chegar em Fortalezinha, brincar, tomar umas, ficar lá naquela brincadeira e no aprendizado também porque eles me ensinam muita coisa lá, principalmente bioconstrução, sobre como cuidar da terra, é uma amizade de identificação e companheirismo mesmo, de total respeito por eles. Qualquer trabalho que eles me chamam p'ra fazer, eu realizo e eu penso ainda em realizar muitos trabalhos com eles. A ideia é essa mesmo, botar p'ro mundo essa relação deles com o carimbó e também fortalecer esse carimbó da ilha lá de Maiandeu²⁵.

Os Filhos de Maiandeu são da Vila de Fortalezinha que integra a Ilha de Maiandeu no âmbito da Área de Proteção Ambiental Algodal-Maiandeu (APA)²⁶, no município de Maracanã, Microrregião do Salgado. É nessa paisagem natural que um grupo de jovens artistas de Belém revela através de exposição fotográfica coletiva como sentem/enxergam a terra dos Filhos de Maiandeu. Um registro que ultrapassa os espaços do carimbó e alcança a galeria Theodoro Braga da Fundação Cultural do Pará²⁷, única galeria pública da capital paraense, através do Edital Pauta Livre da Fundação Cultural do Pará 2018.

Em seguida atravessamos imagens/vivências dessa exposição denominada Encantarias da Ilha. Iniciamos pela imagem logo abaixo que nomeia também cada um dos artistas da mostra coletiva:

²⁵ Entrevista de Pierre Azevedo à autora em 01 abril 2019.

²⁶ Lei Estadual nº 5.621, de 27 de novembro de 1990.

²⁷ Órgão da administração pública que divide a gestão pública da cultura do estado do Pará com a Secretaria de Cultura (SECULT).

Imagem 1- Cartaz Exposição Coletiva Encantarias da Ilha



Fonte: Acervo Galeria Theodoro Braga

As imagens da exposição coletiva Encantarias da Ilha nos deslocam para uma vinculação com o mundo permeada pelas relações de afeto construídas com as pessoas, lugares e hábitos da Ilha de Maiandeuá, onde cinco artistas – Cris Salgado, Flávia Souza, Pierre Azevedo, Roberta Brandão e Uirandê Gomes – constroem um discurso de resistência cultural junto ao Carimbó, as tradições e ao modo de vida dessas comunidades cercadas de mar²⁸.

Conheço de perto o trabalho de Cris Salgado e Pierre Azevedo, desse convívio com carimbó porque trabalham no registro em áudio/vídeo da agenda do movimento carimbozeiro. Cris/Pierre acumulam um acervo gigantesco da vida do carimbó, carente de recurso para sistematização desse material que sequer foi considerado para a feitura do filme do dossiê IPHAN. Mais ainda, porque o olhar de ambos retrata a resistência da luta carimbozeira e não à toa foi o olhar que escolhemos para retratar o carimbó ao longo de nosso trabalho se identificamos nesse olhar o carimbó do nosso convívio, o carimbó que é do carimbó: o carimbó dXs carimbozeirXs.

Vale apresentar a seguir algumas das imagens da exposição em referência:

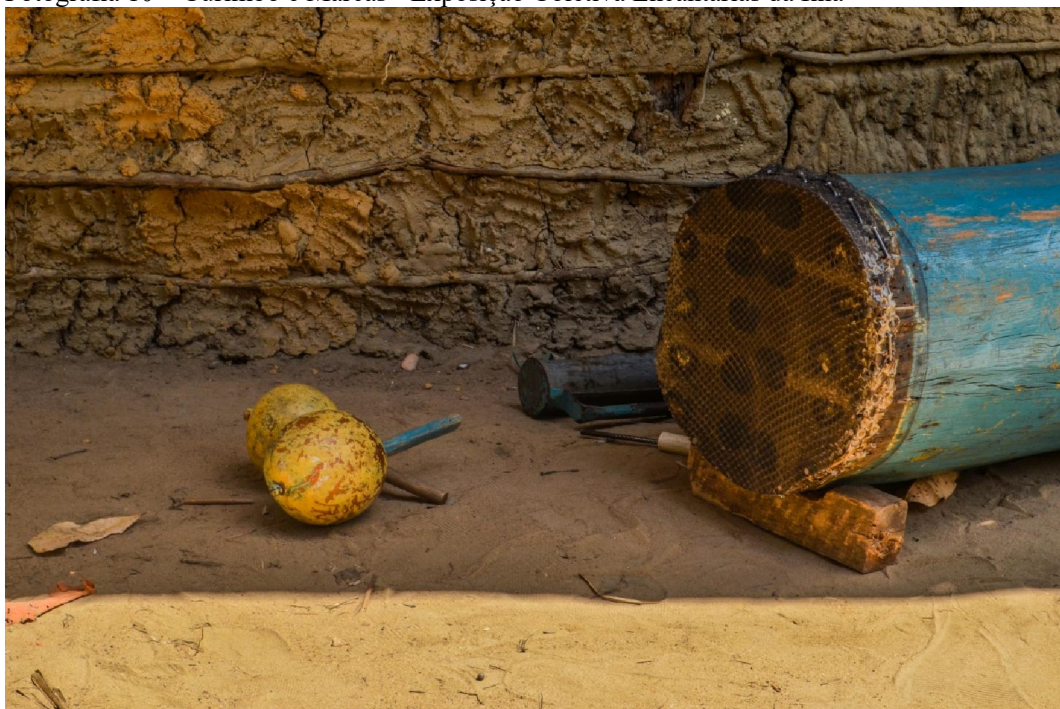
²⁸ AGUIAR, Renata. Encantarias da Ilha – Coletiva. In: FUNDAÇÃO CULTURAL DO PARÁ online, 20 abr. 2018. Disponível: <http://www.fcp.pa.gov.br/espacos-culturais/sede/galeria-theodoro-braga/todas-exposicoes/3329-encantarias-da-ilha-coletiva>. Acesso em: 10 jul. 2019.

Fotografia 9 - Filhos de Maiandeua - Exposição Coletiva Encantarias da Ilha



Fonte: Acervo Pierre Azevedo

Fotografia 10 – Curimbó e Marcas - Exposição Coletiva Encantarias da Ilha



Fonte: Acervo: Pierre Azevedo

Fotografia 11 - Velório do Mestre Chico Braga - Exposição Coletiva Encantarias da Ilha



Fonte: Acervo de Roberta Brandão

Fotografia 12 - Velório do Mestre Chico Braga - Exposição Coletiva Encantarias da Ilha



Fonte: Acervo Roberta Brandão

Fotografia 13 - Mestre Chico Braga - Exposição Coletiva Encantarias da Ilha



Fonte: Acervo Cris Salgado

Fotografia 14 - Mestre Chico Braga - Exposição Coletiva Encantarias da Ilha



Fonte: Acervo Cris Salgado

Mestre Chico Braga faleceu aos 65 anos de idade em 07 de setembro de 2015 na Ilha de Algodoal onde viveu 40 anos. O Mestre é uma figura lendária com seus cachorros que o acompanhavam até na pescaria e referência do carimbó. Em 2011, o Mestre gravou seu único CD intitulado “Tribo de Maiandeuá” Na Mostra Encantarias da Ilha, Mestre Chico Braga está em todas as imagens de Cris Salgado cuja força nos provoca apresentar o Mestre na voz da artista:

O Chico era meio exemplo de tudo que não se pode fazer ou ser, com o passar do tempo fui acompanhando as cobranças narrativas em torno da personalidade dele, tinha que ser bem sucedido, era o maior compositor. [...] Chico é cantado nos 4 ventos pelo povo do carimbó, falar dele me dói e me alegra ao extremo porque sei que se realizou. [...] Eu conheci o Chico num episódio bastante místico, o Chico era muito místico, em volta dele a áurea era diferente e isso podia ser notado, antes dele chegar no carimbó a gente sentia de longe que uma coisa ia mudando e antes dele aparecer do lado assim p’ra puxar as músicas dele, se fazia um silêncio, a roda se reorganizava. Eu vi isso muitas vezes no bar do Téo. Eu tinha visto o Chico tocar na noite passada e tinha ido p’ro bar da Fofa sentar um pouco final da tarde e o Chico ‘tava lá e aí lá na frente da maré, a maré ‘tava subindo e os bancos de areia se fechando e os cachorros do Chico começaram a dar alarde, correr e tentar chegar lá nos bancos de areia e aquilo chamou atenção, a minha, porque ele já ‘tava percebendo o que ‘tava acontecendo, que duas pessoas ‘tavam ficando, aparentemente dois gringos²⁹, gente de fora mesmo, ‘tavam ficando no banco de areia e eles iam se afogar porque ‘tava acabando o banco de areia e a maré ‘tava enchendo com muita força, e o Chico rindo, aí eu despertei, eu vi que ele ‘tava bem sentado assim do lado e rindo e dizendo ‘ah vão se afogar, olha lá, vão se afogar’ e ria e ele deu um comando p’ra dois bichinhos dele e os bichinhos dele foram lá e guiaram o turista que ficou, um já tinha passado e um que ficou e guiou esse turista por onde era o banco de areia mas que já estava escondido pela água, porque já ‘tava submerso, e aquilo foi uma coisa muito incrível de ver. Tem a história de quando a maré veio e levou boa parte dos barracos da (praia da) Princesa e uma parte de terra muito grande de uma família que era justamente esse bar da Fofa onde nós estávamos sentados esse dia que a gente se conheceu, a maré veio, duas marés entraram e levaram tudo, era um carnaval, eu fui com uma amiga e quando a gente entrou em Algodoal, entramos na (rua) Principal e a gente encontrou o Chico [...] e o Chico começou a contar p’ra gente que ia inundar, que a Princesa tinha falado [...], ele conta rindo, com aquele deboche do bem, e a minha amiga ficou muito assustada com aquilo e ela me falou ‘Cris tu não ‘tá vendo se o Chico ‘tá falando é porque vai acontecer’. [...] Naquela noite boa parte da ilha ficou muito cheia, muita tempestade, e a minha amiga voltou, ela pegou um barco e voltou p’ra Belém e aí passou-se um tempo quando foi em setembro vieram essas marés e levaram os barracos. Então sempre quando eu ia eu ficava colada no Chico, ele ficava mandando eu ir embora e eu ficava colada nele, eu queria ver onde ele morava, eu queria ver como ele pescava eu queria ir com ele p’ras paradas, amanhecia, passava a tarde, almoçava, a gente almoçava muito na casa de uma sobrinha dele, a Lica, apesar de que eu nunca consegui chegar mesmo na casa dele, eu já cheguei muito tempo depois, já em 2015 quando a gente foi construir o barraco dele, que eu vi onde ele ‘tava morando³⁰.

²⁹ Turistas, estrangeiros.

³⁰ Entrevista de Cris Salgado à autora em 12 de setembro de 2019.

Fotografia 15 - Mestre Chico Braga - Exposição Coletiva Encantarias da Ilha



Fonte: Acervo Cris Salgado.

Fotografia 16 - Mestre Chico Braga - Exposição Coletiva Encantarias da Ilha.



Fonte: Acervo Pierre Azevedo.

Na construção da tese, ao saber da relação próxima de Pierre Azevedo especialmente com Os Filhos de Maiandeuá e também com Mestre Chico Braga, o que se estreitou quando da experiência dele e Cris Salgado com o projeto Mestres Praianos do Carimbó de Maiandeuá, que abordaremos mais à frente, perguntei se ele me contaria a respeito:

O Chico Braga eu conheci naquele cotidiano da ilha, ele sempre foi aquela figura representativa, aquele personagem, aquela lenda mesmo da ilha como ele próprio falava, depois eu fui reconhecer essa fala dele que era um dos símbolos dele, um dos jargões dele, a lenda da ilha. [...] E me aproximei bastante com a produção do documentário, a relação que a Cris tinha, já vivendo aquela identificação. Ele era uma figura muito pública, [...] mas quando eu percebi que ele me conhecia foi depois desse tempo que a gente começou a trabalhar com o documentário, fazer fotografias, etc, que já rolou essa proximidade maior. E foi uma relação bem de amizade e aprendizado porque as letras dele, os cantos, eram muito especiais dentro do quê que é a cultura do carimbó, ele cantava muita coisa, ele cantava a natureza, as belezas, de lá de Maiandeuá e isso daí era um pouco do que ele conseguia representar do que é Algodual, Maiandeuá. Ele cantava Maiandeuá e a gente a partir das letras dele a gente conseguia identificar isso, não só identificar essas belezas e natureza de Maiandeuá mas identificar quem ele era e a importância que ele tinha p'ra ilha, p'ro carimbó lá de Maiandeuá. Ele era, como ele cantava mesmo nas músicas dele, o principal compositor da ilha, até hoje ele é, muitas letras dele foram eternizadas na memória das pessoas, gravações e naqueles momentos únicos de parceria com ele. Uma figura ímpar, deixou história, não tem como esquecer, inclusive hoje 1º de abril é a data de nascimento dele, já fica essa memória assim dele e a saudade também. Mas era impressionante como a gente conseguia relacionar o que ele cantava à personalidade que ele era e o que representava a ilha p'ra todos e p'ra quem 'tava conhecendo lá³¹.

Fotografia 17- Velório do Mestre Chico Braga - Exposição Coletiva Encantarias da Ilha



Fonte: Acervo Roberta Brandão.

³¹ Entrevista de Pierre Azevedo à autora em 1º abril 2019.

Fotografia 18 - Bate-papo com Mestre Moacir, Os Filhos de Maiandeuá. Na foto identificamos Roberta Brandão, Cris Salgado, Uirandê Gomes e eu entre o público



Fonte: Acervo Pierre Azevedo.

A extensa agenda da mostra coletiva *Encantarias da Ilha* trouxe Mestre Moacir dos Filhos de Maiandeuá para um bate-papo com carimbó, ocasião que estive na mostra, em 04 de maio de 2018. Sentados ao seu redor, o Mestre nos contou ser um auto-didata seja na construção de instrumentos como viola e banjo seja nas composições: “as músicas vêm da natureza³²”. Mestre Moacir é agente de saúde e pescador. Quando perguntado “o senhor deixa de ser carimbozeiro quando não toca carimbó?” O Mestre responde: “o carimbó ‘tá me acompanhando na cabeça, tô pescando, aí vem *João do Mar* e eu componho um carimbó”³³.

E nesse bate-papo sobre a encantaria, perguntaram ao Mestre: como é a princesa para o senhor? “É um ser encantado que a gente não vê mas a gente sabe que ‘tá lá”, respondeu Mestre Moacir³⁴:

³² Diário de tese, 04 maio 2018.

³³ Diário de tese, 04 maio 2018

³⁴ Diário de tese, 04 maio 2018

*A lenda de Maiandeuá é da princesa e da sereia
 Encanta de madrugada em noite de lua cheia (bis)
 Canta sereia, canta sereia
 P'ra linda princesa em cima da areia (bis)
 Mas é de madrugada que ela sai a passear
 Na praia a princesa anda na beira do mar
 Canta sereia, canta sereia
 P'ra linda princesa em cima da areia (bis)*

A Lenda de Maiandeuá, Mestre Moacir³⁵

Fotografia 19- Praia da Princesa, Algodual (PA)



Fonte: Acervo fanpage Mestres Praianos do Carimbó de Maiandeuá.

A identificação desses jovens artistas com o carimbó praieiro é revelada também no documentário “Mestres Praianos do Carimbó de Maiandeuá”, disponível no youtube³⁶. Pela captação de recursos para um projeto raro pelo protagonismo dos MestrXs/carimbozeirXs da ilha de Maiandeuá, na lógica que dá sentido ao nosso trabalho, desde o título, o carimbó é do carimbó, apresentamos conforme a seguir:

³⁵ Mestre Moacir. *In*: CD Filhos de Maiandeuá: Carimbó Frenético, faixa 2, álbum de 2018.

³⁶ Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=2hcCX7E52E8&fbclid=IwAR15iYiNCybqjtl0AzJF0Wieg76Fta9ZB35YhJB5behInAQVeRvShwtvZ4>. Acesso em: 31 mar. 2019.

O documentário traz à luz os saberes e a arte dos Mestres de Carimbó da ilha de Maiandeuá, localizada no Atlântico norte do estado do Pará. Eles narram suas origens, referências, estilo de vida e cultura, assim como falam sobre os ingredientes que compõem seu imaginário e os conduzem à condição de produtores de cultura popular, compondo carimbós. Personalidades como Chico Braga, Montana, Gudengo, Camaleoa, Roque Santeiro são alguns dos principais nomes que compartilham uma parte de seus saberes e de suas histórias neste filme. Esta obra constitui um registro raro, em formato audiovisual, da maioria desses Mestres e alguns, infelizmente, vieram a falecer pouco tempo depois das filmagens. O Carimbó, estilo musical amazônida, recentemente foi reconhecido como patrimônio imaterial da cultura nacional. Mestres Praianos do Carimbó de Maiandeuá é uma realização independente que conta com recursos oriundos do Ministério da Cultura (MinC), através Secretaria do Audiovisual (SAv/MinC), em parceria com a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República (SEPPIR/PR), neste ato representada pela Secretaria de Políticas de Ações Afirmativas por meio do EDITAL DE APOIO PARA CURTA METRAGEM – CURTA AFIRMATIVO: PROTAGONISMO DA JUVENTUDE NEGRA NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL 2012³⁷.

FICHA TÉCNICA

Direção - Artur Arias Dutra

Direção de Fotografia - Artur Arias Dutra e André dos Santos

Produção Executiva – Cris Salgado, Pierre Azevedo e Thomaz Silva

Pesquisa e Produção - Artur Arias Dutra, Cris Salgado, Pierre Azevedo e Yasmin Alves

Idealização - Cris Salgado

Argumento – Artur Arias Dutra e Cris Salgado

Coprodução - Lamparina Filmes, Cris Salgado, Pierre Azevedo

Duração: 15min - Maiandeuá, Pará, Brasil – 2015 - Classificação Livre

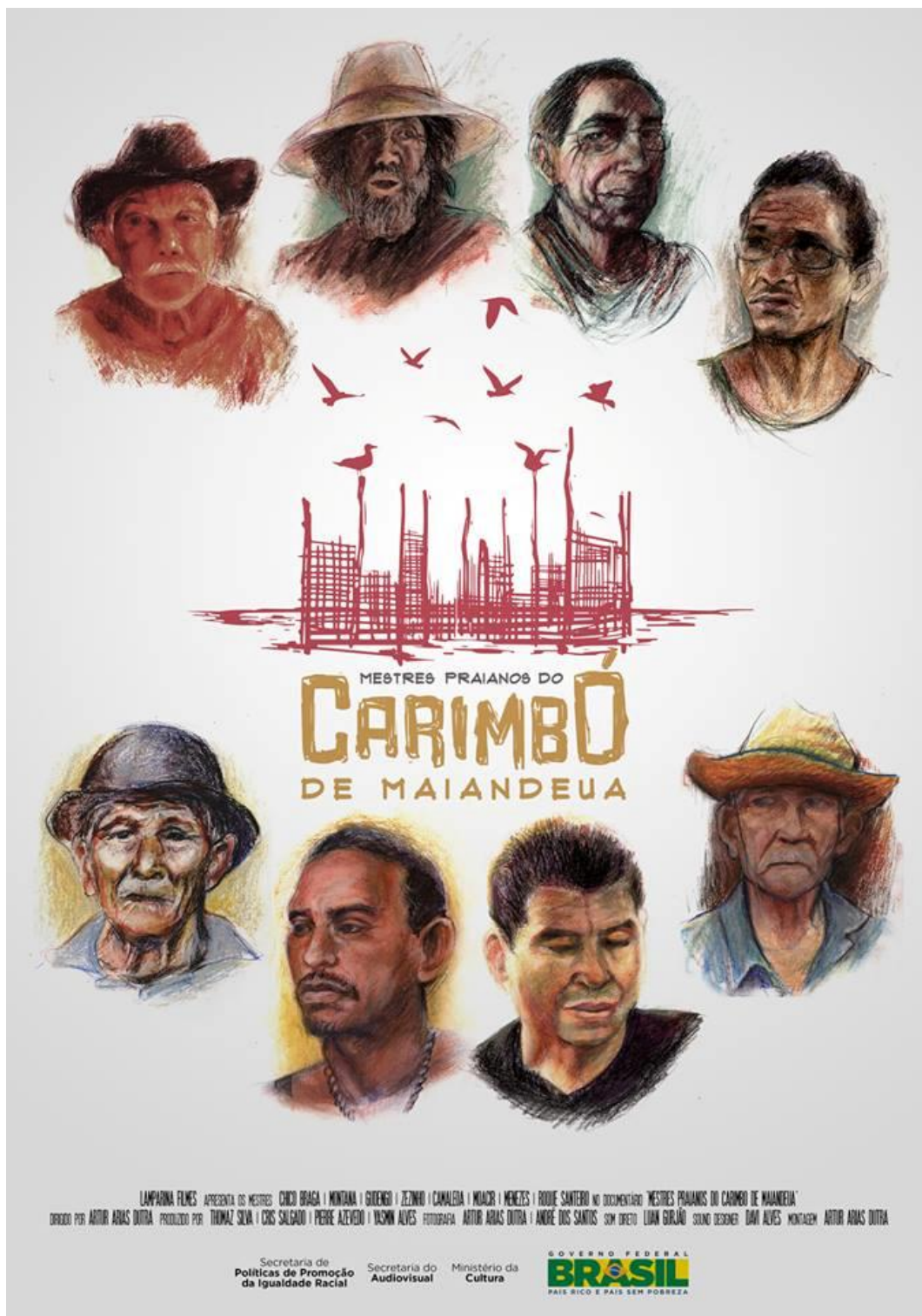
No documentário, os Mestres protagonizam do seu próprio lugar cuja poesia inunda seus cotidianos da simplicidade de Mestre Roque à nostalgia de Mestre Chico Braga na deslumbrante Algodal-Maiandeuá. Mestres Praianos é um registro vivo de que o carimbó é, antes de tudo, dos carimbozeirXs, das mulheres e homens cujos saberes entoam uma outra existência que destoa daquela predominante num estado provinciano e colonialista como o Pará.

Destacamos que o projeto advém de recursos de um extinto MinC em parceria com a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República, representada pela Secretaria de Políticas de Ações Afirmativas, igualmente findas, através de edital pautado pelo Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual, impensável no Brasil atual da ultra-direita (em 2019). Com efeito, esse projeto ecoa o atraso que o país mergulhou desde o golpe de 2016 e que se aprofunda dia-a-dia desde janeiro de 2019, com a destruição sistemática de todas as conquistas desde a redemocratização do país, além daquelas trabalhistas da primeira metade do século passado.

Destacamos em seguida a repercussão do projeto:

³⁷ Fanpage Mestres Praianos do Carimbó de Maiandeuá. Disponível em: /. Acesso em: 8 abr. 2019.

Cartaz 1- Cartaz do Documentário quando da exibição nas comunidades onde foram realizadas as gravações: em Algodual, na Sede do Clube Praiano, em 15 de abril de 2015 e em Fortalezinha, na Praça da Castanheira, em 16 de abril do mesmo ano. No cartaz, os Mestres Roque Santeiro, Chico Braga, Gudengo, Menezes, Montana, Zezinho, Moacir e Camaleoa. A ilustração é de Lígia Arias Chuquen.



Fonte: Acervo fanpage Mestres Praianos do Carimbó de Mainadeua

Imagem 2- Repercussão em jornal local da exibição do documentário nas comunidades



A tradição do carimbó

Documentário curta-metragem "Mestres Praianos do Carimbó de Mainadeua" vai ser exibido hoje, em Algodão

"Se tem metal não é carimbó", define Chico Braga, mestre do carimbó para e corda e leia da ilha de Mainadeua. O folclórico nativo é um dos homenageados pelo documentário curta-metragem "Mestres Praianos do Carimbó de Mainadeua", obra que mostra as peculiaridades do ritmo que um dos principais símbolos da cultura paranaense sobrou nas praias de Algodão, Cambaíba e Fortaleza. O documentário, com direção de Artur Dutra, será exibido em primeira mão hoje, em Algodão, e amanhã, em Fortaleza. A obra de julho ganhará uma exibição na capital paranaense.

A idealização do documentário "Mestres Praianos do Carimbó de Mainadeua" se deu em 2013, quando o projeto foi iniciado e posteriormente aprovado no edital de apoio para curta e filmado no Ministério da Cultura. Com a verba liberada em 2014, a equipe, dirigida por Artur Dutra, começou a produção do documentário em curta-metragem, elegendo-se um tema popular para documentar "Já tinham lá filmes que eles estavam na cultura popular. Filmares territórios de tambor de Mina em Curitiba, o Festival de Santuário Novo", explicou Artur.

A escolha pelo carimbó de Mainadeua se deu pelas particularidades que existem na ilha - além do fato de lá ser um dos principais balneários do País. "O carimbó de Mainadeua é tradicional, para e corda, e acaba sendo, para nós de Itaipu, uma grande referência por ser um balneário bastante frequentado. Lá tivemos contato com mestres como Chico Braga, Zezinho, Camaleão, Menestre e outros. E lá é feio um carimbó de primeira, com letras muito bonitas, que falam da natureza ou herança e o cotidiano do local", explicou o diretor.

Uma das premissas da obra é de promover a valorização dos "detetores" do que hoje é um patrimônio imaterial da cultura brasileira.



Mestre Camaleão, sua família (acima) e mestre Chico Braga (ao lado) são alguns dos entrevistados no documentário sobre o carimbó de Mainadeua

turno mínimo", explica. O lançamento do documentário que tem 15 minutos, será em Algodão, hoje, e Fortaleza, amanhã. Mas há planos de utilizar o material que sobrou para transformá-lo em outra obra. A direção é de Artur Dutra, com produção executiva de César Salgado, Pierre Azevedo e Thomas Silva. O projeto foi realizado por meio do Edital de Apoio Para Curta Metragem - Curta Alternativa, Protagonismo Da Juventude Negra Na Produção Audiovisual 2012, da Secretaria do Audiovisual (Secav) do Ministério da Cultura (MinC).

letra. Apesar da chance do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) sobre o carimbó, os mestres que mantiveram viva esta tradição secular

tem pouco ou nenhum reconhecimento de suas obras, nem mesmo as músicas tradicionais conseguiram gravar. "É possível notar

uma certa mágoa. Esse povo nunca teve oportunidade de registrar suas músicas, nem na época do vinil, nem na do CD. O Chico Braga tem uma letra que fala que

já deu letra para o Pinhão, Verequente e Capão, agora vou para o Sul, vou gravar meu carimbó". Muita gente se apropria dessas músicas e os mestres não tem o re-



Roque Santiago, um dos mestres que mantiveram viva a tradição secular do carimbó sem reconhecimento de suas obras



Ivana Freitas
Psicóloga Clínica
 Especialista em Orientação de Casal e Família, Especialista em Terapia Familiar

Psicóloga em Orientação de Casal e Família, Especialista em Terapia Familiar

EMDR
 Abordagem Americana

Análise, depressão, fobia, ansiedade, Dor Crônica, Doença Auto-imune, Trauma Emocional, Ansiedade, Luto, Atendimento: Adulto, Adolescente, Criança e Idoso.

Hora Marcada
 Fone: (91) 3224-2422
 8968-3911

Contato Empresarial: Instituto de Governança José Roberto, 169
 Sala 411, Parque Itaipu, Foz de Iguaçu
 Cep: 74013-100

Imagem 3- Repercussão em jornal local



Fonte: Acervo fanpage Mestres Praianos do Carimbó de Mainadeua

Depois dessa gira pelo carimbó de Soure e Maracanã, nossa roda chega ao carimbó praieiro de Marapanim, na terra de Mestre Manoel do grupo Uirapuru. Mestre Manoel é uma liderança incansável do movimento carimbozeiro, não à toa é o primeiro presidente eleito da Associação de Carimbó do Estado do Pará (ACEPA) quando do II Congresso Estadual de Carimbó em 2017, o que nos prenderá mais de perto no próximo capítulo. Costumo receber o Mestre em minha casa nas suas vindas a Belém quando cuida da espiritualidade de nossa casa e de nossa família.

Afinal, é comum identificarmos as religiões de matriz africana como devoção do povo carimbozeiro e isso sem prejuízo da fé católica, o que é próprio do sincretismo brasileiro. Em casa temos um pequeno *ilê* que reúne imagens católicas e do tambor de mina, onde Mestre Manoel se recolhe para orientar-nos no *axé*. Como filha de Oyá, também conhecida como Iansã, nosso altar tem igualmente uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, aquela que representa a Rainha dos Raios no catolicismo. Mestre Manoel, reza, prepara-nos remédios e banhos para nossa proteção espiritual.

E o negro ganhou os bairros mais distantes, a Pedreira que hoje se moderniza, O Guamá, Sacramento, Jurunas, Cremação, Vila da Barca e etc. Nesses bairros, hoje encontramos os terreiros de macumba, o antigo batuque e o babaçuê, sincretizado com o tambor-de-mina do Maranhão, o candomblé da Bahia e a umbanda carioca, e, ainda, com alguns traços da pajelança cabocla. (SALLES, 1971, p. 191).

Quando o Mestre está conosco, meus filhos, ao acordarem, pedem a benção do Mestre que comumente está em nossa cozinha, tomando café e trabalhando desde bem cedo, atento ao seu papel central pelo reconhecimento da comunidade carimbozeira. Mestre Manoel nos ensina a generosidade do viver coletivamente e a responsabilidade de nossas existências com o coletivo, seja na fé seja no carimbó seja no cotidiano da cidade comandado pela lógica do individualismo burguês. Como todo Mestre/Mestra de nossa culturaS, Mestre Manoel é detentor de saberes ainda carentes de registro porque próprios de nossa história oral e do nosso viver amazônico.

A seguir imagens de nosso Mestre Manoel:

Fotografia 20- Mestre Manoel e eu na roda de carimbó, ao final da agenda Iphan pelo 3º ano do Registro do Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro, auditório Iphan, Belém (PA)



Fonte: Acervo Amanda Rabelo. (2017).

Fotografia 21- Mestre Manoel do grupo de Carimbó Uirapuru de Marapanim



Fonte: Acervo Amanda Rabelo.

Segundo o portfólio de autoria de Amanda Rabelo pelo lançamento do quinto CD, *Navegando no Carimbó* (2017), o grupo Uirapuru de Marapanim foi fundado em 15 de fevereiro de 1980, pelos irmãos Mestre Luis e Mestre Ninito. Seu nome original era Bom Intento, em homenagem ao nome da fazenda jesuíta que deu origem à cidade de Marapanim. Depois de um longo período, numa apresentação em Belém, o poeta e compositor Zé Maria Villar sugeriu trocar o nome para Uirapuru porque mais bonito e sonoro pelo canto mágico do pássaro encantado com suas lendas e tradições. [...] É desde aquele dia, sempre que o Uirapuru canta nas matas todos os pássaros calam-se para ouvi-lo. (GOSSELËIN, 2002, página final).

Assim nasceu o Grupo de Carimbó Uirapuru, que está entre aqueles que fizeram o pedido de registro do carimbó junto ao Iphan em 2016. Mestre Manoel lembra que o carimbó era conhecido nos anos 50 apenas nas festas religiosas do interior do Pará principalmente nos meses de dezembro-janeiro quando dos festejos do Santo Preto, São Benedito, o Santo do Carimbó:

Meus avós só festejavam com carimbó nas festas religiosas. Fora isso, era proibido tocar. A música se tornou conhecida quando Mestre Lucindo Rabelo da Costa gravou o primeiro LP, nos anos 60. Ele explodiu. Depois veio o Pinduca nos anos 70. Nós continuamos com o carimbo raiz até hoje³⁸.

Depois de mais de 10 anos sem gravar, em 2017 o grupo Uirapuru participou do Edital MinC de Cultura Popular “Leandro Gomes”. Foi premiado na categoria grupos e pôde gravar o CD Navegando no Carimbó cujas 15 músicas são todas autorais:

Imagem 4 – CD Navegando no Carimbó



³⁸ Mestres lutam pelo reconhecimento há sete anos. In: Amazônia Real, 18 novembro 2013. Disponível em: <http://amazoniareal.com.br/mestres-lutam-pelo-reconhecimento-ha-sete-anos/>. Acesso em: 31 mar. 2019.



Fonte: Acervo pessoal.

Dessa convivência de aproximadamente 10 anos com o carimbó, ao identificá-lo com as festividades do calendário religioso oficial de nosso Pará profundo, como em Santarém Novo e tal como descreve Salles (1971), nos festejos do Santo Preto no mês de dezembro, importante reafirmar a identidade do povo carimbozeiro com as religiões de matriz africana, no sentido da sua própria fé, íntima e pessoal. Isso associado ao exercício da fé católica que herdamos do colonizador e que no Pará transforma o mês de outubro com o Círio de Nazaré³⁹ tão importante para nós paraenses como o Natal para os brasileiros.

Em trabalho anterior (BOGÉA, 2013) apresentamos histórico da Irmandade de São Benedito de Santarém Novo desde o século XIX quando nasce no âmbito da igreja católica ao reunir pessoas da comunidade pela devoção ao Santo Preto e, assim como outras irmandades da época, acolhia banidxs da sociedade, negros, índios, pobres e mestiços, como espaço coletivo de afirmação da identidade e da fé. Nessa cena, o carimbó é a manifestação lúdica da festa religiosa cuja principal paga dos promesseiros é oferecer durante dias seguidos festa à população da cidade. A Festividade de São Benedito acontece

³⁹ Grande festa processional paraense, Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, categoria celebração, registrado pelo Iphan em 2004. Fonte: IPHAN.

sempre no mês de dezembro porque quando se celebra o santo e, diferente do carimbó pastoril e do carimbó praieiro caracterizados sobretudo pela música, pela dança e pela apresentação dXs carimbozeirXs, compõe uma tradição religiosa com ritmo, dança e indumentária igualmente diferentes dos demais do estado.

Encontramos referência da história da Irmandade de São Benedito nos textos bilíngue (português/inglês) do encarte do CD Os Quente da Madrugada de 2005, que segundo a tradição oral de Santarém Novo surge ainda no Brasil colônia quando a região recebe os primeiros negros escravizados e assim igualmente os cultos e ritmos africanos, alguns já incorporados pelos cultos católicos através dos escravos vindos das colônias portuguesas na África, onde foram convertidos ao catolicismo. Nessa cena, o culto a São Benedito, um dos raros santos pretos católicos, serve à igreja para catequizar e converter os negros e, com isso, nascem as irmandades de escravos como espaço de resistência cultural e religiosa à opressão dos colonizadores.

O contato com a realidade amazônica predominantemente indígena sincretiza a cultura do negro e do índio cuja festa tem significado sagrado seja nas danças, nas músicas, nas comidas e bebidas, tanto quanto as rezas e romarias, e revela uma síntese histórica das culturas ali enraizadas. No início, as festas de carimbó de Santarém Novo aconteciam nas casas das pessoas da Irmandade de São Benedito, a maioria negros e caboclos, à margem da igreja católica que não reconhecia aquela devoção materializada na dança, na música, nos tambores e no levantamento do mastro.

Na década de 1970, a igreja, com a chegada dos missionários italianos Capuchinos em Santarém Novo, exige o fim do carimbó na festividade e o fim da própria festa quando a irmandade resiste na marginalidade mesmo com a desistência de muitos de seus membros que temiam a excomunhão. Em meados de 1980, o padre da comunidade proíbe a irmandade de fincar o mastro do santo em frente à capela de São Sebastião, onde tradicionalmente se rezava a ladainha todas as noites da festa, que acontece sempre de 21 a 31 de dezembro, e recusa celebrar a missa em honra do santo para a irmandade.

Nesse momento, houve a ruptura definitiva com a igreja. Segundo o registro de Loureiro (2005), desde então, as rezas ocorreriam no espaço privado da casa dos devotos quando a irmandade decide construir um barracão em mutirão para sediar os festejos e levantar o mastro, como acontece até hoje. Em meados de 1990 os padres italianos deixam Santarém Novo quando em substituição chegam os padres diocesanos, todos paraenses, que abandonam o conflito com a comunidade local e, mesmo se a distância entre esses dois

mundos permanece, as ladainhas voltam à capela de São Sebastião, porém o levantamento do mastro continua em frente ao barracão da Irmandade.

A seguir imagens do levantamento do mastro que revela o início do calendário de festas da irmandade:

Fotografia 22 - Festa da Irmandade de São Benedito - Santarém Novo (PA), 2015



Fonte: Acervo Pierre Azevedo (2015).

Fotografia 23 - Festa da Irmandade de São Benedito - Santarém Novo (PA), 2015



Fonte: Acervo Pierre Azevedo (2015).

Destacamos (contra)capa do CD Os Quentes da Madrugada, Carimbó de São Benedito, Santarém Novo (PA) de 2005 cujo encarte registra a história da irmandade local:

Fotografia 24- CD Os Quentes da Madrugada



Fonte: Acervo pessoal.

Acompanhando todo o desenvolvimento histórico da cidade de Santarém Novo, também fundada no início do século XIX, passando pelo período áureo em que foi sede da vasta e poderosa intendência, período de sua decadência como simples vila de Cintra (hoje Maracanã), até sua emancipação como município na década de 1960, a Irmandade de São Benedito foi capaz de preservar sua identidade e sua própria existência como manifestação da religiosidade e da cultura do povo santareense. Sua resistência durante tantos anos, passando por tantos processos desagregadores e homogeneizadores em sua história, é símbolo da força, da capacidade criativa e da beleza do povo da Amazônia, do povo brasileiro. (LOUREIRO, 2005).

Fotografia 25 – CD Os Quentes da Madrugada



Fonte: Acervo pessoal.

A organização social e cultural da festa é complexa, o barracão como espaço sagrado pela devoção e diversão impõe vestimentas obrigatórias para entrar na roda de carimbó nos onze dias ininterruptos de festa com novenas, ladainhas, alvoradas, levantamento, derrubada e varrição do mastro, queima de fogos e o piloro que significa o sorteio dos festeiros, trajes tradicionais e diversos cargos como juizes, mordomos, fiscais e padrinhos (LOUREIRO, 2008). Com efeito, os trajes tradicionais de dança são paletó e gravata para os homens, blusa de manga e saia comprida para as mulheres, indumentária que remete ao sagrado do carimbó de Santarém Novo e mantido com rigor pelos devotos.

Quem não atende ao vestuário obrigatório, não entra na roda do carimbó da Irmandade de São Benedito de Santarém Novo, como nas imagens da roda com adulto/crianças vestidos conforme a tradição:

Fotografia 26- Roda de Carimbó das crianças no barracão sede da Irmandade de São Benedito por ocasião das festividades do Santo Preto em Santarém Novo (PA)



Fonte: Acervo Pierre Azevedo (2017).

Dança, música e culinária integram rituais que permanecem pela oralidade sob a maestria do grupo Os Quentes da Madrugada, formado por lavradores, pescadores e tiradores de caranguejo que utilizam instrumentos de fabricação própria produzidos artesanalmente pelos Mestres locais. Em 2012, estive na casa do Mestre Sabá de Santarém Novo, conhecido pela sofisticação dos instrumentos criados por ele, que nos recebeu em sua casa cuja sala principal, logo na entrada, é povoada pelos curimbós de todos os tamanhos, escavados em tronco de árvore e encuirados⁴⁰ com couro de animais e maracas feitas de cuieira, tudo assinado por ele.

Conforme Loureiro (2008) a ausência de instrumentos de sopro e cordas cria uma sonoridade própria sob uma batida forte e sincopada acompanhada pelas vozes do Quentes. As cantigas são antigas como a própria Irmandade cujas letras revelam, o que é próprio doS carimbóS, o cotidiano de trabalho, a relação com a natureza, com a fé e com a ancestralidade, que evocam a temática da mudança cultural.

⁴⁰ Cobertos, envolvidos, com couro de animais.

Fotografia 27 - Roda de Carimbó dos adultos no barracão sede da Irmandade de São Benedito por ocasião das festividades do Santo Preto em Santarém Novo (PA)



Fonte: Acervo Pierre Azevedo (2017).

Segundo Figueiredo e Bogéa (2015), o estudo da mudança cultural é necessário para qualquer análise das culturas tradicionais cujos fenômenos eram estudados, por algum tempo, através do conceito de aculturação como conjunto de fenômenos resultante do contato direto e permanente entre grupos de culturas diferentes e que provoca mudanças nos tipos culturais de cada grupo. Nessa via, Figueiredo e Bogéa (2015) destacam os estudos de Oliveira (1995) que emergem os antigos conceitos de fricção interétnica e de assimilação para lidar com o contato entre grupos étnicos vinculados uns aos outros e, a despeito das contradições expressas através de conflitos (manifestos) ou tensões (latentes) existentes entre si, um grupo se incorpora noutro e com isso perde sua especificidade cultural e sua identificação anteriores.

No entanto, segundo Figueiredo e Bogéa (2015), a depender de como esses conceitos são usados, possibilitam-nos discussões sobre a questão do poder de um grupo sobre outro, como as relações entre tribos e entre tribos e sociedade nacional como os grupos indígenas do Alto Rio Negro (Amazonas). Isso porque Oliveira (1995) verifica ali o encontro de duas racionalidades distintas, a local no interior da população indígena e orientada por critérios de hierarquia mítica, e a nacional pautada pelo conjunto de

interesses mobilizadores da opinião política regional cujas transformações se dão através de indivíduos influenciados por uma fronteira em expansão.

Assim,

o conceito de rural passa a desempenhar o papel de guardião de um estoque simbólico definidor de uma história 'antiga e atrasada', por oposição ao moderno contexto urbano. Convivem ali, todos os valores definidores da diversidade étnica original, de relações econômicas pouco modificadas pelo capitalismo, onde o trabalho se orienta por regras tradicionalmente consagradas por relação de parentesco e onde os grupos diferenciados entre si se esforçam por manter seu principal elemento de identificação [...]. (OLIVEIRA, 1995, p. 116).

Para Figueiredo e Bogéa (2015), a tensão significaria questionar fatores aí implicados, um interno que está lá, mas também um externo que vem de fora e altera o que já existe, e, com isso, enxergar questões centrais, tais como:

(i) as mudanças são contínuas e fazem parte da cultura como característica principal, assim como as normas de manutenção; (ii) as mudanças se produzem também internamente, sem a necessidade de intromissões externas; (iii) o que podemos classificar como externo é bastante relativo e de difícil definição em um mundo globalizado; (iv) as unidades culturais, representadas por identidades, passam por transformações inerentes à pós-modernidade. (FIGUEIREDO; BOGÉA, 2015, p. 83).

Nessa chave, Figueiredo e Bogéa (2015) apontam uma relação entre culturaS e pós-modernidade, tendo em vista a inserção da economia capitalista na vida rural, exemplificada pela proletarianização do artesão, pela comercialização do artesanato e pela espetacularização das festas através do turismo. Por conseguinte, às culturaS dos vilarejos se opõe a cultura hegemônica capitalista numa espécie de negociação com várias frentes de mercado desde a produção até a comercialização daS culturaS contemporâneas numa “encenação do popular” que interpreta realidades e impõe uma reflexão sobre a espetacularização daS culturaS na América Latina.

Figueiredo e Bogéa (2015) destacam ainda, no trabalho de Canclini (1983), a genealogia das matrizes conceituais daS culturaS e respectivas relações históricas com os mercados numa discussão no âmbito da globalização do capital cuja historicidade anuncia uma relação fundamental na América Latina entre aS culturaS e os meios massivos como um feixe dos processos de construção das identidades nacionais na primeira metade do século XX. Nessa chave, Jacks (2001) nos possibilita diálogos entre meios massivos e uma nova realidade urbana e de articulação social e daS culturaS para entoarmos os diversos

carimbóS do Pará nos seus fluxos de produção na engenharia da globalização como modo de expressão e resistência das culturas da Amazônia.

Assim sendo, compreendemos que as relações constitutivas do campo da cultura revelam seu sentido e sua função referenciadas pelo campo das relações entre posições ocupadas por aqueles capazes de produzi-las, reproduzi-las e utilizá-las, o que acontece em função de tomadas de posição cujas estratégias buscam a legitimidade cultural e visam o monopólio dos bens simbólicos e do poder correlato de violência simbólica legítima, senão para impor uma verdade inteira deste campo e eliminar a independência de posições culturais dos diferentes grupos que competem pela legitimidade cultural. Isso significa reconhecer que as posições culturais dependem do que Bourdieu (2015) denomina de uma *dupla leitura* na medida em que se situa também no campo político, como estratégia orientada ao campo das posições aliadas ou inimigas.

Uma análise mais atenta do que Bourdieu (2015) nomeia referências privilegiadas implica percebermos que os circuitos de trocas de informação entre produtores delimitam o campo dos aliados e dos adversários privilegiados no campo da disputa simbólica. O que seria, então, o campo daS culturaS que ora construímos neste trabalho senão o campo da disputa simbólica? Isso ao reconhecermos a tarefa árdua de destrinchar o campo da cultura no singular para construir/analisar outro cuja referência são os sujeitos que cotidianamente vivem a sua própria obra e a sua própria cena. E o que fazem no dia-a-dia senão (re)produzir o carimbó através de um habitus que reverbera nos curimbós, maracas, banjos e vozes de nossXs MestrXs, muito distantes do que os teóricos comumente denominam de produtores culturais.

Isso porque compreendemos que os produtores se aproximam do que Bourdieu (2015) denomina interlocutores privilegiados, aqueles que muitas vezes se apropriam dos trabalhos de nossXs MestrXs, impondo-lhes o terreno/objeto do conflito ao dissimularem aí o consensus no dissensus que define o campo da batalha ideológica e no campo das relações concretas, mediante a hierarquia dos temas/problemas que eles próprios julgam merecer discussão, comumente pautados pelo mercado/indústria de bens simbólicos e, distante da realidade carimbozeira. Isso se dá através de referências comuns que, ao parecerem naturais/indiscutíveis, impedem uma tomada de posição diferente daquelas já plenamente determinadas pela hierarquização do campo da cultura.

Essas manobras políticas instauram/reforçam relações de dominação simbólica como monopólio do exercício legítimo do carimbó e, assim, do poder de conferir ou recusar legitimidade às atividades concorrentes cujas significações/funções dissimulam as

tomadas de posição que então aparecem como expressão autêntica de contribuir para o avanço como sinônimo de progresso. Ao trabalharmos com as relações sociais, trabalhamos igualmente com as transformações do campo simbólico porque traduz uma lógica específica através da concorrência pela legitimidade cultural para influenciar as posições simbólicas em função dos interesses associados à posição que ocupam nas relações de força daí advindas e que, conseqüentemente, consistem nas relações sociais do campo simbólico. (BOURDIEU, 2015).

E nesse campo da disputa simbólica temos em conta a forma específica que se revestem as relações de força aparentemente autônomas, pela necessidade de construir relações sociais cujo conflito mobiliza o poder da violência simbólica e, assim, o monopólio da legitimidade do campo simbólico. E se a legitimidade cultural através das instâncias de consagração é a norma fundamental do campo da cultura, Bourdieu questiona sobre o risco do fundamento último de uma teoria da cultura como valor normativo correspondente ao exercício de um poder e do reconhecimento desse poder pela sociedade. Assim, se a autonomia do campo da cultura autoriza o modelo das relações que o define e das interações aí instauradas, necessário ter em conta que essa construção é produto das relações que unem o campo da cultura ao campo das relações de força entre as classes. (BOURDIEU, 2015).

Finalmente, se a razão última da norma fundamental do campo da cultura se enraíza em poderes definidos pela legitimidade cultural estabelecida no interior do próprio campo via instâncias de consagração, e é esse o campo que denomina a cultura popular, não reconhecemos essa segregação em nosso trabalho. Nessa chave, nosso trabalho se constitui pelo convívio com a comunidade carimbozeira para descortinar o habitus de mulheres/homens cujas táticas garantem a perpetuação do ser paraense nas suas relações com o sagrado, o profano, com o coletivo/comunitário, com os conflitos de uma sociedade provinciana cujo olhar etnocêntrico suga do carimbó o alegórico e o caricato, como na chegada dos turistas para o Círio de Nazaré mas nega-lhe o lugar central no Teatro da Paz quando em novembro de 2018 ao sediarmos em Belém o Prêmio Rodrigo Melo Franco que homenageava o carimbó como Patrimônio Cultural Brasileiro, o IPHAN pautou que nossos MestrXs tocariam para uma estrela da música paraense, quando exigiram que, ou teriam tempo do espetáculo para o carimbó ou não participariam do evento cuja instância de consagração, o Teatro da Paz, significa exatamente isso: segregar/excluir.

ARTIGO 1º – DO CARIMBÓ TAMBORES

A denominação do carimbó nasceu dos tambores fabricados de troncos de árvores escavadas, com uma das extremidades coberta de pele de animal silvestre que medem aproximadamente um metro de comprimento e variam entre 35 e 65 centímetros de diâmetro, chamados de curimbó. Os grupos de carimbó utilizam de 2 a 3 curimbós, os mais longos para os sons agudos e o mais longo para os graves:

Fotografia 28 - Curimbós



Fonte: Acervo Pierre Azevedo.

Com feito, sabemos persistir ausência de registro sobre a história do carimbó:

De modo geral o *batuque* africano foi, provavelmente, a origem do carimbó e suas variações de estilo. Influências indígenas também podem ser percebidas em traços da coreografia (passos imitativos de figuras de animais nativos, como peru, bagre, galo e gambá, todos dão nome a coreografias de carimbó), versos (em nomações e dizeres típicos e ambientações da natureza) e música (com melodia à vezes mais horizontalizada com ritmo mais marcado e uníssono, além da marcante herança ibérica no bailado e em parte do instrumental. (FIGUEIREDO, BOGÉA, 2015, p. 84).

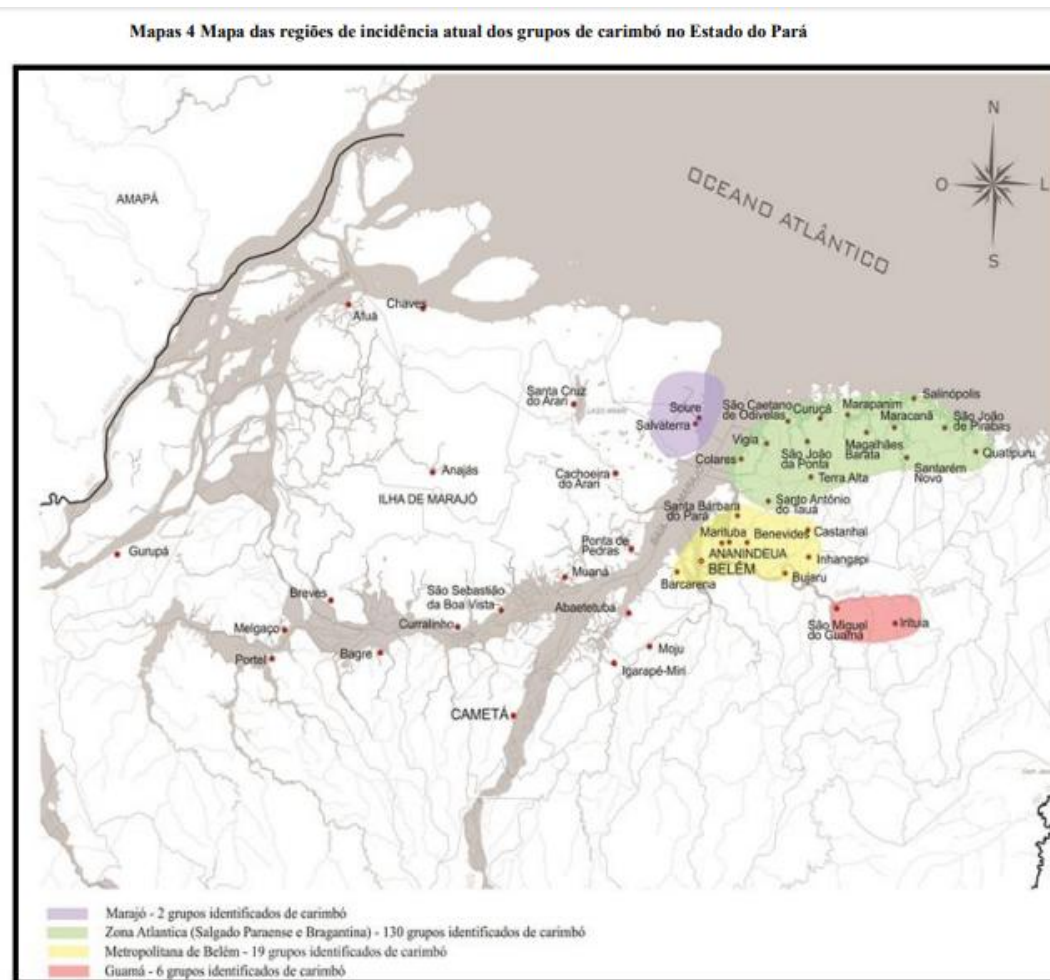
O Dossiê do Brasil; IPHAN (2013) para registrar o Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro reforça a ausência de documentos escritos sobre essa história tanto

quanto a necessidade de recorrer a fontes não escritas, principalmente àquela da história oral dos carimbozeirXs, seja pela experiência própria do narrador seja pela memória herdada, reconhecidas pela comunidade local. O documento em questão apresenta os territórios negros “conhecidos pelo título político de remanescente de quilombos” (BRASIL; IPHAN, 2013, p. 81) como uma referência comum sobre a gênese do carimbó, outra seria a correlação entre carimbó e festa de santo, o carimbó sagrado:

mais especificamente esse vínculo com o sagrado é construído através da experiência de etnicidade que vincula homens negros ao santo negro. [...] A relação entre o carimbó e as festividades de santo é notadamente irreduzível, do ponto de vista de sua reprodução, sobretudo, nas localidades interioranas, e este fato se torna mais significativo ao se levar em conta as celebrações em devoção a São Benedito, muitas vezes referenciado como o “santo do carimbó” (FIGUEIREDO, BOGÉA, 2015, p. 85).

Nessa perspectiva, apresentamos o mapa constante do Dossiê IPHAN Carimbó de 2013 cuja incidência do bem cultural é aquela diagnosticada pela empresa contratada para a pesquisa:

Mapa 1 - Regiões de incidência dos Grupos de Carimbó no Pará – IPHAN



Fonte: Dossiê IPHAN Carimbó (2013, p. 73).

Segundo Salles (1969), o carimbó sintetiza o encontro do negro e dos povos da Amazônia, índios e caboclos, influenciado pela cultura dos colonizadores portugueses. Música/dança nos enredam a cenas do cotidiano carimbozeiro:

a poesia do carimbó é comprometida com a vida, com o amor, com as vicissitudes, as lides diárias, a natureza e todo o mundo natural do homem interiorano paraense. (MACIEL, 1983, p. xviii).

Chama atenção para referências explícitas aos animais, ao ato de pescar e aos encantados⁴¹, como nas letras dos carimbós de Mestre Lucindo, Mestre Verequete e Mestre

⁴¹ Entidades cultuadas nos rituais amazônicos ou mesmo que povoam os imaginários, geralmente híbridas, referenciadas em dimensões não terrenas e também não celestiais. Em alguns estudos, os encantados são caracterizados como seres invisíveis que habitam as regiões subaquáticas e são conhecidos também como caruanas. (MAUÉS, 1990).

Cupijó, chamados Mestres do Carimbó porque compositores/tocadores assim reconhecidos em suas comunidades:

*Pescador, pescador por que é que no mar não tem jacaré,
Pescador, pescador por que foi que no mar não tem peixe boi
Eu quero saber a razão que no mar não tem tubarão,
Eu quero saber porque é que no mar não tem jacaré.
Ah! Como é bom pescar, à beira mar
Em noite de luar
(Pescador, Mestre Lucindo, Marapanim, informação verbal).*

*O carimbó não morreu,
está de volta outra vez
O carimbó nunca morre,
quem canta o carimbó sou eu
Sou cobra venenosa, osso duro de roer
Sou cobra venenosa, cuidado vou te morder
(O Carimbó não morreu, Mestre Verequete, Quatipuru-Bragança,
informação verbal.)*

*Sou caboclinha do igapó
Moro numa sapopema onde eu vivo tão só
Vem, arirambinha do meu coração
Vem cantar no meu tapiri
Para alegrar minha esta solidão
(Caboclinha do Igapó, Mestre Cupijó, Cametá, informação verbal.)*

*Carimbó trago no peito na cabeça e o pensamento
fazendo músicas linda relembrando os bons momentos
no meu tempo de menino já tocava Carimbó
foi no tempo dos antigos que meu pai foi o melhor
Mas foi assim manazinha no tempo do meu avô
Carimbó era tocado com reco-reco de bambu
(Reco-Reco de Bambu, Mestre Cizico, Pedreira-Belém, informação
verbal.)*

Conforme Figueiredo e Bogéa (2015), quanto à indumentária do carimbó, em geral as mulheres trazem flor no cabelo solto, blusa de cambraia, saia florida bem rodada, pés descalços e colares de contas coloridas. Os homens, por sua vez, vestem calça pescador, blusa comumente da mesma estampa da saia das mulheres, amarrada à cintura e aberta para cima e pés descalços. O que registramos na imagem a seguir com dançarinos do grupo Sancari do bairro da Pedreira em Belém, Lu Bailarina e Barth, na alvorada do carimbó do Ver-O-Peso que integra agenda de comemorações do registro pelos carimbozeirXs, nesta foto pelo aniversário de dois anos, em 11 de setembro de 2016:

Fotografia 29 - Alvorada do carimbó do Ver-O-Peso



Fonte: Acervo Cris Salgado.

Mais importante feira local e um dos cartões postais da capital paraense, o Ver-o-Peso com suas áreas adjacentes: Praça Pedro II, Boulevard Castilhos França, Mercado de Carne e o Mercado Bolonha de Peixe, compõe os primeiros conjuntos arquitetônicos, urbanísticos e paisagísticos tombados pelo Iphan em Belém nos anos 1940. A Casa do Ver-O-Peso foi instituída, no século XVIII, como mesa fiscal, onde eram pagos os impostos dos gêneros trazidos para a sede das capitânias. As canoas se refugiavam na ampla doca aberta por onde desaguava o igarapé do Piri e acredita-se que a casa do Ver-O-Peso funcionava nas proximidades da Rua da Cadeia, na desembocadura do Largo do Palácio em frente ao canal, entre as atuais ruas 15 de Novembro e João Alfredo. Em 1839, a cidade estava abalada pela guerra civil da Cabanagem mas, mesmo em estado precário, o mercado continuava a funcionar no mesmo local, cobrando impostos para a Câmara. Nesse mesmo ano, a casa foi destinada à ribeira de peixe fresco. Em 1847, ocorreu a demolição da casa e construção do Mercado de Peixe e do Mercado de Carne que passaram a integrar a paisagem das docas. O Ver-O-Peso conhecido nessa época como Mercado de Ferro, começou a ser construído em 1899 com estrutura de ferro trazida da Europa. **Fonte:** Acervo IPHAN.

Os músicos vestem calça, blusa estampada e chapéu de palha como na imagem seguinte quando da celebração do primeiro ano do registro do Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro na Praça do Povo (Centur)⁴², em 11 de setembro de 2015, local que sedia grande parte da agenda Carimbó do Meu Brasil⁴³ desde o anúncio do registro em 11 de setembro de 2014:

⁴² Integra a Fundação Cultural do Estado do Pará.

⁴³ Parte do Projeto Carimbó do Meu Brasil que abordaremos no Capítulo II – Do Carimbó PolíticaS.

Fotografia 30- Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro na Praça do Povo (CENTUR)



Fonte: acervo Pierre Azevedo.

Ao reconhecermos que o carimbó nasce da denominação dos tambores que lhe dão vida, o curimbó, impossível separá-lo dos terreiros das religiões de matriz africana, uma vez que esse espaço incorpora o tambor, as maracas, a roda/gira, a indumentária e a entrega própria de nossa ancestralidade africana. Mestre Manoel do Uirapuru de Marapanim, é também um Mestre que nos guia, orienta e protege em nossa fé segundo os preceitos da Umbanda, da sua devoção, e do Tambor de Mina, da minha devoção.

O tambor como instrumento do combate, como instrumento da fé e do lazer, não à toa, foi proibido desde o século XIX e permanece alvo de perseguição na capital paraense. É o que apresentamos a seguir:

Encontramos, inicialmente, na legislação paraense a Lei nº 1.028, de 5 de maio de 1880, do “Código de Posturas de Belém” (Coleção de Leis da Província do Grão-Pará, Tomo XLII, Parte I), que dispõe no Capítulo XIX, sob o título “das Bulhas e Vozerias”: Artigo 107. É proibido, sob pena de 30.000 réis de multa. Parágrafo 1º Fazer bulhas, vozerias e dar altos gritos sem necessidade. Parágrafo 2º Fazer batuques ou samba. Parágrafo 3º Tocar tambor, corimbo ou qualquer instrumento que perturbe o sossego durante a noite, etc. (SALLES, 1969, p. 260).

Dois movimentos culturais autônomos ainda não voltaram às atividades em 2016. Os batuques das praças são vítimas da falta de

apoio da administração pública. “É muito triste perceber que, ou a Prefeitura aparecia de forma coercitiva [...] ou desaparecia, deixando o patrimônio histórico se deteriorar totalmente”. [...] Após três anos de atividades [...] o batuque reuniu manifestações populares com boi de rua, carimbós, grafite, arte de rua, carnaval, samba, jazz, chorinho, associou-se com o movimento negro, com movimentos de estudantes, professores, Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), Escolas de Samba e poetas, “ocupando e fazendo arte de maneira autônoma”. [...] Apesar da ausência do batuque às sextas-feiras, o mercado de São Brás ainda é um local com forte presença de atividades culturais autônomas como o Sarau Multicultural, Batalha de Hip-Hop de São Brás e rodas de capoeira que ocorrem ali. [...] O Bar do Parque é um dos mais famosos redutos da boêmia de Belém. É lá que, nos últimos quatro anos, foram realizados, periodicamente, batuques que chegavam a reunir 1.500 pessoas, segundo os organizadores. “Eu não sei qual foi a razão do batuque parar. “O grande problema do batuque da praça é de ser um movimento social, um movimento aberto, de cultura de rua, de cultura popular e de ser totalmente independente, que não recebe nenhum apoio, além das pessoas que participam.” (DANTAS, 2016)⁴⁴.

Com esse norte, compreendemos que a proibição do tambor é uma herança histórica cujo campo da disputa simbólica impõe frentes de luta que identificamos com a luta de classes. Não por acaso, nosso trabalho reivindica o lugar próprio da gente do carimbó como integrantes de nossas maiorias sociais, vulneráveis, invisíveis, senão para ocupar a cena do folclórico e do exótico que nos impõem as instâncias de consagração sob domínio do Estado e/ou do mercado.

O carimbó nos instiga enxergar/questionar o Brasil dos colonizadores e, portanto, a perseguição daquilo que nos identifica com o índio e o negro porque inevitavelmente nos fortalece. Nessa lógica, recuperamos breve histórico de batuques da capital paraense que nos remete à madrugada de 1º de julho de 2011 por uma iniciativa espontânea do “Bloco da Canalha: a vil ralé que cospe no chão!” que então ocupou o espaço do Bar do Parque:

O Bar do Parque neste sentido é um espaço muito importante por se tratar de uma local que é emblemático na história da cultura da cidade de Belém. Desde a década de 1960 aquele espaço foi um lugar de encontro de poetas, músicos, boêmios, militantes políticos de esquerda, estudantes, etc. Lá artistas como Fafá de Belém, Ruy Barata, Paes Loureiro, Alfredo Oliveira, Walter Bandeira e tantos outros ligados ao teatro, à música, à literatura etc., tiveram forte atuação. Era conhecido por ser também reduto de artistas e intelectuais opositores ao regime ditatorial imposto em 1964. Ou seja, é um espaço importante da memória política e cultural da cidade, mas que estava de certa forma esquecido. Daí surgiu então a

⁴⁴ DANTAS, A. Batuques. *In*: Site Outros400.com.br. Disponível em: <http://www.outros400.com.br/urubuservando/3878>. Acesso em: 17 mar. 2019.

idéia de ocuparmos o Bar do Parque [...]. Então convidamos todos os nossos amigos e começamos os batuques do Bar do Parque, que mais tarde receberam o nome de Batuques do Coletivo Canalha. Pra darmos mais um clima contemporâneo e urbano passamos a alugar uma “bike-som”. Essas bicicletas munidas de caixa de som que fazem propaganda pela cidade, sobretudo nas feiras, nos bairros de periferia da cidade. Nada mais a cara de Belém do que isso! Símbolo de uma cultura de rua, popular, suburbana, etc. e representativa também das sonoridades do momento na cidade! A estratégia é, assim, muito simples, plugamos instrumentos percussivos mais violões, cavaquinhos e voz, e instrumentos de sopro quando temos, na bike-som e iniciamos o samba ou carimbó. O espaço é livre e aberto, os artistas vão chegando e fazendo um som! (GOMES, 2012)⁴⁵

Isso para destacarmos o Decreto Municipal N.º 89.906, de 05 de Outubro de 2017, publicado no Diário Oficial do Município (DOM) n.º 13.377, 2º caderno, de 05 de outubro do mesmo ano que “disciplina o uso do Complexo da Praça da República, formado pelas Praças da República, João Coelho e da Sereia⁴⁶, e dá outras providências”, cujo conteúdo restringe o uso do espaço público pela população de Belém seja para reuniões e manifestações conforme capítulo XIII seja para manifestações artísticas e culturais constantes do capítulo VIII desta norma. Como no Brasil Império do século XIX, o propósito, resta claro, é de higienizar o centro de Belém, e garantir isso principalmente por ocasião da festa mais popular da cidade, o Círio de Nazaré.

Esse instrumento legal de repressão traz também um capítulo destinado ao regramento do Bar do Parque, símbolo da boemia paraense desde 1963, comumente frequentado por artistas, intelectuais, putas, hippies, turistas, e fechado em julho de 2016 “para reformas”:

Projeto da Prefeitura de Belém quer transformar Bar do Parque em lanchonete e café. Família que gerencia o espaço desde 1963 alega que não foi informada da ruptura de contrato e que tentará barrar o pregão na Justiça. Prefeitura diz que constatou 'caos sanitário' no Bar e que prevê 'modelo europeu' para o espaço. “O novo modelo, muito comum na Europa, traz uma vitalidade maior para o local resgatando a originalidade do próprio Bar do Parque, tradicionalmente muito bem frequentado, [...] alinhado como o novo projeto da Praça que traz também uma revitalização conceitual”, defende a Prefeitura⁴⁷.

⁴⁵ GOMES, F. *In*: Som do Norte, 12 jan 2012. Disponível em: <http://somedonorte.blogspot.com/2012/01/diz-ai-tony-leao-fala-da-batucada-do.html?m=1>. Acesso em: 13 jul. 2019.

⁴⁶ Complexo de praças que integram a Praça da República no centro da capital paraense.

⁴⁷ Por G1 PA – Belém on-line, 3 outubro 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/leilao-da-prefeitura-de-belem-quer-transformar-bar-do-parque-em-quiosque-e-cafe.ghtml>. Acesso em: 3 abr. 2019.

Vale destacar o olhar de Vieira e Sobral (2017, não paginado)⁴⁸ a respeito,

Antes bilheteria do Theatro, o bar estava aberto há mais de cinquenta anos, funcionava 24h e, há décadas, com seus preços populares, configurava-se como maior reduto da boêmia belenense, espaço de deliberação política, de protestos por liberdade e democracia, refúgio e ponto de encontro de artistas, intelectuais, turistas e passantes; além de sede uma batucada organizada pelos movimentos negros e afro religiosos de Belém, que após grande repressão pela polícia, silenciou e deixou de existir ali. Foi ali também que nasceu a festa da Chiquita Bacana nos anos 1980, festa LBGTT que ocorre simultaneamente ao Círio de Nazaré, maior símbolo da profanidade do evento.

Em setembro de 2018 o decreto foi alvo de uma ação popular impetrada contra o atual prefeito de Belém que resultou, em dezembro do mesmo ano, no deferimento de liminar pela juíza da 5ª Vara da Fazenda Pública para suspender os efeitos do decreto porque desconsidera direitos fundamentais do cidadão, como a liberdade de expressão e de livre manifestação garantidos constitucionalmente, além de transformar a Praça da República num espaço segregador para privilegiar interesses econômicos⁴⁹. Frente a um clima de repressão policial permanente, o Batuque na Praça celebrou a decisão, no entanto as restrições ao uso do espaço público em Belém permanecem à revelia das decisões institucionais, principalmente O Batuque de São Brás⁵⁰, o Batuque da Praça, e as batalhas de MCs⁵¹ nas periferias da capital paraense.

A seguir imagem da arte representativa do Batuque na Praça:

⁴⁸ VIEIRA, Flávia do Amaral; SOBRAL, Gabriela. Direito à cidade em tempos de gourmetização: o caso do Bar do Parque em Belém do Pará. Justificando on-line, 12 out 2017. Disponível em: <http://www.justificando.com/2017/10/12/direito-cidade-em-tempos-de-gourmetizacao-o-caso-do-bar-do-parque-em-belem-do-para/>. Acesso em: 13 jul. 2019.

⁴⁹ Decreto que proíbe ambulantes na Praça da República é ilegal.: DOL, 10 dez. 2018. Disponível em: <https://www.diarioonline.com.br/noticias/para/noticia-561474-.html>. Acesso em: 3 abr. 2019.

⁵⁰ Batuque que acontece no Mercado de São Brás em Belém.

⁵¹ MC é abreviação de Mestre de Cerimônia, neste contexto um artista que atua na cena musical. No Brasil, os MCs ganharam muita popularidade nos últimos anos e normalmente estão incluídos no gênero musical hip hop e funk. Os MCs normalmente escrevem as suas letras e as comunicam ao público em rap. Fonte: Website Significados. Disponível em: <https://www.significados.com.br/mc/>. Acesso em: 13 jul. 2019.

Fotografia 31- Arte Batuque na Praça



Fonte: Acervo: Fanpage Batuque na Praça

Como já mencionado, Mestre Verequete, Mestre Cupijó e Mestre Lucindo são alguns dos expoentes do carimbó na agenda de construção das etapas do registro como Patrimônio Cultural Brasileiro, mais do que representantes ilustres do movimento carimbozeiro, representam sobretudo a resistência do carimbó no Pará e, não à toa, recebem a atribuição de Mestres chancelados pelo IPHAN/MinC. Mestres que tocaram o carimbó uma vida toda, Mestres que morreram sem o devido reconhecimento de sua obra, como Verequete, e tardiamente recebem títulos legitimamente conquistados numa disputa, em que os movimentos culturais estão à frente da tarefa de dar um outro lugar para a luta do carimbó por esse Pará continental, rural e urbano, da floresta e do asfalto do Norte do Brasil.

ARTIGO 2º – DO CARIMBÓ ESPETÁCULO

O carimbó demonstra ser, na sua trajetória como expressão do campo da cultura, exemplo da complexidade da atualização cultural. Isso é indicado pela sua origem no batuque dos negros do Umarizal (bairro de Belém), alvo de proibições no final do século XIX e início do século XX (SALLES, 1971). A inclusão de instrumentos como o banjo e a flauta, principalmente sob influência das bandas/grupos que ocupavam os teatros de Belém nas décadas de 40 e 50 do século passado, daria nuances melódicas aos batuques. A proliferação de grupos e a gravação de vários LPs durante as décadas de 70 e 80 levou o carimbó para as rádios, programas de televisão, festas sociais, apresentações e shows. (FIGUEIREDO; BOGÉA, 2015).

Novos compositores da cena da música paraense readaptaram temas regionais como boi, carimbó e guitarrada, numa fusão com improvisações em shows com participação de músicos antigos e que produz ritmos regionais sampleados e misturados ao rock e ao pop. Foi assim com CD Peixe Vivo do Cravo Carbono lançado em 2001, Lú Guedes e Maria Fecha a Porta, grupo que lançou CD independente em 2002, mais recentemente Gaby Amarantos e Dona Onete são destaques dessa nova música com imensa repercussão nacional. (FIGUEIREDO; BOGÉA, 2015).

Essa vague manteve o carimbó nas paradas de sucesso do Pará pelo menos durante um certo tempo até sua retração e retorno no final dos anos 90 e início dos anos 2000. Nesse contexto, um novo cenário se desenhou através do processo de registro como Patrimônio Cultural Brasileiro, originário de uma campanha cujo único objetivo inicialmente era alcançar o registro, porém, a partir de 2008, houve a compreensão de que o registro era apenas uma das metas num horizonte de conexão em rede para discutir/fortalecer o espaço social da cultura no Brasil. (BOGÉA, 2014).

Segundo Costa (2010), nos anos 1960 marcadamente pós-golpe de 1964 a música regional inicia um processo de ocupação da cena da música popular no Pará, é nesse momento que aconteceriam as primeiras experimentações do carimbó pela classe média, artistas e intelectuais locais conforme Costa (2010). E nessa roda destaca uma apresentação de “Salviana”, carimbó de Paulo André Barata e Paes Loureiro, em junho de 1968 pelo grupo Os Menestréis.

Tratava-se de um carimbó estilizado, isto é, com uma estrutura instrumental diferente do que se tinha nos terreiros do interior do estado ou mesmo nos subúrbios de Belém. (COSTA, 2010, p. 75).

Os anos 60-70 são aqueles em que a música popular regional se afirmou na cena local com referências como Ruy Barata e Waldemar Henrique (COSTA, 2010). Nos primeiros anos de 1970 o carimbó decola na indústria cultural de Belém e revela nomes até então desconhecidos nessa cena como Pinduca e Mestre Verequete, ao mesmo tempo em que impõe uma popularização entre carimbó pau-e-corda ou carimbó raiz como condição da música original amazônica e o carimbó moderno como produto comercial.

Oposição que persiste no universo carimbozeiro, não à toa destacamos a definição de Costa (2010) para o carimbó pau-e-corda:

De uma maneira geral o carimbó de idos de 1970, que era definido como pau-e-corda, apresentava as seguintes características: 1. Instrumental específico que tem por base dois ou no máximo três grandes tambores de madeira oca (que podem chegar a ter até 1,5 metros de comprimento), com uma das extremidades coberta com couro animal. Estes tambores eram tocados na horizontal com os tocadores sentados sobre o tambor. Em alguns casos um segundo tocador sentava-se na parte traseira do tambor munido de baquetas de madeira maciça que batiam no próprio corpo rijo do instrumento, acompanhando o contratempo da marcação do toque principal do couro, que era feito com as mãos. Estes tambores eram conhecidos como carimbós ou curimbós; 2. A dança, na qual as mulheres mais paradas são cortejadas pelo homem que saracoteia ao seu redor e evita ser coberto pela saia da mulher; e, 3. A música marcada por ritmo sincopado e dançante e com letras que no geral tratam do cotidiano do homem do campo e do pescador. Fora esses elementos, era possível encontrar instrumentos de sopro (clarinete, flauta ou sax), de corda (geralmente um banjo ou rabeca) e de percussão (xeque-xeque ou pandeiros). (COSTA, 2010, p. 77-78).

Nessa pegada, ao negarmos oposições porque atentamos à legitimidade que reclamam o carimbó e aí aquela do carimbó pau-e-corda que convivo mais de perto, eis a definição de carimbó pau-e-corda que nos ensina Mestre Manoel:

O carimbó pau-e-corda ele é o verdadeiro, o raiz. O carimbó pau-e-corda ele é o tambor, que usa o couro ou de boi ou de catitu ou de viado encoirado, é o milheiro, que a gente chama o ganzá, a gente usa três milheiro, a gente usa um par de maraca, a gente usa uma flauta, quando não um sax ou uma clarineta, esse e o banjo, o banjo ele é o guia do carimbó raiz, esse que é o carimbó pau-e-corda, justamente é o banjo, dois tambor, um par de maraca, três milheiro, esse que é o carimbó raiz, o verdadeiro. As madeira que a gente tira sempre é madeira do mangal, a cerobeira que ela é um pau já oca, aquelas madeira oca, a gente tira, aí vai prepara tudinho, limpa, então quando a gente não acha no mangal, a gente acha no igapó, ipezeiro, ou então na mata, quando a gente não acha no ipezeiro, no igapó, a gente tira na mata, a copiúba que sempre ela costuma dar um pau mais furado, a gente vai limpa tudinho e prepara os tambor, inclusive agora p'ra sala dos artistas lá em Rio de Janeiro que vai ser dia 24 (julho) eu tirei um de cupiúba, encoirei tudinho, e mandei p'ra lá p'ro Rio de Janeiro, então são essas madeira que sempre a gente usa, que é mais fácil de achar elas no manguezal que é a cerobeira que a gente sempre vai lá tira o tronco e já vem oco, às vezes ela já 'tá morta, tira a tora, limpa tudinho, prepara, encoira. O couro sempre era couro de cobra que a gente encoirava de primeiro, era couro de cobra, couro de veado, couro de catitu, e como hoje não pode trabalhar mais com couro de cobra a gente pega o couro do boi, vai no matadouro, compra o couro, então a gente compra lá que já vem preparado no Marajó, no cortiço e encoira.⁵² (informação verbal).

⁵² Entrevista de Mestre Manoel à autora em 09 jul 2019.

Conforme Costa (2010), entre tradição e modernidade, na primeira metade de 1970, Pinduca é o artista que mais modificou o carimbó ao introduzir guitarra, bateria e contrabaixos elétricos, além de elementos caribenhos, que transformaram o carimbó num produto⁵³. Pinduca foi também o artista de maior sucesso nesse momento, inclusive em escala nacional, na mesma proporção das acusações por deformações do carimbó. Nessa chave, a inserção do carimbó nos meios de comunicação de massa ecoa o debate entre autenticidade e modernidade e aí uma disputa de narrativas dos formadores de opinião da época, em que o carimbó identificava quase todos que faziam/consumiam música.

Desse histórico, Costa (2015) identifica a década de 1970 como aquela que consolidou o debate dos carimbós pau-e-corda e moderno. Este, por sua vez, o carimbó incorporado pela indústria cultural local/nacional a partir do seu consumo pela sociedade urbana paraense, e que suscitou à época definições da mídia local/nacional como A Província do Pará, O Liberal e o Jornal do Brasil. Mais do que isso, o autor apresenta um carimbó influenciado pelo contexto político, a ditadura militar pós-64, cujo “carimbó popular” era uma afirmação do povo nortista, “autêntico”, frente à repressão como engajamento crítico à política do mercado e da indústria culturais, mas igualmente como afirmação de identidade outras diferentes daquela nacional, uníssona, própria das ditaduras.

A tese recente de Silva (2019), ruma carimbós do autêntico ao moderno, do legítimo ao monárquico, do estilizado ao sofisticado, num trabalho cuja complexidade do carimbó ultrapassa oposições e apresenta significados do sermos paraenses caboclos, autênticos, cafonas, bregas, consumidores, inovadores, inventivos e criativos. No entanto, nessa teia, guerreiam o legítimo pau-e-corda de nossos Mestres sobretudo no interior do estado, em oposição ao monárquico do auto-denominado rei do carimbó no auge do carimbó-comercial de Pinduca, que arrebatou parcerias nacionais como da cantora Eliana Pittman, na segunda metade dos anos 70, e igualmente imprensa local/nacional.

Em 1976, o carimbó ostentava uma popularização do gênero ao longo do país, sendo utilizado em campanhas políticas, [...] sendo apontado pelo Jornal do Brasil como “gênero musical preferido pelos partidos políticos”. Fato curioso foi a caracterização de “moda nacional”, suplantando outras sonoridades tradicionalmente incorporados aos comícios eleitorais. Segundo o jornal carioca: “Esse ritmo do Pará, que de repente invadiu também os clubes sociais, deu lugar ao desaparecimento

⁵³Sem esquecer que o carimbó é o batuque com diversas influências principalmente durante as apresentações do teatro nazareno, durante o cívico nas décadas de 30, 40 e 50, a vinda de músicos e espetáculos fez com que a flauta e o banjo fossem introduzidas no batuque. (SALLES, 2015).

de marchas carnavalescas tradicionais e principalmente dos frevos”. (SILVA, 2019, 134).

À época o carimbó reinava nas páginas de periódicos que revelavam a conquista do mercado e uma urbanização do carimbó. Silva (2019) chama atenção também para o período da ditadura militar porque incentivadora de práticas culturais a serviço do Estado e/ou de uma indústria cultural consignada, daí a importância em desenvolver uma cultura de massa seja como negócio lucrativo seja como manifestação da valorização nacional, não à toa, momento em que instituições como Funarte e Embrafilme foram criadas para promover ideologicamente produtos não-subversivos e patrióticos.

E dessa apropriação pelo Estado e pelo mercado, vale o extrato do Jornal do Brasil apresentado no trabalho de Silva (2019):

Em Marudá, no Município de Marapanim, são realizadas apresentações de carimbó e siriá, ritmos tipicamente paraenses, por grupos folclóricos locais autênticos. Marapanim é considerado o lugar de origem do Carimbó, ritmo que conquistou todo o Brasil através de gravações de Eliana Pittman, Pinduca e de Fafá de Belém (FONSECA, *apud* SILVA, 2019, p. 146).

Com efeito, Mestre Lucindo emerge nessa cena da produção fonográfica como uma outra voz dentre aquelas de Mestre Verequete do carimbó raiz e Pinduca do carimbó-mercado, com seu disco de estreia, e único, de 1974, “Isto é carimbó! O carimbó autêntico gravado em Belém” (SILVA, 2019, não paginado). Nessa chave, contestamos com o autor o que ele denomina de “tese de urbanização” se o carimbó sempre esteve presente nas cidades paraenses e nas periferias da capital cuja invisibilidade é ultrapassada para uma classe média urbana de Belém com a midiaticização desse produto, ou seja, o carimbó não se urbaniza senão é incorporado pelo mercado fonográfico e, conseqüentemente, alcança expressão na imprensa.

Do carimbó estilizado, Silva (2019) apresenta carimbóS-mercadoriaS como resultado do apelo da indústria por uma cultura de massa, que impõe temas, estéticas e performances. Entre deturpações e releituras registramos um cardápio variado com Alypyo Martins, Carlos Santos, Marinês, Genival Lacerda, Lindomar Castilho e Roberto Leal⁵⁴. Nessa via, sem ponderarmos sobre os gostos seja do mercado seja da crítica musical aí inevitavelmente atrelada, Silva (2019) denomina carimbó sofisticado aquele da Amazônia

⁵⁴ Artistas populares com diferentes abordagens musicais e com forte apelo de mercado.

da cultura nacional mostrada na TV como ferramenta da infraestrutura de comunicação pela “integração” nacional.

Nessa cena, a Música Popular Brasileira (MPB) foi absorvida por compositores/público de Belém, e provocou uma nova frente denominada Música Popular Paraense, ou seja, a música popular produzida no Pará, como front de lutas contra a integração/repressão (SILVA, 2019), havia uma suposta sofisticação/urbanização do carimbó absorvido pela elite e mídias locais/nacionais.

Havia também questões sociais envolvendo a projeção do carimbó. Os artistas envolvidos com essa “sofisticação” no Pará eram oriundos das camadas médias, o que fez as suas obras receberem maior receptividade perante espaços mais elitizados, ou mesmo na mídia. A gravação de carimbó por artistas consagrados do período como músicos respeitados pela crítica musical, como representantes de uma MPB no Pará, conseguiram mediar a ascensão social do carimbó na capital paraense. (SILVA, 2019, p. 221).

Nessa vague da produção fonográfica da MPB paraense, Silva (2019) destaca o disco Tamba Tajá de Fafá de Belém sob influências indígena, ribeirinha e das matrizes religiosas afro-brasileiras como representação do ser amazônico cuja poética distante do espaço tecnológico do carimbó estilizado de Pinduca, incorporou uma sofisticação do carimbó. Nessa levada, o autor destaca igualmente “Esse Rio é Minha Rua” de Paulo André e Ruy Barata cuja natureza cantada remete à paisagem carimbozeira pelos caminhos de rio, comum ao povo da Amazônia, ao contrário daqueles das rodovias no centro das grandes obras de “integração” nacional da ditadura militar.

Para os artistas “sofisticadores” o carimbó era a matéria-prima, o insumo, de uma sofisticação que significava uma evolução histórica do carimbó através da MPB no Pará, em detrimento da linhagem eletrônica e deturpadora do carimbó estilizado de Pinduca (SILVA, 2019). Assim, a despeito da retórica de legitimidades, o que observamos é a permanência do carimbó pau-e-corda atravessado por todo tipo de apropriações do mercado e da indústria culturais representadas por artistas locais, nacionais e internacionais, massificado e/ou elitizado, cujo vazio dos sujeitos e das vozes, do carimbó pau-e-corda é ensurdecido.

A década de 1990, por sua vez, responde por um processo globalizante do comercial e “repaginado” como marca de “ressurgimentos” para imprimir uma pegada pop:

Em Belém do Pará, 1993 foi o ano do ressurgimento comercial de Pinduca [...]. O único disco de repertório inédito do cantor lançado naquele ano trazia o título sugestivo: Pinduca na Explosão do Carimbó (BMG e RCA-Victor). Das quatorze faixas, alguns temas atualizados como em Os cara pintadas do Brasil (alusão direta ao movimento popular televisionado em prol do impeachment do presidente Fernando Collor de Melo, em 1992); referências culturais como Carimbó do Caribe e Boi bumbá do salão; menção aos balneários paraenses mais populares em Carimbó de Salinas, Viva, viva Santarém e Pescador de Salvaterra. Porém, os maiores sucessos de rádio do cantor datam de LPs anteriores, das décadas de 1970 e 80 [...]. (GABBAY, 2012, p. 272).

Segundo Gabbay (2012), a primeira metade de 1990 marca um boom econômico do carimbó em Belém que busca estabelecer uma nova identidade paraense num movimento global de recuperar/reeditar as tradições locais para um consumo mundializado, seguido do esfriamento desse nicho na segunda metade da década. A partir dos anos 2000, a internet cumpre um papel central para produzir-reproduzir-consumir essa cena.

E submersos nesses carimbóS, compartilhamos da reflexão de):

O que confere ao carimbó um caráter vinculativo e, por vezes, subversivo é sua prática coletiva; suas narrativas sobre o tempo, o lugar, o trabalho. [...] O carimbó dos terreiros, enquanto música de trabalho, vinculava as pessoas em torno de uma vontade comum, narrava o mundo real e imaginava um outro possível. É imperativo que possamos refletir sobre novas formas de apropriação do carimbó a partir do tempo presente, mas com o pé fincado em seu potencial aglutinador, no momento em que se encontra reivindicado como patrimônio cultural nacional. (GABBAY, 2012, p. 277).

Por último, Negrão, Bogéa e Vieira (2018), destacam que as telenovelas⁵⁵, principalmente a partir de 2011, atualizam a tendência de promover uma abertura para a diversidade cultural do Norte do Brasil, como estratégia de fortalecimento das identidades nas suas praças e de olho no mercado internacional. A TV apresenta jovens talentos da música popular paraense/amazônica como Lia Sophia (trilha sonora de telenovela), Gaby Amarantos (programas musicais de auditório e trilha de telenovela), Joelma (participações especiais em programas segmentados), e mais recentemente, a explosão de Dona Onete,

⁵⁵ As telenovelas são o gênero televisivo mais popular entre todos os tipos de programas veiculados na TV brasileira, e lideram a audiência em diferentes regiões, segmentos sociais, sexo e faixas etárias (REBOUÇAS, 2009).

são mostradas em programas da grade da TV, ou seja, música paraense para todos os gostos de intérpretes, faixas etárias, audiências e dinâmicas transfronteiras.

Nessa pegada vale registrar uma cena independente da Região Metropolitana de Belém (RMB) com grupos eminentemente de jovens como o Cobra Venenosa que se autodenomina carimbó urbano. Mas também grupos espontâneos, só de jovens mulheres, a maioria negras, que se reúnem para tocar no Batuque da Praça e no Batuque de São Brás, por exemplo.

De volta ao carimbó da grade da televisão cuja historicidade não é uma simples onda que cresce na atual midiaticização da cultura, ao alcançar uma dimensão nos meios massivos (consumo/recepção), trata-se de uma lógica pensada para o mercado, coisa que há décadas é desenhada pela dinâmica da cultura ao se deslocarem de suas matrizes, lugares e apropriações, e criarem outras teias de circulação e mediações sociais. Não se trata do mercado de souvenirs, mas de uma lógica de consumo da cultura por sujeitos que consomem música no ritmo das mídias.

ARTIGO 3º – DAS CARIMBOZEIRAS

Nessa travessia pelo carimbó, chama atenção o lugar da mulher carimbozeira e isso me veio particularmente numa ocasião que fui ministrar um curso em Santarém, na Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA), quando do trabalho como consultora UNESCO para o Ministério da Cultura no âmbito do Projeto de “Cooperação Técnica Internacional Intersetorialidade, Descentralização e Acesso à Cultura no Brasil”. Antes de viajar, fiz contato com Isaac Loureiro, Coordenador da Campanha do Carimbó, para saber se valeria aproveitar minha viagem à região, até então ausente da Campanha, para aproximar os grupos de carimbó locais no sentido de conectá-los à rede carimbozeira do estado. E viajei com essa missão.

Houve um grande interesse local, fui procurada por lideranças principalmente de grupos parafolclóricos⁵⁶ que dominam em número a cena do Baixo Amazonas porque gostariam de, a partir do reconhecimento do carimbó como Patrimônio Cultural do Brasil, usufruir dessa chancela nacional. Desse modo, fizemos uma reunião em Alter do Chão, no espaço cultural do Mestre Capoeira porque, a despeito dos grupos parafolclóricos de

⁵⁶ Grupo formado por pessoas que retribuem, interpretam e apresentam as vivências dos grupos folclóricos em forma de espetáculo (TESAURO DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR BRASILEIRA).

Santarém, Alter do Chão concentra a cena do carimbó pau-e-corda, aquela que interessa para atuação da Campanha do Carimbó.

Na ocasião fomos recebidos por Marcele, esposa do Mestre Capoeira, na casa deles cuja maloca do lado de fora é um belo espaço cultural do carimbó e da capoeira. Formamos a roda para a conversa com aproximadamente uma dúzia de pessoas quando me dei conta que Marcele não nos deixava faltar água, café e bolo, fotografava, mas sempre do lado de fora da roda. E percebi que na roda eu era a única mulher, eis o momento que me instigou o lugar da mulher no carimbó.

Até terminarmos a reunião Marcele não ousou adentrar a roda mas também não percebi nenhuma imposição nesse sentido. Seria esse o lugar da mulher no carimbó? E aguicei meus sentidos para perceber nessa convivência de quase dez anos um lugar coadjuvante da mulher carimbozeira ou seria da mulher do carimbozeiro? Ainda que identifique uma relação sempre de respeito absoluto mas ainda assim uma relação do cavalheiro para com a dama que comumente é a bailarina do carimbó, é a esposa do Mestre e/ou é a produtora do grupo, como Neire, esposa do Mestre Lucas, faz a produção do grupo Sancari, grupo de carimbó do bairro da Pedreira em Belém.

Nesse universo, salta aos olhos a transgressão revolucionária do grupo Sereias do Mar, de Vila Silva, região conhecida como da Água Doce, do município paraense de Marapanim. A primeira vez que vi as sereias foi um transe, aquelas senhoras que tocam e cantam composições próprias como retrato de si mesmas e da vida de resistência cuja poesia faz perder o fôlego, senhoras esculpidas pela vida ribeirinha que se revezam no carimbó tal é a força que o tambor lhes exige, a ginga, o colorido das roupas e sobretudo a alegria e a força de mulheres no comando de si próprias.

Impossível viver/sentir o carimbó igual depois de conhecer as Sereias do Mar, as sereias carimbozeiras. Mais do que isso, impossível ser a mesma mulher depois do compartilhar das sereias em cena e a sorte de uma aproximação, um convívio ainda que singelo, em ocasiões que reúne a comunidade carimbozeira, é uma experiência rara. Foi/é assim comigo das vezes que pude estar/aprender com Mestra Dete e Mestra Bigica mais de perto, como na ocasião já relatada neste trabalho quando as Mestras me procuraram para uma orientação técnica.

Nesse transe, conheci Sil-Lena nas vivências de percussão das matinais domingueiras de Mestre Flávio Gama, percussionista conhecido na cena paraense, embaixo d'uma jaqueira encantada na Marambaia, bairro da periferia de Belém, quando ainda insistia em aprender a tocar o carimbó, mais ainda porque o espaço do carimbó significa

um espaço de resistência da mulher carimbozeira. Não desisti mas adiei para depois do doutorado, até porque os Mestres insistiram um bocado comigo, sem sucesso. Num intervalo do nosso lanche coletivo, Sil-Lena me contou da sua dissertação de mestrado recém-defendida sobre o grupo Sereias do Mar e pedi que me enviasse.

“Antes que o Tempo Passe Tudo a Raso: Tambores Matriarcais do Grupo de Carimbó Sereias do Mar da Vila Silva em Marapanim, no Pará” (OLIVEIRA, 2018) é uma dissertação-poesia cuja generosidade própria do universo carimbozeiro exala uma narrativa que inspira/baseia este momento do trabalho sobre o nosso próprio lugar, de mulher e feminista. Nessa pegada, enxergamos as sereias como as mulheres das lutas cotidianas, provedoras de suas próprias existências individuais mas principalmente coletiva, provedoras de carimbó, protagonistas da cena da vida.

Submergir no trabalho de Sil-Lena sacudiu em tudo o meu olhar científico, intelectual e feminista para encontrar/nadar no meu próprio mar de sereias:

Lá, encontrariam de certo um carimbó matriarcal, uma raridade nas rodas de carimbó, ainda bem marcada pela presença masculina. Mas essa roda já tem se alargado, e as saias não mais ficam só animando, colorindo, rodopiando no meio da roda. Elas tocam e dizem muito delas nas letras cantadas por vozes e mãos fortes de mulheres agricultoras que se juntam para fazer travessuras criativas de vivências e experiências, já há vinte e dois anos na região da Água Doce. (OLIVEIRA, 2018, p. 28).

Atenta ao encantamento que me provocou o trabalho de Oliveira (2018), principalmente desse vazio do protagonismo feminino do carimbó pau-e-corda que no caso do grupo Sereias do Mar, ultrapassa o feminino para alcançar as resistências cotidianas das feministas que somos no campo e na cidade. Não à toa constatarmos com Oliveira (2018) que

o carimbó é feito predominantemente por homens, cantado e tocado – ficando para as mulheres o dançar. Portanto, pesquisar o carimbó matriarcal, que identifica o grupo de carimbó Sereias do Mar, é uma forma de resistência nessa cultura propagada, até então, pelos mestres. [...] Dessa forma, de acordo com um levantamento bibliográfico sobre a temática do carimbó feminino, foi verificado que não há pesquisa acadêmica na Universidade Federal do Pará e nem na Universidade Estadual do Pará, em Belém, sobre o carimbó de raiz feito, cantado e tocado por mulheres. (OLIVEIRA, 2018, p. 45).

O grupo Sereias do Mar é de 1994, formado por mulheres, mães, avós, agricultoras, farinheiras, Mestras daS CulturaS, Mestras do Carimbó, mulheres que traduzem as suas próprias experiências de vida, de resistência, da resistência feminista, através de composições próprias cantadas com voz própria:

A mulher canta o carimbó, canto de alegria
 A mulher se valoriza com o passar do dia
 Vamos valorizar com educação
 A mulher de hoje sem discriminação
 A mulher que executa algo novo e diferente
 Tem coragem, força e garra
 E por isso está na frente
 Vamos valorizar com educação
 A mulher de hoje sem discriminação
 A mulher está ajudando a cultura prosseguir
 A mulher que acredita faz o povo sorrir

A Mulher Canta o Carimbó, Vila Silva, Marapanim, Pará, CD Sereias do Mar (2013), faixa 9, conforme imagem:

Fotografia 32 - CD Sereias do Mar



Fonte: Acervo pessoal (2013).

Se onde há opressão há resistência, conforme Oliveira (2018), então o carimbó é resistência e as mulheres do carimbó, as carimbozeiras, são a resistência da resistência. Nesse perspectiva, necessário destacar o decolonialismo nos saberes transmitidos e vivenciados pelas sereias que contrariam a imposição brutal do sistema colonial de gênero se as questões de gênero são inerentes ao processo civilizatório e aí a nossa cultura

preponderantemente europeizada e estadunidense que pautam nossos padrões sociais paraenses/ brasileiros.

As músicas/composições das Sereias do Mar revelam suas experiências de vida, o trabalho na roça, o fazer a farinha, a vida no interior do Pará, mas sobretudo o lugar da mulher:

suas particularidades de constituírem-se mulheres, mestras carimbozeiras, amazônidas, bem como sua singularidade por ser um grupo de carimbó formado apenas por mulheres, que além de serem agricultoras compõem, tocam e cantam – num universo eminentemente masculino, nos faz repensar sobre um mundo histórico e hegemonicamente representado a partir das retinas centradas em valores patriarcais. (OLIVEIRA, 2018, p. 78).

Na voz de Mestra Bigica trazida por Oliveira (2018), onde tem grupo de carimbó na região da Água Doce tem festa à noite, domingo é o dia todo, cada grupo toca cinco músicos e é responsável por dez cartelas de bingo para angariar o valor necessário para quem organiza a festa e essa organização se repete nas diferentes comunidades que fazem seu festival, como Itacuã, Arsênio, Fazendinha, Maranhãozinho e Remanço. Nesse calendário de festivais que se prolonga o ano inteiro na região, em outubro acontece o Canto da Sereia, festival organizado pelo grupo desde 2014.

Os grupos de carimbó dão, assim, coesão social e vida longa para a manifestação dessa cultura que desconstrói hegemonias e reconstrói pertencimentos, resistindo ao propagado individualismo das sociedades modernas e reexistindo no coletivo - uma questão de sobrevivência do carimbó nessas localidades. (OLIVEIRA, 2018, p. 87).

A narrativa de Oliveira (2018), apresenta na voz de Mestra Mimi, então com 92 anos de idade, mãe da Mestra Bigica, quando as mulheres decidem assumir o protagonismo do carimbó em Vila Silva. Decididas festejar os dias das mães com carimbó, sem resposta até a véspera do homem que tocaria, Mestra Mimi pergunta para a filha Bigica se ela sabia cantar carimbó. Ao responder que sim, Mestra Mimi então convoca um ensaio que ela mesma tocaria carimbó. Durante os ensaios, os homens se aproximavam para contar que nunca tinham visto mulher tocar carimbó.

Segundo Mestra Bigica, nascida numa família de carimbozeiros, os grupos de Vila Silva acabaram e só ficou o grupo Sereias do Mar, das mulheres, que se perpetua igualmente através do trabalho que fazem com as crianças da comunidade (OLIVEIRA,

2018). Mestra Bigica conta que gostaria que as crianças abrissem os shows das sereias mas enfrenta as dificuldades comuns aos carimbozeiros, como transporte para o número considerável de componentes, além dos instrumentos e também Xs dançarins, que muitas vezes deixam de acompanhar o grupo pela falta de transporte adequado.

Nessa gira, vale ecoar a voz de Mestra Bigica:

Inclusive minhas filhas, minhas netas falam assim: olha vó a senhora tá ficando famosa. Elas gostam de dançar o carimbó, mas pra cantar nenhuma puxou pra mim. Eu tenho uma netinha de cinco anos que já canta nossos carimbó. Meus filhos me dão todo apoio. Meu companheiro me dá muito apoio. Meu esposo faleceu, mas me dava também apoio. Ele não me acompanhava, mas ficava em casa fazia a comida e quando chegava tava tudo pronto. E a mesma coisa é esse outro, o Valdeci, eu falei pra ele assim: você quer ficar comigo, né? E eu tenho meu grupo de carimbó e vai ter vezes que você não vai poder ir, e quero que você não me proíba pra cantar o carimbó porque não vou deixar meu carimbó. Hoje ele ajuda também a carregar o carimbó, aceita, sai com a gente. Quando o transporte dá pra ir junto ele vai. (OLIVEIRA, 2018, p. 134).

A experiência de Mestre Bigica fundadora do grupo Sereias do Mar junto com sua mãe Mestra Mimi, traduzem o lugar de resistência da mulher amazônica do campo e da cidade. Mais do que isso, a nossa influência indígena e negra desde os tambores, os carimbós, mas também na crença da comunicação permanente com a encantaria. Afinal, independente da fé de matriz africana, como negar os encantados do nosso lugar amazônica? É o que nos conta Mestra Bigica:

Eu nem contei do sonho ainda quando eu vim de Alter do Chão. Aí quando foi uma tarde, eu tava deitada, acabei de almoçar e deitei na sala lá de casa, aí eu tava numa sonolência. Eu não tava dormindo totalmente porque escutava as pessoas passando lá na rua. Aí veio uma mulher aí disse assim pra mim, “eu vou te ensinar uma música, tu canta?”. Aí eu disse, mas eu não sei. Ela era assim, tipo uma sereia, tenho pra mim que era nossa senhora da Conceição. Pra mim, no meu sonho era, de cabelo comprido tava tipo com uma criança no colo. [...] Aí ela dizia, mas escuta que eu vou te ensinar. Aí, aquela voz lá no fundo lentamente cantava assim:

“Maria foi na praia passear eu tava esperando naquele lugar, Maria era linda e faceira, cheirava como flor de laranjeira (repete), Maria, linda Maria tu é tão bonita como a estrela guia. Na praia que Maria me encontrou eu tava sorrindo com muito amor, meus olhos me encheram de alegria, ali meu sonho se realizou, Maria, linda Maria, tu é tão bonita como a estrela guia”

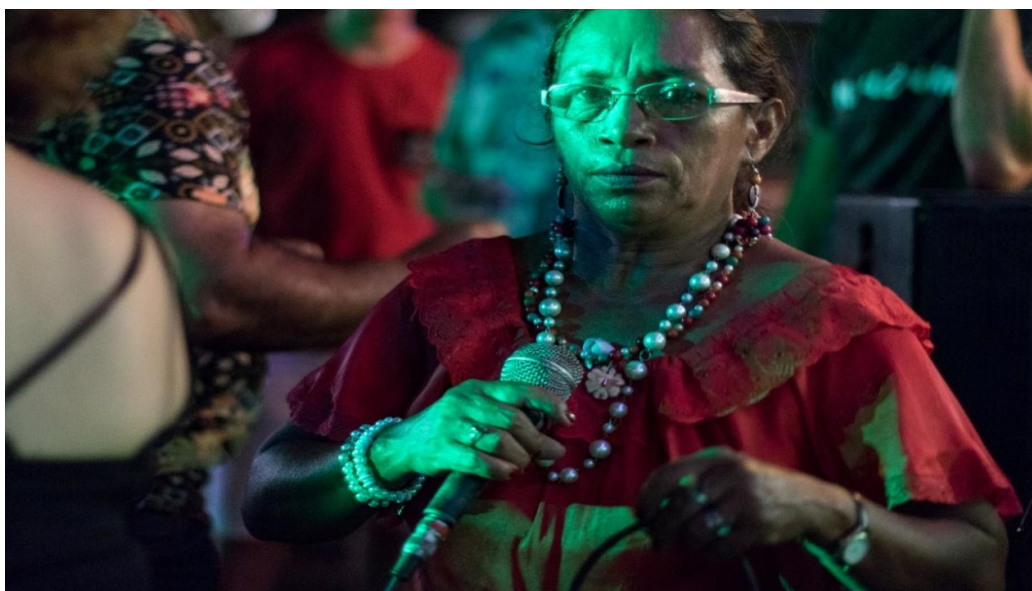
Aí eu me espantei. Aí eu disse, meu Deus! Eu vou escrever. Me levantei rapidinho. Aí disse, Valdeci uma mulher veio me ensinar uma música

agorinha. Aí eu peguei o caderno e comecei a escrever. Aí esqueci umas partes, ai meu Deus me ajuda a lembrar. Aí fui lembrando, lembrando e escrevi todinha ela. Aí comecei a cantar. Aí depois esqueci a melodia. Aí fiquei uns dias tentando lembrar a música. Ai meu Deus me faz lembrar, ai minha Nossa Senhora se foi tu que me deste mesmo então me faz lembrar. Aí numa manhã cedinho, fazendo café, veio a música todinha na minha mente. Daí não esqueci mais. [...] Aí tinha mais uma coisa, aquela voz dizia assim pra mim, e essa música vai ser teu futuro de amanhã, tu vai realizar teus sonhos. Abrindo caminhos, né? Acho que é um dom que eu tenho. Desde criança eu já gostava de cantar, era já apaixonada por música. Eu não sou de falar muito, mas de cantar eu gosto. (OLIVEIRA, 2018, p. 147).

As Sereias do Mar já tocaram no Hangar, no Centur, em Icoaraci⁵⁷, em vários espaços culturais da capital paraense. O primeiro CD do grupo cuja capa apresentamos acima, foi gravado artesanalmente e com recursos próprios e é o único registro do trabalho do grupo até o momento cuja resistência pulsa no interior da resistência do carimbó, de um feminino que, segundo Oliveira (2018) não se quer colonizado e, portanto, feminista, do feminista amazônico, em que natureza e humano são indissociáveis mesmo nas nossas cidades, em que realidade e encantaria integram o nosso cotidiano de crenças, de lutas, de poesia, de resistências.

Mestra Bigica no olhar de Cris Salgado para contar-nos:

Fotografia 33 - Mestra Bigica



Fonte: Acervo: Cris Salgado.

⁵⁷ Hangar Convenções e Feiras da Amazônia é uma área de 24 mil metros quadrados do governo do estado do Pará destinada aos mais variados tipos de eventos. O Centur é o espaço cultural que sedia a Fundação Cultural do Pará. Icoaraci é um distrito da capital paraense.

Porque é um grupo só de mulheres. E isso chama atenção, né? Não tem. Eu não conheço nenhum grupo. Agora, depois que o carimbó virou patrimônio cultural brasileiro já tão fazendo uns grupinhos por ali, mas não é de raiz. Tem um amigo que diz que tão formando lá em São João da Ponta, mas ele diz que não é como o Sereias do Mar. Mas, que venham outros grupos, né? Como falo, a vontade é que surjam outros grupos de mulheres pra que possa dar uma força a mais. Tem que ter as mulheres no meio, não mais só os homens. Tem que ter coisas diferentes. (MESTRA BIGICA *apud* OLIVEIRA, 2018, p. 156).

Mestra Bigica tem razão, as Sereias do Mar inspiram esse protagonismo das mulheres no carimbó. A vivência percussiva, embaixo da jaqueira encantada da Marambaia sob a batuta do Mestre Flávio Gama, pariu um grupo de mulheres urbanas, de Belém, que se junta/alterna para tocar/cantar carimbó nas praças, na universidade, nos Mercados de São Brás e Ver-O-Peso, comumente no espaço público. Meninas, jovens, que se identificam com a resistência das carimbozeiras. Quando do Batuque da Praça, já mencionado neste trabalho, pela própria feição jovem de organização/mobilização, é um espaço de mulheres nos tambores.

Quando sereias cantam sereias:

Se esta canoa fosse minha mandava deixar no mar
 Se esta canoa fosse minha sereia ia lá pegar
 Olê, olê, olê, olá moça bonita
 Sereia do mar

Sereia do Mar (letra de Mestra Mimi), faixa 3,
 CD A Mulher Canta o Carimbó, Sereias do Mar (2013)

Fotografia 34 – Grupo de Carimbó Sereias do Mar



Fonte: Acervo: Cris Salgado.

Foi em Maiandeuá, me sentei na areia
Quando vi um vulto, era uma sereia
Sereia, oh linda sereia
Escrevi teu nome em cima da areia

Sereia de Maiandeuá (letra de Mestra Bigica), Faixa 5,
CD A Mulher Canta o Carimbó, Sereias do Mar (2013)

CAPÍTULO III - DO CARIMBÓ POLÍTICAS



Fotografia 35 - Imagem representativa da Campanha do Carimbó. Fonte: Acervo Campanha do Carimbó.

Interessa-nos aqui o carimbó em sua qualidade de patrimônio cultural imaterial, num esforço de compreendermos a trajetória do patrimônio imaterial através dos marcos regulatórios, (inter)nacionais, que possibilitaram o status de Patrimônio Cultural (Imaterial) do Brasil à comunidade carimbozeira. Recuperar esse histórico impõe um reconhecimento recente do patrimônio cultural imaterial no Brasil e no mundo cujo ponto de partida seria a Convenção da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, de

2003, como instrumento normativo multilateral num planeta de profundas desigualdades econômicas e intolerâncias socioculturais.

Considerando a inestimável função que cumpre o patrimônio cultural imaterial como fator de aproximação, intercâmbio e entendimento entre os seres humanos, Aprova neste dia dezessete de outubro de 2003 a presente Convenção. (BRASIL, 2006).

Conforme artigo 2º da Convenção em referência, patrimônio imaterial são:

[As] práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (BRASIL, 2006).

Segundo Figueiredo, Nobrega, Bahia e Tavares (2012). o processo de patrimonialização foi instituído a partir da revolução francesa com o propósito de proteger os bens da França. Desde então, uma série de ações de preservação e conservação do patrimônio se seguiram, produzindo o próprio conceito, e propagando a ideia para o mundo ocidental. Posteriormente, a partir da criação da Organização das Nações Unidas (ONU) e da UNESCO, em 1945, diversos eventos passam a discutir temas relacionados à necessidade de transformar esses bens em patrimônios que ao identificarem os povos culturalmente, visam protegê-los e conservá-los para as gerações futuras. Tal preocupação foi descrita em diversos documentos, cartas e leis, para que o bem em questão pudesse ser transmitido à posteridade. (FIGUEIREDO; NOBREGA; BAHIA; TAVARES, 2012).

Ainda segundo Figueiredo et al., no entendimento de Garat et al (2008), patrimonialização é o processo em que elementos da cultura/natureza são transformados e ganham significado exclusivo por estarem localizados fora do tempo e, por esse motivo, devem ser transmitidos às sociedades futuras. Já na percepção de Poulot (2010), esse conceito é a representação dos símbolos com características peculiares de determinada sociedade, sejam eles naturais ou culturais, que devem permanecer para o conhecimento das civilizações. Ademais, para um bem se tornar patrimônio, são necessários alguns requisitos que o identifique como caráter especial, noção de raridade e singularidade,

beleza, testemunho do documento, originalidade e identidade. (FIGUEIREDO; NOBREGA; BAHIA; TAVARES, 2012).

Nessa perspectiva, patrimônio cultural, de acordo com Riegl (2003), é a junção da importância do patrimônio ligado à herança social, isto é, o enlace entre a lembrança do passado com a vivência do homem moderno. A partir desse conceito, destacam-se duas vertentes referentes ao patrimônio, ora como valor intrínseco o significado real da essência do objeto dado pela sociedade que o produziu, ora como valor extrínseco sendo este imposto pela sociedade atual com valor de mercado, comercializado como produto da geração passada representado nos dias atuais.

Assim, sobre a representatividade patrimonial, Laraia (2001) fala da transmissão de habilidades/capacidades como responsável por assegurar que a experiência prévia de um indivíduo seja transmitida a outras pessoas, sendo então um procedimento de acumulação de características e comportamentos culturais. A concepção sociocultural também resulta do compreender o patrimônio, uma vez que a cultura forma o conjunto de bens de natureza material e/ou imaterial que caracterizam um coletivo e, portanto, perpetua referências culturais com o passar do tempo. (RODRIGUES, 2000).

No Brasil, se a Constituição Federal de 1988 reconhece em seus artigos 215 e 216 bens de natureza material e imaterial, frente ao desafio de registrar nossa caminhada histórica, recuperamos no quadro a seguir alguns dos marcos legais norteadores do patrimônio cultural imaterial dentro/fora do país que certamente impactam na própria trajetória do carimbó:

Quando	O quê
1922	Realização da Semana da Arte Moderna, com a projeção das idéias de Mário de Andrade a respeito do tema da diversidade cultural e do interesse etnográfico pela cultura popular
1936	Proposta de implantação da política de preservação do patrimônio cultural brasileiro, próxima das concepções atuais do Patrimônio Cultural Imaterial, elaborada por Mário de Andrade, a pedido de Gustavo Capanema, então ministro de Educação e Saúde Pública. Esta concepção no entanto não prevaleceu no modelo definido pelas exigências do instituto do tombamento e pelos critérios de excepcional valor artístico e histórico dos bens culturais, adotado no ano seguinte pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) com base nos termos do Decreto-Lei nº 27, de 30 de novembro de 1937
1937	Criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), primeira instituição do governo brasileiro voltada para a proteção do patrimônio cultural do país
1947	Criação da Comissão Nacional de Folclore

1958	Criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, vinculada ao Ministério de Educação e Cultura
1964	Carta de Veneza, primeiro documento internacional a tratar no discurso patrimonial da importância da valorização das criações populares. Em seu artigo 1º: a noção de monumento histórico se estende não só às grandes criações mas também às obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural
1975	Criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) no SPHAN, por convênio celebrado entre várias instituições, que se propunha a contemplar prioritariamente os bens culturais não consagrados pelos critérios do SPHAN
1976	Transformação da Campanha em Instituto Nacional do Folclore, vinculado à Fundação Nacional de Arte (Funarte).
1979	Criação da Fundação Nacional Pró-Memória, instituição incumbida de implementar a política de preservação da então Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, incorporando o Programa de Cidades Históricas (PCH) e o Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC)
1985	Conferência Mundial sobre Políticas Culturais - Declaração do México: “as criações anônimas surgidas da alma popular e o conjunto de valores que dão sentido à vida [...] as obras materiais e não materiais que expressam a criatividade desse povo [...]”
1988	Definição de patrimônio cultural material/imaterial pela Constituição Federal, Marco Regulatório da Redemocratização no Brasil
1989	25ª Reunião da Conferência Geral da Unesco aprovou a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, documento base para fundamentar as propostas da Unesco sobre preservação do patrimônio imaterial
1991	Instituição do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) pela Lei nº 8.313, para promover a captação e a canalização de recursos e fomentar a preservação dos bens culturais materiais/imateriais
1997	Realização do Seminário Patrimônio Imaterial: estratégias e formas de proteção, em Fortaleza (Ceará), quando foram discutidos os instrumentos legais/administrativos de preservação dos bens culturais de natureza imaterial sistematizados na Carta Patrimonial de Fortaleza de 14 de novembro de 1997. Transformação do Instituto Nacional de Folclore em Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), vinculado à Funarte
1998	Criação de Comissão e Grupo de Trabalho para elaborar proposta de regulamentação do instrumento do registro do patrimônio cultural imaterial
2000	Desenvolvimento de metodologia denominada Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), visando produzir de acordo com a definição de patrimônio cultural expressa na Constituição Federal de 1988, conhecimentos para subsidiar a formulação de políticas patrimoniais. Instituição do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e criação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), pelo Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. A Fundação Nacional do Índio (Funai) que, em 1967, substituiu o Serviço de Proteção ao Índio (SPI), criado, por sua vez, em 1910, estabeleceu a Portaria nº 693 que instituiu o Cadastro de Patrimônio Cultural Indígena
2001	Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (UNESCO)
2002	Primeiro registro no Livro dos Saberes: o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras (Vitória/ES)

2003	Criação do Departamento do Patrimônio Imaterial e Documentação de Bens Culturais no IPHAN, pelo Decreto nº 4.811, de 19 de agosto de 2003. Integração do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular na estrutura do IPHAN. Aprovação, na UNESCO, da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Inscrição das Expressões orais e gráficas dos Wajãpi (Amapá), por ocasião da 2ª Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade
2004	Criação do Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI) no IPHAN, pelo Decreto nº 5.040, de 6 de abril de 2004. O DPI substitui o anterior Departamento de Patrimônio Imaterial e Documentação de Bens Culturais
2005	Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais ratificada pelo Brasil através do Decreto Legislativo nº 485/2006. Inscrição do Samba de Roda do Recôncavo Bahiano (Bahia), por ocasião da 3ª Proclamação das Obras-primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade
2006	Criação, em Cuzco, no Peru, do Centro Regional para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da América Latina (Crespial). Promulgação no Brasil da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, de 2003, através do Decreto Legislativo nº 5753 de 12 de abril de 2006. Criação de grupo de trabalho interinstitucional, para elaborar proposta para o reconhecimento, a valorização e a preservação da diversidade lingüística do Brasil. Instalação, na UNESCO, do primeiro Comitê Intergovernamental do Patrimônio Imaterial, do qual o Brasil é membro. Resolução IPHAN nº 001 de 3 de agosto de 2006 (publicada no DOU em 23/03/2007) que determina os procedimentos para instauração/instrução do processo administrativo de Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial
2009	Resolução IPHAN nº 001 de 5 de junho de 2009 (Publicada no DOU em 09/06/2009) que dispõe sobre os critérios de elegibilidade/seleção, bem como os procedimentos para proposição/preparação de dossiês de candidaturas de bens culturais imateriais para inscrição na Lista dos Bens em Necessidade de Salvaguarda Urgente e na Lista Representativa do Patrimônio Cultural. Instrução Normativa IPHAN nº 001 de 2 de março de 2009 (Publicada no DOU em 03/03/2009) que dispõe sobre as condições de autorização de uso do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC).
2014	Registro Do Carimbó como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil no livro de Registro das Formas de Expressão em 11 de setembro de 2014
2015	Portaria IPHAN Nº 299, de 17 de julho de 2015 que dispõe sobre os procedimentos para execução de ações e planos de salvaguarda para Bens Registrados como Patrimônio Cultural do Brasil no âmbito do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)
2016	Portaria IPHAN Nº 200, de 18 de maio de 2016 que dispõe sobre a regulamentação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI)

Fonte: Castro; Fonseca (2008). Dados coletados pela autora.

Feita essa viagem no tempo, o conjunto de políticas voltadas para o patrimônio cultural imaterial no Brasil tem como principais instrumentos o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), o Registro, o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI) e os Planos de Salvaguarda. Com essa orientação, destacamos o movimento social

do carimbó organizado através da Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro que reúne além da comunidade carimbozeira do Pará, agentes culturais e artistas de todo o Brasil, com o objetivo de consolidar a valorização do carimbó através do processo pré/pós-registro.

Para isso, atentos à chancela institucional do Estado aí implicada, destacamos conforme a seguir:

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

Em 11 de setembro de 2014 o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural (IPHAN), reunido em Brasília, aprovou por unanimidade o Registro do Carimbó como Patrimônio Cultural (Imaterial) do Brasil. Com efeito, vale o registro da celebração do Registro na Praça do Povo (CENTUR)⁵⁸ na capital paraense quando da chegada da notícia:

⁵⁸ Integra a Fundação Cultural do Estado do Pará.

Fotografia 36- Celebração do Registro do Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro, Belém (PA), 11 set. 2014



Fonte: Acervo Campanha do Carimbó.

Assim, recuperamos a partir de agora a caminhada de quase 10 anos do movimento carimbozeiro até aquele 11 de setembro de 2014, que se confunde com aquela da Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro, nascida em 2005 quando do Fest Rimbó, tradicional festival de carimbó de Santarém Novo, município do nordeste do estado. Na ocasião, a Irmandade de São Benedito promoveu um seminário para discutir os rumos do carimbó segundo o tema “O Carimbó como Identidade Cultural do Povo da Amazônia”, que contou com a participação de vários grupos de carimbó, de Secretários de Cultura dos municípios do entorno, IPHAN⁵⁹, Representação Regional Norte do MinC e governo do estado do Pará através do então IAP⁶⁰ e Fundação Curro Velho⁶¹.

⁵⁹ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

⁶⁰ Instituto de Artes do Pará.

⁶¹ Situado no bairro do Telégrafo, às margens da Baía de Guajará, construído para abrigar o primeiro matadouro de Belém, o Curro Velho foi restaurado e adaptado em 1991 para sediar um núcleo de formação/qualificação para um público de estudantes de escola pública, populações de baixa renda e comunidades tradicionais, quilombolas, indígenas e ribeirinhas. Mantém um ciclo de oficinas de iniciação em arte e ofício em diferentes linguagens, como artes visuais, música e artes cênicas. Fonte: website Fundação Cultural do Estado do Pará.

Fest Rimbó - Festival de Carimbó de Santarém Novo - nasceu em 2002 por iniciativa da sociedade civil organizada no Fórum do Desenvolvimento Local Integrado e Sustentável cujo debate incluiu o campo da cultura porque reconhecidamente uma das forças dinâmicas do município. O carimbó como expressão da cultura local motivou organizar um evento capaz de atrair a atenção da região (nordeste do Pará) para Santarém Novo com vistas a motivar a cena do carimbó principalmente pela existência de muitos grupos ainda desconhecidos do público que mesmo em condições precárias mantinham uma produção atual. Ao despertar para a compreensão da importância do carimbó no cenário nacional, em 2005 a Irmandade de São Benedito - que assume a organização do festival desde sua 3ª edição - reestruturou o festival para integrar atividades de debates, rodas de conversa, encontro de Mestres/Mestras, seminários e oficinas de transmissão de saberes, inspirada em outros festivais fora do estado. No interior do Fest Rimbó nasceu em 2006 a Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro, que transformou o Fest Rimbó em importante momento da agenda anual do carimbó.

Nesse primeiro debate de 2005 em Santarém Novo, ao apresentar sua política de patrimônio e experiências de registro de outras manifestações culturais, como jongo, frevo, samba de roda e o samba carioca, o IPHAN motivou vários grupos de carimbó ali presentes a pleitear políticas de patrimonialização junto ao Estado como estratégia para fazer frente às dificuldades de sobrevivência do bem cultural. No “Encontro dos Mestres da Cultura Popular”, segundo dia do seminário, orientados pelo Iphan sobre salvaguarda, Xs carimbozeirosXs relataram suas diferentes realidades e identificaram dificuldades comuns:

[...] porque a gente tem que ser patrimônio, porque a gente tem direito, porque a gente precisa valorizar lá fora pra [sic] poder reconhecer aqui dentro, porque aqui dentro o pessoal não reconhece. Porque na minha cidade o prefeito não quer ajudar, a gente vai lá pedir apoio e não dá, traz banda de fora, paga cachê de cinco mil reais e a gente vai tocar quer pagar mixaria ou então não quer pagar nada, quer que a gente vá de graça, mas não dá apoio. (informação verbal)⁶².

Várias experiências ali apresentadas consolidaram a necessidade do registro como instrumento de mobilização, organização e fortalecimento do carimbó que se articulou a partir desse encontro. Em 2006, no seminário seguinte, foi apresentada proposta conforme procedimentos exigidos pelo IPHAN para registro do carimbó e oficialmente criada a Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro como instrumento para construir com a sociedade o significado do carimbó como patrimônio.

⁶² Entrevista de Isaac Loureiro à autora em 29 de dezembro de 2012, por ocasião da minha viagem a Santarém Novo para as festividades da Irmandade de São Benedito.

Criada a Campanha, apenas em 2008 se fortaleceu através de articulação, inicialmente na capital paraense, para alcançar, em seguida, o interior do estado e consolidar uma rede estadual de mobilização:

as ações no interior eram todas autossustentadas, era nós [sic] que organizava [sic], era assim, vou pra [sic] Marapanim, chamava uma reunião com todos os grupos nossos parceiros que a gente já conhecia aqui do Fest Rimbó, eles mobilizavam os outros, chegava lá na [sic] reunião, olha gente o seguinte, vamos fazer um encontro aqui para organizar, para fundar o comitê da Campanha, a coordenação da campanha no município, explicava em linhas gerais o que era a Campanha [...], então v'embora [sic], qual é o dia, a data e equipe de trabalho, quem vai ficar com alimentação, com local, quem vai ver som, quem vai ver isso e aí deixava eles trabalharem. Esse era o meu papel, chegar, reúne, faz a proposta, monta o grupo e dá prazo, olha dia tal a gente tem uma reunião pra [sic] fechar o que falta [...], aí eles corriam atrás. Quando a prefeitura local tinha uma sensibilidade, apoiava, [...] ajudou com alimentação, transporte, mas teve situações que até atrapalhou [sic] [...]. Mas aí é que a rede da Campanha foi construída de fato [...] e em janeiro de 2008 fizemos o Encontro dos Mestres em Belém, aí a Secult⁶³ apoiou o recurso pra [sic] trazer os mestres, no aniversário de Belém, e aí deu uma visibilidade, a imprensa foi lá, cobriu, entrevistou os mestres, as crianças, aí despontou. (informação verbal).⁶⁴

Nesse momento a Campanha fechou uma parceria com o governo do estado à época cujo acordo determinava, por exemplo, que toda vez que a Secult realizasse um evento com apresentações musicais, um grupo de carimbó participaria, porém sempre via coordenação da Campanha numa tentativa de proporcionar aos mais de cem grupos de carimbó em atividade em mais de trinta municípios do estado para apresentação na *cena* de Belém, garantido o cachê. Com isso, o governo do estado através da Secult se revela um parceiro importante, porém em permanente tensão:

Cultura Popular é isso, o governo tem que fazer a parte dele, apoiar, dar suporte, é um direito das pessoas, a gente conquistou esse status com o advento do Gil e a visão do tripé da cultura, então aquilo nos fortaleceu, posso dizer que a política federal fortaleceu politicamente a gente na nossa ação local e estadual, a importância disso pra [sic] nós foi nesse nível, porque a gente sabe que os editais, a mudança do foco do edital da Petrobrás por exemplo de agregar a diversidade se deu por causa da mudança do foco da política nacional de cultura, a gente sabe que a possibilidade da gente articular a parceria com o Iphan se deu também com essa mudança de foco na política do patrimônio [...], porque o

⁶³ Secretaria de Cultura do Estado do Pará.

⁶⁴ Entrevista de Isaac Loureiro à autora em 29 de dezembro de 2012, por ocasião da minha viagem a Santarém Novo para as festividades da Irmandade de São Benedito.

primeiro registro que foi do samba de roda em 2004 foi o Gil que promoveu e incentivou [...], então a gente tem clareza de que esse contexto nacional influenciou profundamente a nossa açõzinha local aqui, a gente percebeu que nós estávamos conectados. (informação verbal).⁶⁵.

O momento da visita do então Ministro de Estado da Cultura Gilberto Gil a Belém, ocasião que a Secult custeou a vinda de trinta grupos de carimbó, conferiu status político inédito para o carimbó e facilitou a aproximação com municípios do interior, principalmente com as prefeituras. Dessa parceria, vale destacar sobre a sala cedida pelo governo do estado, na sede da Secult, para servir como secretaria da Campanha, mas desativada pouco tempo depois. Isso pela possibilidade iminente de apropriações da Secult das ações da Campanha que renunciou ao espaço, fundamentada na importância de sua autonomia:

aliança a gente faz a qualquer momento, autonomia e independência a gente não recupera, depois que se perde, depois que se abre mão, é difícil você reconstruir no grau de legitimidade que a gente tinha diante das comunidades e aí foi o momento que a gente teve a primeira crise e essa crise de acompanhamento porque a gente não conseguia mais tá [sic] presente. (informação verbal).⁶⁶.

Até meados de 2009, a Campanha vivenciou período de intensa mobilização, mas a falta de recursos, associada às distâncias geográficas de nosso estado continental, dificultaram os encontros presenciais. A Campanha enfraqueceu pela impossibilidade de funcionar apenas através do trabalho voluntário e sem infraestrutura, o que se agravou a partir de janeiro de 2011 quando a Secult se fechou ao diálogo seja com a sociedade civil seja com demais entes federados, característica da gestão do Secretário de Cultura do Pará à época.

Em fevereiro de 2014 o Iphan disponibilizou o dossiê de registro do carimbó para consulta pública como resultado da comunidade carimbozeira na reunião com Iphan em Santarém Novo por ocasião do Fest Rimbó 2013 porque identificou falhas no dossiê que provocou uma agenda de reuniões em diversos municípios para discutir correções/recomendações ao documento. Como parte desse processo de escuta, a Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro realizou um encontro de lideranças em

⁶⁵ Entrevista de Isaac Loureiro à autora em 29 de dezembro de 2012, por ocasião da minha viagem a Santarém Novo para as festividades da Irmandade de São Benedito.

⁶⁶ Entrevista de Isaac Loureiro à autora em 29 de dezembro de 2012, por ocasião da minha viagem a Santarém Novo para as festividades da Irmandade de São Benedito.

06 de março de 2014 em Belém para juntar as contribuições de cada região do estado em documento único a ser entregue ao IPHAN.

ABERTA CONSULTA PÚBLICA SOBRE DOSSIÊ DE REGISTRO DO CARIMBÓ COMO PATRIMÔNIO CULTURAL. O Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) abriu consulta pública para o dossiê sobre o Inventário Carimbó. O documento está disponível no site do Iphan (www.iphan.gov.br) até o dia 18 de março de 2014. Nesse prazo de 30 dias, as sugestões devem ser encaminhadas ao e-mail iphan-pa@iphan.gov.br. As contribuições recebidas, quando pertinentes, poderão ser incorporadas ao documento final. O texto final do dossiê vai ser encaminhado ao Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI/Iphan) para análise e parecer técnico. Depois de todas as etapas, a proposta de Registro do Carimbó como Patrimônio Cultural Brasileiro é levada ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. (informação verbal).⁶⁷.

Um primeiro tensionamento aconteceu no retorno do Iphan aos municípios repertoriados no registro para apresentar o dossiê para as comunidades carimbozeiras, ao excluir, por exemplo, o protagonismo da Campanha nesse processo. Mais do que isso, o movimento carimbozeiro insistiu em acompanhar a etapa de finalização do processo de registro e criticou fortemente o seu cumprimento pelo Iphan porque em total desatenção ao propósito de consulta aos detentores do bem envolvidos no dossiê.

Vale destacar:

[...] Mas aí quando a gente tem acesso ao dossiê a tensão volta porque na documentação do dossier a gente encontrou várias falhas, várias afirmações, várias ausências, problema. ‘É, vamo [sic] ter que corrigir isso aqui’. Como que a gente corrige isso? Na base de novo, numa sequência de reuniões e encontros com os grupos das comunidades pra [sic] apontar correções ou recomendações pra [sic] reunir num documento que nós entregaremos ao Iphan, a gente vai fazer um ato pra [sic] entregar isso. [...] Já fizemos reunião em Marapanim, em Curuçá, Santarém Novo, Pirabas, Salinas, Vígia, Colares, São Caetano, agora estamos preparando reunião no Marajó, fizemos aqui a região metropolitana de Belém, continuamos fazendo, a perspectiva é que a gente possa finalizar esse processo antes do dia 10 (de março de 2014) pra [sic] poder entregar pro [sic] Iphan uma proposta, um documento, que condense todas as contribuições, as correções e as recomendações dos grupos sobre o dossier mas também sobre a conclusão dos pesquisadores que diverge da Campanha do Carimbó. Nós vamos entregar essa documentação pro [sic] Iphan e vamos aguardar para saber se ele vai ou não incorporar esse documento. (informação verbal).⁶⁸.

⁶⁷ Publicada em: 18 fev. 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/338>. Acesso em: 24 abr. 2019.

⁶⁸ Entrevista de Isaac Loureiro à autora em: 27 fev. 2014.

Mesmo com a tensão própria da relação sociedade civil e poder público, em 11 de setembro de 2014, o carimbó alcança o status de Patrimônio Cultural do Brasil mediante o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial aprovado por unanimidade pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural para inscrição no Livro de Registro Formas de Expressão IPHAN conforme imagem a seguir:

Imagem 5 - Titulação



Fonte: Acervo IPHAN.

A repercussão do registro condiciona a necessidade da Campanha se formalizar, ao considerar que o dossiê do carimbó, ainda sem publicação pelo IPHAN até o momento (julho 2019), tanto quanto o vídeo do registro, apresentam erros que considera significativos, como a centralidade do movimento carimbozeiro através da Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro cujo silêncio no material produzido para o registro é ensurdecador. Nessa caminhada, percebemos que este não é um mero esquecimento dada a tensão constante entre o carimbó e a empresa contratada pelo IPHAN para inventariar o bem cultural.

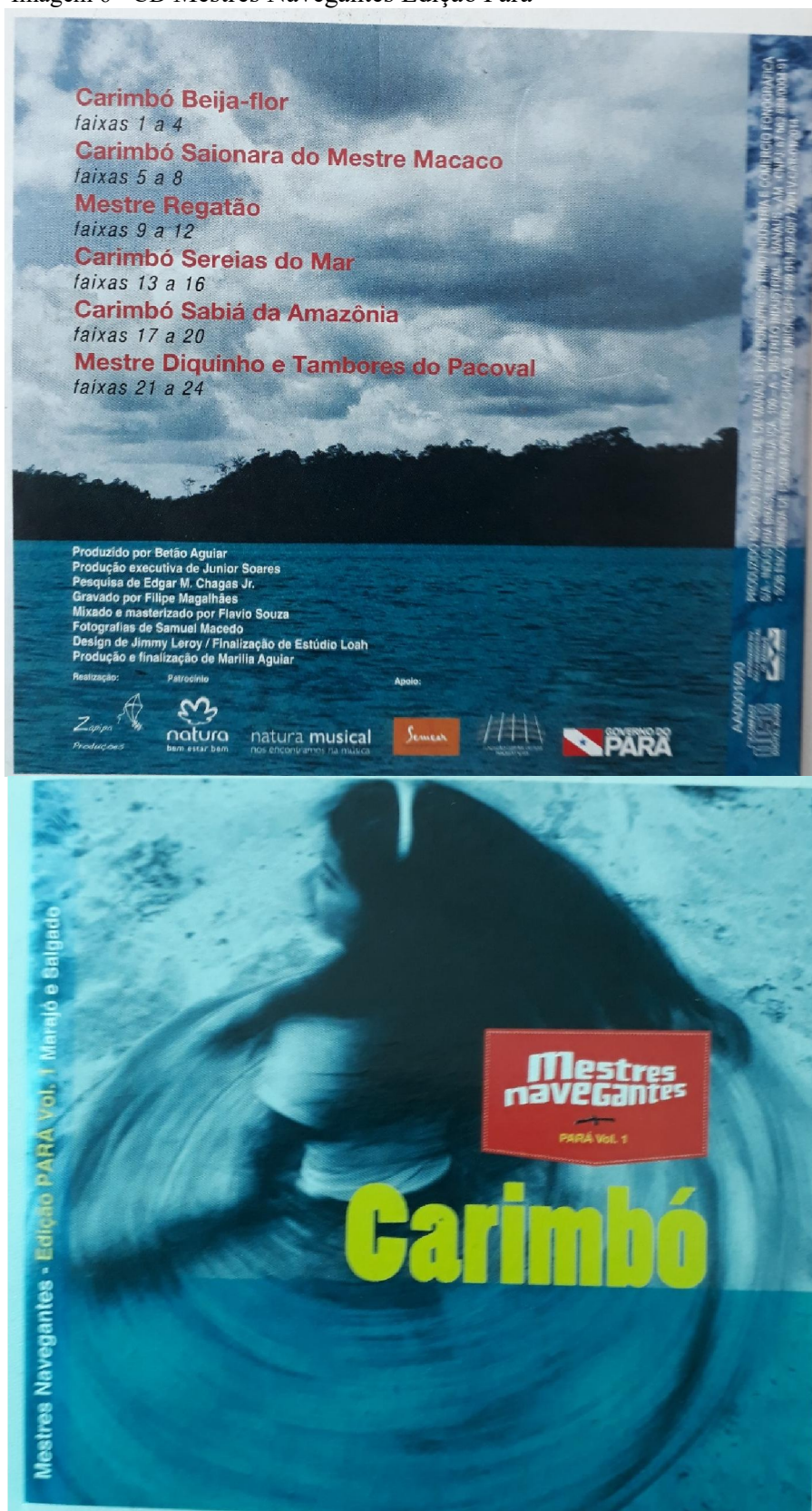
ARTIGO 1^o – SUBALTERNIDADES&RESISTÊNCIAS

Dessa experiência, a coordenação da Campanha me procurou para orientações técnico-jurídicas quando me relatou que vários grupos/MestrXs consentiram participar de um projeto que implicava o registro fonográfico da sua obra gravada por elXs próprios. No entanto, posteriormente, identificaram que o coordenador de pesquisa do Inventário Nacional de Referências Culturais do Carimbó (INRC CARIMBÓ) através da empresa contratada pelo IPHAN coordenava a edição do Projeto Mestres Navegantes Edição Pará Volume 1, contemplado pelo edital Natura Musical estadualizado e, assim, em parceria com a Lei Semear (Lei Estadual de Incentivo à Cultura) para 2014.

Grupos/MestrXs representados pela Campanha questionaram sobre o projeto pegar carona no trabalho contratado pelo IPHAN para captar recursos junto à indústria cultural através de informações privilegiadas dessa pesquisa. O fato é que o projeto teve o devido consentimento dXs respectivos participantes e, feito isso, ainda que uma reivindicação legítima, é um lugar comum do movimento carimbozeiro, isto é, servir de fonte permanente da poesia que alimenta o mercado de bens simbólicos mas (quase)nada fica para Xs carimbozeirXs.

Frente às imagens da (contra)capa do CD resultado desse projeto constatamos com a comunidade carimbozeira da conexão entre INRC CARIMBÓ e Projeto Mestres Navegantes Edição Pará através da coordenação de ambos:

Imagem 6 - CD Mestres Navegantes Edição Pará



Fonte: Acervo pessoal.

Ao identificar o conflito também intra-comunidade carimbozeira pela oportunidade do registro fonográfico ainda raro, houve consenso sobre o projeto Mestre Navegantes Edição Pará dispor de um volume de recursos inversamente proporcional aquele destinado ao pagamento do cachê dos MestrXs/grupos que gravaram suas composições na ocasião. Entretanto, isso revela também uma dificuldade da Campanha em se organizar para formar corpo técnico capaz de dar conta desse tipo de relação subalternizada se há inúmeros exemplos como este, qual seja, a falta de recursos de um lado e a dificuldade de registro fonográfico de outro, inclusive para garantir a autoria de composições de nossos MestrXs, estão no centro das pautas emergenciais da salvaguarda do carimbó.

Dessas subalternidadeS&resistênciaS prevalece um conflito permanente entre mercado e carimbó principalmente através da relação produção cultural e carimbozeirXs, mais especificamente do carimbó pau-e-corda. Nessa perspectiva, outra experiência que vale destacar, foi início de 2018, quando Mestra Claudete do grupo Sereias do Mar de Vila Silva em Marapanim (PA) me procurou também para orientações porque dois conhecidos produtores culturais paraenses ligavam diariamente para ela e Mestra Bigica para autorização/informações das sereias para redigir/submeter projeto num edital nacional. Orientei Mestra Claudete que os fizesse esperar pela resposta, mas impacientes, ligavam também para Mestra Bigica, numa tentativa de desestabilizar o grupo.

Com efeito, faz algum tempo que o Pará está na moda, o que significa que submeter um projeto nacionalmente com a marca Sereias do Mar, é aprovação certa e recurso garantido, sucesso total. Como de costume, se o valor que pretendiam destinar às sereias era inversamente proporcional aquele destinado ao projeto, caso aprovado, sugeri à Mestra que respondesse para tratarem diretamente comigo na qualidade de então advogada do grupo, contato que nunca fizeram.

Por último, quando encontrei as Mestras Claudete e Bigica para uma noite do carimbó no Apoena⁶⁹, orientei que o grupo Sereia do Mar constasse como ordenador de despesas e, portanto, autoras do projeto, ou nada feito, única forma das sereias garantirem ingerência sobre um projeto que tratava delas próprias. Ao comunicar isso pelo telefone, segundo Mestra Dete, o produtor cultural respondeu que, para quem está acostumada a apresentar-se sem receber nada, a quantia oferecida para utilizar vida/obra do grupo para o

⁶⁹ Bar da capital paraense que funciona como espaço alternativo da cena independente de Belém.

projeto era mais do que justa, em evidente demonstração de subalternizar as sereias em relação à produção cultural e, assim, ao mercado/indústria de bens simbólicos.

Outra experiência é do pós-registro, quando a Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro se identifica tão somente como Campanha do Carimbó, e pauta a necessidade de formalizar-se através da ACEPA. No entanto, se existe de fato desde 2015, a ACEPA ainda carece de personalidade jurídica e intriga o movimento ora autodeterminar-se Campanha do Carimbó ora como ACEPA, afinal quem decide isso? Como no exemplo recente do stand dedicado ao carimbó no evento Belém+30 de 2018, então Campanha do Carimbó.

O XVI Congresso da Sociedade Internacional de Etnobiologia, em conjunto com o XII Simpósio Brasileiro de Etnobiologia e Etnoecologia, realizado entre os dias 7 e 10 de agosto de 2018 em Belém do Pará, teve como tema central "Belém +30. Os direitos dos povos indígenas e populações tradicionais e a conservação da biodiversidade três décadas após a Declaração de Belém" cujo objetivo foi refletir sobre os avanços e desafios científicos, éticos, jurídicos e políticos relacionados aos povos indígenas e populações tradicionais e o uso sustentável da biodiversidade. Isso porque o primeiro Congresso Internacional de Etnobiologia, organizado pelo Museu Goeldi, foi realizado em Belém em 1988 e resultou na Declaração de Belém, documento que destacou a conexão entre os povos tradicionais e a biodiversidade para reivindicar seus direitos sobre territórios, recursos naturais e conhecimentos ancestrais⁷⁰.

Naquele momento, questionei Mestre Manoel na qualidade de presidente eleito da ACEPA quando do II Congresso Estadual do Carimbó de 2017, o que apresentaremos mais a frente quando da agenda da salvaguarda. É intrigante o movimento, desde então, identificar-se como ACEPA, mesmo se ainda carece da devida formalização, e ocasionalmente retomar a identidade de Campanha do Carimbó, o que o Mestre não soube responder, ou seja, ele como presidente da ACEPA não participa dessa decisão. A seguir imagem com identificação diferente daquela decidida em Assembleia Geral quando do II Congresso Estadual do Carimbó de 2017:

⁷⁰ Disponível em: <https://www.ise2018belem.com/>. Acesso 14 abr. 2019.

Fotografia 37 - Mestre Manoel do grupo Uirapuru de Marapanim e Mestra Claudete do Grupo Sereia do Mar em frente ao *stand* do carimbó na Belém+30



Fonte: Acervo Amanda Rabelo (2018).

Desde que acompanho o movimento carimbozeiro, percebo uma necessidade de controle pela Campanha do Carimbó, talvez inviável no âmbito da ACEPA já que, uma vez constituída juridicamente, teria vida própria. E que vida própria seria essa? Como colaboradora da Campanha do Carimbó, contei trabalhar pela formalização da ACEPA desde a sua constituição até o seu funcionamento, por exemplo, através da elaboração do Regimento Interno, Estatuto, documentos que sabemos existir mas permanecem desconhecidos porque sob análise de um advogado determinado pelo coordenador da Campanha do Carimbó desde 2016, mas que até hoje, julho de 2019, não houve devolutiva à comunidade carimbozeira.

Por um período considerável insisti em conhecer esses documentos até dar-me conta ser inútil se o silêncio sobre isso é uma escolha de quem de fato decide pela Campanha do Carimbó e, conseqüentemente pelos rumos da ACEPA. Em conversas recentes com Mestre Manoel, ele me revelou não querer mais assumir a presidência da ACEPA cujas eleições estão na pauta do III Congresso Estadual do Carimbó que acontecerá, segundo o Mestre, em outubro deste ano, 2019.

A Campanha do Carimbó utiliza o samba de roda do recôncavo baiano cujo registro data de 5 de outubro de 2004 e que se instituiu como Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA) em 17 de abril de 2005, como medida emergencial de salvaguarda, como a experiência bem sucedida a orientar a comunidade carimbozeira. Uma personalidade jurídica representativa do carimbó no Pará poderia evitar a ausência da Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro como protagonista do processo de registro sistematizado no dossiê, afinal como pessoa jurídica o Estado brasileiro através do IPHAN, e, conseqüentemente a empresa contratada para pesquisa, não poderiam invisibilizar o protagonismo da Campanha no INRC CARIMBÓ, ou seja, o dossiê não silenciaria, esta é uma posição da Campanha.

Se as disputas são próprias dos movimentos, percebemos uma necessidade de centralização da Campanha do Carimbó ou a ACEPA já existiria conforme deliberado quando do I Congresso Estadual como entidade representativa do carimbó no Pará lá em 2015 cujas eleições da primeira gestão aconteceram no II Congresso Estadual de 2017 e com eleições previstas para a segunda gestão este ano, em outubro de 2019. Isso revelaria que não instituir a ACEPA como personalidade jurídica representativa do carimbó é uma escolha, mas de quem?

Outra experiência para destacarmos é de maio de 2018, quando numa reunião com a comunidade carimbozeira e o superintendente do Iphan Pará, no momento de deliberar sobre agenda nacional⁷¹ que Belém sediaria em novembro daquele ano para Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural; Seminário Internacional de Gestão do Patrimônio; e Lançamento do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade no Teatro da Paz, houve imposição do Iphan para nossXs MestrXs tocarem para uma artista reconhecida pela indústria cultural brasileira ao invés do carimbó protagonizar a cena. Conflito este que permaneceu por meses até que nossXs MestrXs conseguiram garantir 15 minutos para o carimbó no Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade no palco do Teatro da Paz.

Certo é que desde o registro como Patrimônio Cultural do Brasil até bandas de heavy metal se converteram à possibilidade de explorar o carimbó como nicho no mercado de bens simbólicos, não à toa há uma preocupação da Campanha do Carimbó por não saber como garantir os ganhos daí advindos para o carimbó pau-e-corda, comumente à margem desse mercado senão pela exploração permanente de MestrXs que tombam sem o reconhecimento capaz de garantir-lhe a dignidade de uma vida à altura da sua obra tanto quanto para suas famílias. Afinal, as escolhas são de quem e para quem?

⁷¹ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4858/premio-rodrigo-melo-franco-de-andrade-ganhadores-celebram-em-belem-pa>. Acesso em: 5 jul. 2019.

ARTIGO 2º – DA SALVAGUARDA

A despeito do vazio dos documentos oficiais, a então Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro é quem pauta o diálogo permanente com o IPHAN no Pará desde aquele Fest Rimbó de 2005 quando do Seminário “O Carimbó como Identidade Cultural do Povo da Amazônia”. Reuniu na ocasião entidades que formalizaram o pedido de registro do carimbó como bem da cultura brasileira, a Irmandade de São Benedito de Santarém Novo; Raízes da Terra, Japiim e Uirapuru, de Marapanim; e se ressentiu da exclusão, tanto do dossiê quanto do respectivo filme para o registro, de suas reivindicações como protagonista da mobilização de quase 10 anos que resultou no reconhecimento do Estado brasileiro em salvar o carimbó em 11 de setembro de 2014.

Frente a essa conquista, a primeira ação pós-registro foi organizar o I Congresso Estadual do Carimbó que aconteceu no período de 5 a 7 de junho de 2015 em Ananindeua, na região Metropolitana de Belém (PA), quando integrei a comissão organizadora. A Campanha juntamente com o IPHAN Pará organizaram “Encontros Municipais Preparatórios”, denominados de pré-congressos, em mais de vinte municípios nas regiões de incidência do carimbó no estado: Salgado, Bragantina, Marajó, Tapajós, Baixo Tocantins e Metropolitana.

Os pré-congressos tinham o propósito de discutir a salvaguarda e eleger os representantes de cada comunidade carimbozeira a participarem do I Congresso Estadual do Carimbó cujo objetivo era (i) definir uma agenda da salvaguarda do movimento carimbozeiro, (ii) eleger o Coletivo Gestor da Salvaguarda, além de (iii) discutir a criação da entidade estadual representativa do carimbó. Ao recuperarmos esse histórico vale conforme a seguir:

Imagem 7- Pará recebe o I Congresso Estadual do Carimbó

Página Inicial > Iphan > Comunicação > Notícias > Pará recebe o I Congresso Estadual do Carimbó

Pará recebe o I Congresso Estadual do Carimbó

publicada em 05 de junho de 2015, às 11h26

Município de Ananindeua, no Pará, recebe I Congresso Estadual do Carimbó

O 1º Congresso Estadual do Carimbó vai acontecer no Pará, entre os dias 5 e 7 de junho, e pretende reunir mestres, grupos e comunidades em prol da valorização da expressão, reconhecida, em 2014, como Patrimônio Cultural Brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). O objetivo é estimular o debate e a troca de experiências sobre uma das principais matrizes culturais do povo paraense e amazônica.

Resultado de uma ampla mobilização das comunidades carimbozeiras sobre a temática *da salvaguarda e da auto-organização comunitária*, o Congresso promove, ainda, mesas-redondas, painéis e apresentações, com o objetivo de definir as propostas para as ações de salvaguarda, escolher os representantes comunitários para o Coletivo Gestor da Salvaguarda e discutir a criação da entidade coletiva e representativa do carimbó em âmbito estadual e nacional.

Como parte do processo de mobilização para o evento, a **Campanha do Carimbó** promoveu **Encontros Municipais Preparatórios** em mais de vinte municípios em várias regiões do Estado, discutindo propostas e demandas para a salvaguarda e elegendo os delegados de cada grupo/comunidade de carimbó para participarem do Congresso. Estão confirmados cerca de 200 delegados/as e observadores vindos de 25 municípios das regiões do Salgado, Bragantina, Marajó, Tapajós, Baixo Tocantins e Metropolitana. Em parceria com Iphan, a iniciativa também reacende a discussão sobre o processo de registro dessa manifestação como patrimônio cultural nacional, bandeira levantada e sustentada por grupos e mestres tradicionais de carimbó desde 2005.

Confira [aqui](#) a programação.

Serviço:

1º Congresso Estadual do Carimbó

Data: 5 a 7 de junho de 2015

Horário: 06h30 às 21h

Local: Centro Social Sagrada Família, em Ananindeua, Região Metropolitana de Belém.

Fonte: Acervo IPHAN⁷²

Importante destacar igualmente um registro dXs MestreXs carimbozeiros de todo Pará reunidos naquele junho de 2015 em Ananindeua, na região metropolitana da capital paraense, momento do início da construção da agenda da salvaguarda pelXs detentorXs do carimbó:

⁷² Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/2363>. Acesso 24 abr. 2019.

Fotografia 38- MestrXs no I Congresso Estadual do Carimbó



Fonte: Acervo Campanha do Carimbó (2015).

Sem perder de vista as conquistas significativas desde o registro em setembro de 2014, compreendemos que formar pessoas comprometidas em redigir/inscrever projetos da comunidade carimbozeira em editais/prêmios como única via ainda possível de alcançar recursos é um desafio urgente/necessário. Afinal, o quê Xs carimbozeirXs querem para o carimbó? Se o reconhecimento e os ganhos daí advindos estão na ordem do dia do carimbó, como viabilizar isso sem formar gente capaz do auxílio técnico necessário aos grupos/MestrXs? E como fazer frente à relação de dependência da produção cultural aí implicada, conforme já constatamos neste trabalho? Como escapar, por exemplo, de uma produtora guarda-chuva que atende as exigências legais e, assim, condiciona os projetos do carimbó? Essas são perguntas ainda sem respostas pela salvaguarda dXs carimbzeirXs.

Se a agenda da salvaguarda não deu conta ou simplesmente não quer formalizar a ACEPA, até o momento (julho de 2019), sistematizamos a seguir, sem pretensão de esgotar essa agenda, o que a Campanha do Carimbó através do Comitê Gestor da Salvaguarda já alcançou:

Quadro 4 - Ações Salvaguarda do Carimbó

AÇÕES SALVAGUARDA DO CARIMBÓ	QUANDO	SOBRE
Oficina de Elaboração/Gestão de Projetos Culturais	2015	Realização IPHAN PA (BRASIL, 2018)
Pré-Congressos para I Congresso Estadual do Carimbó	março-maio 2015	Encontros preparatórios em mais de 20 municípios das regiões do carimbó para: (i) discutir agenda salvaguarda; (ii) deliberar sobre entidade estadual do carimbó; (iii) eleger delegados para o I Congresso Estadual do Carimbó
I Congresso Estadual do Carimbó	05-07jun 2015	Conforme programação do evento: (i) definir demandas/ações para o Plano de Salvaguarda do Carimbó; (ii) proposta de organização da entidade estadual do carimbó; (iii) Assembléia Geral para (a) fundar/aprovar estatuto e eleição da coordenação da entidade estadual e (b) indicar representantes comunitários para Comitê Gestor da Salvaguarda do Carimbó junto ao IPHAN
Indicações ao Comitê Gestor da Salvaguarda do Carimbó	07 jun 2015	Quando do I Congresso Estadual do Carimbó: Assembléia Geral para indicar representantes comunitários ao Comitê Gestor da Salvaguarda do Carimbó junto ao IPHAN
Reuniões Comitê Gestor da Salvaguarda do Carimbó	2015-2017	Realização IPHAN PA (BRASIL, 2018)
Carimbó do Meu Brasil 2015	11 set 2015	Ato comemorativo pelo 1º ano do registro do carimbó como Patrimônio Cultural Brasileiro
Oficina de Educação Jurídica Popular	2016	Realização IPHAN PA (BRASIL, 2018)
Carimbó do Meu Brasil 2016	11 set 2016	Ato comemorativo pelo 2º ano de registro do carimbó e homenagem ao centenário de Mestre Verequete
Pré-Congressos para II Congresso Estadual do Carimbó	março-maio 2017	Encontros preparatórios em mais de 30 municípios das regiões do carimbó para: (i) discutir agenda da salvaguarda; (ii) deliberar sobre entidade estadual do carimbó; (iii) eleger delegados para o II Congresso Estadual do Carimbó

II Congresso Estadual do Carimbó	24-26 maio 2017	Edital Nº 01/2016 MinC/Iphan. Conforme programação do evento: (i) instalar da Assembléia Geral para fundar/aprovar Estatuto e eleição da coordenação da entidade estadual; (ii) mística de posse e compromisso da 1ª coordenação da entidade estadual do carimbó
Eleição nova composição do Comitê Gestor da Salvaguarda do Carimbó	II Congresso Estadual do Carimbó	Portaria nº 02/2018, apoio à constituição da Associação do Carimbó do Estado do Pará (ACEPA) (BRASIL, 2018)
Prêmio <i>Carimbó Nosso Patrimônio</i>	22jun-21ag 2017	Edital Nº 01/2017 MinC/Iphan PA
Carimbó do Meu Brasil 2017	10 set 2017	Ato comemorativo pelo 3º ano de registro do carimbó
Manutenção Comitê Gestor da Salvaguarda do Carimbó	2º semestre 2017	Edital Nº 01/2016 MinC/Iphan
Carimbó do Meu Brasil 2018	set 2018	Ato comemorativo pelo 4º ano de registro do carimbó
Curso de Capacitação em Elaboração/Gestão de Projetos Culturais	maio 2019	Totalizando 60 horas divididas em dois módulos, o curso formou detentores para atuar em diversas etapas da produção cultural. Conduzido pela Produtora Reator Cultural através de licitação pública realizada pela Superintendência do Iphan PA
III Congresso Estadual do Carimbó (a realizar)	2º semestre 2019	Eleição da 2ª gestão ACEPA

Fonte: Dados coletados pela autora.

Insistimos que esta sistematização não esgota a agenda da salvaguarda do carimbó mas apresenta conforme documentos/publicações que alcançamos da Campanha do Carimbó e do IPHAN. Para este registro procurei o superintendente do IPHAN PA no sentido de acessar as atas das reuniões do Comitê Gestor da Salvaguarda do Carimbó para mais informações/detlhes, no entanto, nem mesmo o órgão dispõe disso ainda. Segundo Cyro Lins, uma consultora contratada para organizar o material referente às reuniões do Comitê Gestor de Salvaguarda já realizadas trabalha atualmente nessa sistematização.

Atentos, portanto, às ações apresentadas, o Prêmio Carimbó nosso Patrimônio, conforme manchete da notícia veiculada em âmbito nacional logo abaixo, foi lançado em 22 de junho de 2017 no auditório do Iphan PA, através do Edital de Concurso nº 001/2017 do Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional Superintendência do IPHAN no Estado do Pará, como iniciativa para premiar MestrXs/grupos como apoio financeiro de alcance direto aos detentores do carimbó. A seleção pública garantiu 25 prêmios, no valor bruto de R\$ 5.160,00 para cada premiado, distribuídos entre (i) 10 prêmios a MestrXs em atividade; (ii) 05 prêmios para herdeiros diretos de 05 MestrXs *in memoriam*; (iii) 10 prêmios para grupos de carimbó em atividade, todos residentes no Pará, e cujas inscrições eram gratuitas.

Imagem 8 - IPHAN abre concurso para premiar mestres do ritmo carimbó



Fonte: Acervo Empresa Brasileira de Comunicação (EBC).

Conquista importante ainda que pontual, necessário destacar aquelXs premiados na ocasião como marco histórico do alcance de recursos que faz sentido para Xs detentores:

Colocação	Categoria Grupo
1	<i>O Popular</i>
2	<i>Grupo de Carimbó Alegria da Água Doce</i>
3	<i>Conjunto de Carimbó Sayonara</i>
4	<i>Conjunto de Carimbó Flor da Cidade</i>
5	<i>Brasileirinho</i>
6	<i>Grupo de Carimbó Pica-Pau</i>
7	<i>Descendentes de Itacuã</i>
8	<i>Grupo de Tradição Marajoara Cruzeirinho</i>
9	<i>Grupo Arte e Tradição Acauã</i>
10	<i>Sereia do Mar</i>

Colocação	Categoria Mestres/Mestras in memoriam
1	<i>Raymundo Santa Rosa (Tio Palinha)</i>
2	<i>Lucindo Rebelo da Costa (Mestre Lucindo)</i>
3	<i>Augusto Gomes Rodrigues (Mestre Verequete)</i>
4	<i>Domingos da Silva (Mestre Pelé)</i>
5	<i>Bento da Trindade Alves (Mestre Bento)</i>

Colocação	Categoria Mestres/Mestras pessoa física
1	<i>Damasceno Gregório dos Santos (Mestre Damasceno)</i>
2	<i>Meletino Ferreira da Silva (Mestre Meleco)</i>
3	<i>Maria Vieira de Jesus</i>
4	<i>Francisco Cardoso Feitosa (Mestre Chico Malta)</i>
5	<i>Raimundo da Silva Freitas (Mestre Jaci)</i>
6	<i>Raimundo Miranda Amaral (Mestre Diquinho)</i>
7	<i>Humberto dos Santos Monteiro (Mestre Ninito)</i>
8	<i>Mario Orlando Ferreira de Paiva (Mestre Puska)</i>
9	<i>Juracy Gonçalves Freire (Caranguejo)</i>
10	<i>Mario Martins Canuto (Mestre Mario)</i>

Fonte: Edital de Concurso nº 001/2017 MinC IPHAN PA.

Ao destrincharmos as ações da salvaguarda já alcançadas, o II Congresso Estadual do Carimbó, resultou, assim como o primeiro, de mobilização através dos pré-congressos nas regiões/municípios de incidência do carimbó no Pará para mais uma vez eleger representantes dos grupos de carimbó como delegados do Congresso Estadual, realizado em Ananindeua, no mesmo local do primeiro congresso, dessa vez de 24 a 26 de maio de 2017 cujo slogan foi “Organizando e Avançando Para Garantir Direitos e Salvaguarda”.

A Campanha do Carimbó através do Comitê Gestor da Salvaguarda com o apoio do IPHAN-PA foram os responsáveis pelo evento cujos recursos foram garantidos pelo “Edital de Chamamento Público nº 01/2016 Salvaguarda do Carimbó – Encontro Estadual do Carimbó e Manutenção do Comitê Gestor de Salvaguarda do Carimbó”, para executar as ações validadas no I Congresso Estadual do Carimbó dois anos antes. Os objetivos do II Congresso Estadual do Carimbó foram: (i) formalizar/organizar a entidade

coletiva/representativa do carimbó no estado ACEPA; (ii) deliberar as propostas advindas dos pré-congressos em cada região do carimbó como construção do Plano de Salvaguarda; (iii) aprovar o planejamento estratégico do movimento carimbozeiro para 2017-2018; (iv) discutir o carimbó através das realidades/demandas apresentadas pelos detentores; (v) promover o diálogo intra-diversidade do carimbó paraense.

Importante destacar a tabela da imagem a seguir porque apresenta as regiões de incidência do carimbó no Pará através de cada polo traçada pelos próprios carimbozeiros e incorporada ao edital em referência. Mais do que isso, é este o mapa que orienta a salvaguarda do carimbó no estado, diferente, portanto, daquele disponível no dossiê do carimbó pelo IPHAN e apresentado no Capítulo I – Do Carimbó Saberes deste Título II de nosso trabalho:

Quadro 5- Polos de atuação da salvaguarda do carimbó

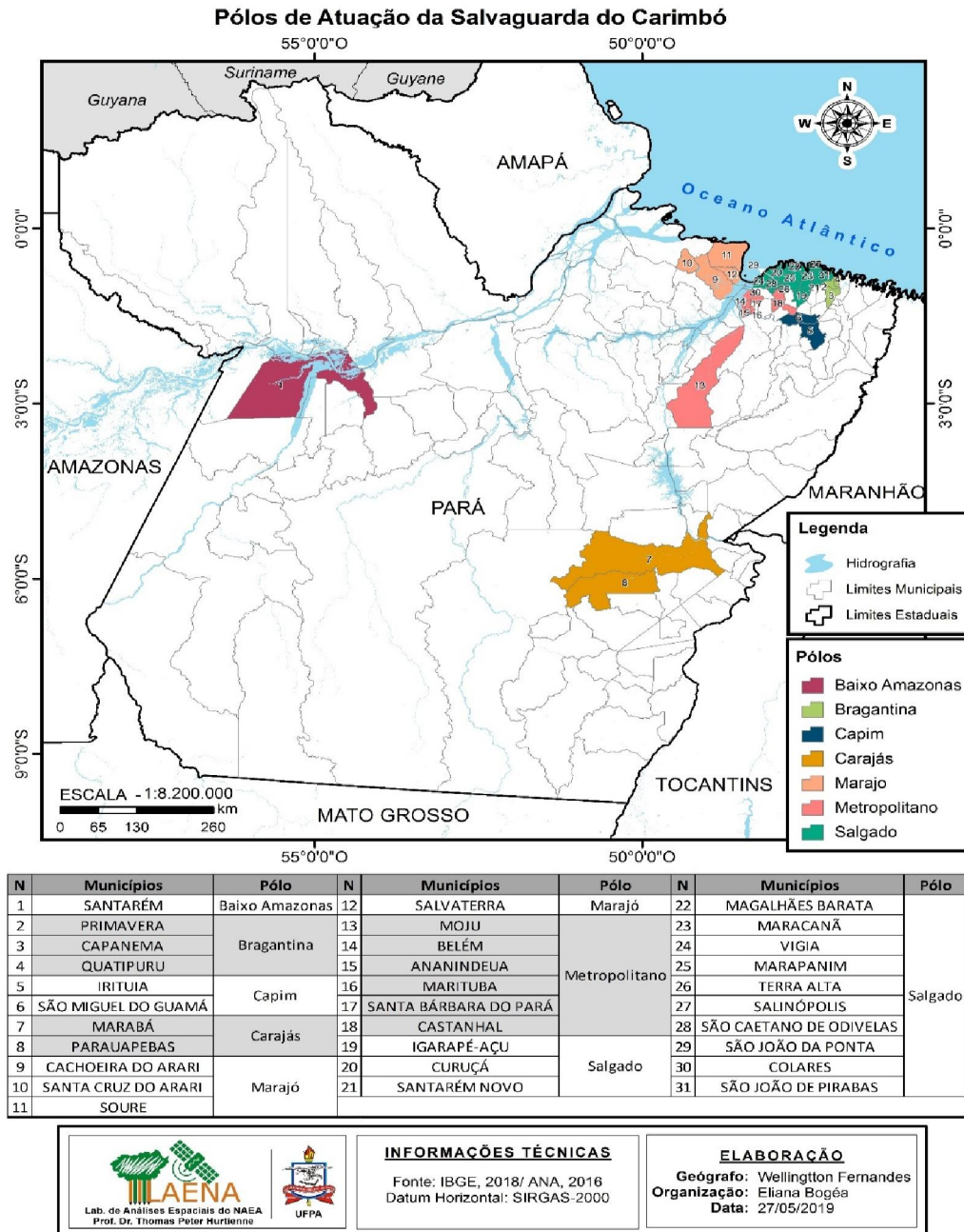
PÓLOS DE ATUAÇÃO DA SALVAGUARDA DO CARIMBÓ

PÓLO	MUNICÍPIOS
METROPOLITANO	Belém
	Ananindeua
	Marituba
	Santa Bárbara
	Castanhal
	Moju
SALGADO	Salinópolis
	São João de Pirabas
	Santarém Novo
	Maracanã
	Magalhães Barata
	Igarapé Açu
	Marapanim
	Curuçá
	São João da Ponta
	Terra Alta
	Colares
	Vigia
	São Caetano de Odivelas
BRAGANTINA	Quatipurú
	Primavera
	Capanema
CAPIM	Irituia
	São Miguel do Guamá
MARAJÓ	Soure
	Salvaterra
	Cachoeira do Arari
	Sta Cruz do Arari
BAIXO AMAZONAS	Santarém / Alter do Chão
CARAJÁS	Parauapebas
	Marabá

Fonte: Anexo 6, Edital MinC/IPHAN, No. 01/2016.

Assim, a possibilidade de uma cartografia dXs carimboeirXs para o carimbó motivou produzirmos o seguinte mapa no Laboratório de Análises Espaciais do Núcleo de Altos Estudos (NAEA) da UFPA baseado nos dados dessa tabela:

Mapa 2- Pólos de Atuação da Salvaguarda do Carimbó



Fonte: LAENA.

Com efeito, a Associação do Carimbó e Cultura Popular de Salinas (ACCUPSAL) foi a entidade selecionada para executar as ações do Comitê Gestor da Salvaguarda mediante Termo de Colaboração firmado com IPHAN conforme o “Edital de Chamamento Público nº 01/2016 Salvaguarda do Carimbó – (II) Encontro Estadual do Carimbó e Manutenção do Comitê Gestor de Salvaguarda do Carimbó”. Ressalvamos a dificuldade do movimento carimbozeiro, o que é comum do campo da cultura, em atender as exigências burocráticas para alcançar/operacionalizar recursos do Estado, principalmente pelas poucas entidades formalizadas, com CNPJ e em dia com as questões administrativas/burocráticas daí advindas, o que reafirma a necessidade/urgência em instituir a ACEPA.

A seguir apresentamos o cartaz do II Congresso Estadual do Carimbó veiculado em diversas mídias e redes sociais para divulgar/repercutir o evento:

Cartaz 2- II Congresso Estadual do Carimbó



Fonte: Acervo Campanha do Carimbó.

O Projeto Carimbó do Meu Brasil, por sua vez, celebra o aniversário do registro como Patrimônio Cultural (Imaterial) do Brasil desde o primeiro ano, em 2015, comumente na Praça do Povo (Centur) e Mercado do Ver-O-Peso⁷³. A edição de 2018, que celebrou o quarto ano do registro, teve extensa programação em Belém, Marapanim e Alter do Chão além das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

Mais importante feira local e um dos cartões postais da capital paraense, o Mercado Ver-o-Peso com suas áreas adjacentes: Praça Pedro II, Boulevard Castilhos França, Mercado de Carne e o Mercado Bolonha de Peixe, compõe os primeiros conjuntos arquitetônicos, urbanísticos e paisagísticos tombados pelo Iphan em Belém nos anos 1940. A Casa do Ver-O-Peso foi instituída, no século XVIII, como mesa fiscal, onde eram pagos os impostos dos gêneros trazidos para a sede das capitâneas. As canoas se refugiavam na ampla doca aberta por onde desaguava o igarapé do Piri e acredita-se que a casa do Ver-O-Peso funcionava nas proximidades da Rua da Cadeia, na desembocadura do Largo do Palácio em frente ao canal, entre as atuais ruas 15 de Novembro e João Alfredo. Em 1839, a cidade estava abalada pela guerra civil da Cabanagem mas, mesmo em estado precário, o mercado continuava a funcionar no mesmo local, cobrando impostos para a Câmara. Nesse mesmo ano, a casa foi destinada à ribeira de peixe fresco. Em 1847, ocorreu a demolição da casa e construção do Mercado de Peixe e do Mercado de Carne que passaram a integrar a paisagem das docas. O Ver-O-Peso conhecido nessa época como Mercado de Ferro, começou a ser construído em 1899 com estrutura de ferro trazida da Europa e cobertura principal em telha tipo Marselha, as torres art nouveau foram cobertas com escamas de zinco, sistema Vieille-Montagne. Fonte: Acervo IPHAN.

Organizado pela Campanha do Carimbó, ACEPA e Comitê Gestor da Salvaguarda do Carimbó através do IPHAN, apresentamos na imagem a arte do Projeto Carimbó do Meu Brasil 2018:

⁷³ Mais importante feira local e um dos cartões postais da capital paraense, compõe os primeiros conjuntos arquitetônicos, urbanísticos e paisagísticos tombados pelo Iphan em Belém nos anos 1940: Mercado Ver-o-Peso com suas áreas adjacentes (Praça Pedro II, Boulevard Castilhos França, Mercado de Carne e o Mercado Bolonha de Peixe).

Imagem 9- Arte do Projeto Carimbó do Meu Brasil 2018



Fonte: Acervo Campanha do Carimbó.

Nessa caminhada com carimbó, vezes bem próxima, outras nem tanto, observamos conquistas possíveis apenas porque fruto da luta permanente do seu movimento social organizado, por outro lado identificamos que os principais entraves permanecem e que impossibilitam a autonomia dXs carimbozeirXs seja para captação de recursos seja para instituir sua entidade representativa com personalidade jurídica própria na perspectiva de descentralizar as decisões do carimbó. A ACEPA possibilitaria alternâncias de poder, seja econômico porque o movimento permanece refém dos produtores culturais de sempre da capital paraense seja do poder político que decide o carimbó no Pará, tanto no diálogo intra-carimbozeiro quanto naquele com as instâncias do poder público e/ou parceiros externos.

O vazio em formalizar a ACEPA reverbera, por exemplo, quando da licitação aberta ano passado, 2018, para "execução de programa de capacitação em elaboração e gestão de projetos culturais para detentores do patrimônio cultural imaterial registrado no estado do Pará" no valor de R\$ 119.405,00 (cento e dezenove mil, quatrocentos e cinco reais) conforme Relatório Nº 0779155/2018 da Coordenação Administrativa do IPHAN-PA. Enxergamos aí o duplo prejuízo, tanto pela captação/administração do recurso quanto em gerir a formação.

O programa em referência foi executado em dois módulos no mês de maio de 2019 pela Reator Cultural Socioambiental, tradicional empresa de produção cultural de

Belém. Nessa lógica, sem prejuízo de celebrarmos os avanços da salvaguarda do carimbó é igualmente importante reafirmar: afinal o que Xs carimbozeirXs querem para o carimbó? E aí vale outra provocação: afinal quem decide o carimbó no Pará? Na prática o carimbó resta ainda refém da dominação no mercado de bens simbólicos e aí talvez o carimbó espetáculo não seja em quase nada o rival do carimbó pau-e-corda como a Campanha do Carimbó faz parecer.

Segundo o Presidente de uma até então fantasmagórica ACEPA, no segundo semestre de 2019 deve acontecer o III Congresso Estadual do Carimbó, quando ele próprio pretende entregar a presidência. Mestre Manoel contou estar cansado e quer passar essa responsabilidade para permanecer apenas como integrante do movimento. Segundo o Superintendente do IPHAN PA e parceiro intransigente daS CulturaS, Cyro Lins, até o momento, junho 2019, não há nada publicado a respeito porque o IPHAN PA precisa estabelecer parceria direta com alguma pessoa jurídica do carimbó capaz de assumir essa colaboração interinstitucional. Desse modo, inevitável insistirmos sobre o vazio da Associação do Carimbó do Estado do Pará (ACEPA).

ARTIGO 3^o – DA CULTURALIZAÇÃO DA MERCADORIA

Segundo Miguez (2014) o processo de dominação da cultura pelo capital se desenvolveu na metade do século passado com a expansão das relações mercantis do tipo capitalista ao conjunto da vida social que alcançou o campo daS culturaS, no entanto não se esgotam na existência de um mercado simbólico de bens e serviços,

a cultura rompeu os limites do mercado (cultural) em que seus bens e serviços são produzidos e comercializados e alcançou outros mercados, “culturalizando” suas mercadorias. Assim, à “mercantilização da cultura”, vem juntar-se, contemporaneamente, a “culturalização da mercadoria”. (MIGUEZ, 2014, p. 369).

Para Miguez (2014), a relevância contemporânea do campo daS culturaS resulta das transformações experimentadas a partir de meados dos anos 1970 quando da constatação de que o modelo vigente desde o pós-II Guerra Mundial extenuara a biodiversidade do planeta, segundo o imperativo da sustentabilidade que exigia, então, travar a degradação ambiental. Nessa pegada, se o conceito de desenvolvimento sustentável surge da constatação do fracasso de um modelo causador da extenuação dos recursos, da multiplicação de catástrofes naturais, industriais e financeiras, da pobreza e da exclusão de grande parte da

humanidade, precisamos no âmbito do campo da cultura as relações de força e conflitos aí implicados, que transformam o carimbó a todo o tempo em produtos para diferentes mercados.

Nessa perspectiva, atravessamos subalternidades e resistências entre carimbó e indústria/mercado através, principalmente, da produção cultural; mas também das possíveis relações de poder intra-carimbó através do vazio do que poderia ser a sua instituição estadual; igualmente da diversidade carimbozeira do carimbó pau-e-corda até o carimbó espetáculo; das relações com poder público através do IPHAN; da chancela de outras mercadorias que se associam ao carimbó porque marca de sucesso como a cultura alimentar.

Dessa travessia, chamamos atenção para a culturalização contemporânea da mercadoria que, neste momento, é o carimbó. As feições que o carimbó assume como mercadoria política mas também como mercadoria político-eleitoreira, como mercadoria da mídia, como mercadorias outras que se provem ganhos/lucros, para o quê e para quem seriam? Se o carimbó nos parece, ainda, refém de todos esses mercados, sem prejuízo de suas conquistas, é porque ainda reclama da autonomia/independência necessárias/urgentes, seja da sua própria existência como instituição seja de recursos que garantam o seu desenvolvimento ao longo do tempo, pautas assim estabelecidas pela própria comunidade carimbozeira.

Sabe aquela sensação de um disco de vinil, uma bolacha preta, que arranhou e a agulha emperra sempre na melhor música, mas nunca lembramos porque é o nosso disco favorito e só lembramos disso quando o disco toca e aquela música começa e vem a frustração? E mesmo se a frustração é própria das lutas sociais muito mais do que as conquistas, mas ainda assim o que impossibilitaria ao carimbó avançar dois passos cruciais nessa caminhada coletiva? Certo é que o movimento carimbozeiro está na crista da onda desde o registro, as agendas são intensas, mas o que de fato nisso tudo é do carimbó?

São questionamentos que nos acompanham ao longo desse trabalho e justifica provocarmos sobre culturalizações do carimbó do que, finalmente, nos parece o esforço em humanizar um desenvolvimento, cuja essência é sempre o crescimento econômico, mas que se capilariza em todas as direções e determina políticas e discursos oficiais e midiáticos (FIGUEIREDO, 2012). Duvidamos dessa lógica de fabricar um sentido de desenvolvimento para a cultura ao justificá-las pelo que é exterior à elas, pelo empreendedorismo e pela economia, por um sistema de produção/circulação de bens simbólicos como um sistema de relações objetivas entre várias instâncias de consagração determinadas pela função que cumprem na divisão do trabalho. (BOURDIEU, 2015).

Não à toa, o campo da produção se estrutura mediante a oposição entre (i) o campo da produção erudita como um sistema que produz bens culturais destinados a um público igualmente de produtores de bens culturais e, de outro, (ii) o campo da indústria cultural, organizado para produzir bens culturais para não-produtores de bens culturais, o que Bourdieu (2015) denomina de “grande público”. Desse modo, se o sistema da indústria cultural obedece à lei da concorrência com vistas a conquistar o maior mercado possível, o campo da produção erudita, por sua vez, produz ele mesmo suas normas de produção e de avaliação de seus produtos e, com isso, obedece à lei da concorrência de consagração cultural, concedida pelo grupo de pares que são ao mesmo tempo clientes privilegiados e concorrentes.

Vivemos hoje num mundo da produtividade como forma de colonização, de domesticação, através de um modo de organização universal que padroniza atitudes e limita a criatividade cuja transferência simbólica de uma exclusão já existe no campo econômico e no campo político.

O desenvolvimento que conduz a arte pela arte e o desenvolvimento responsável pela indústria cultural têm como princípio comum os progressos da divisão do trabalho e a constituição de esferas separadas de atividade que favorecem a explicitação das funções próprias a cada uma delas (“negócio é negócio”) e a organização racional dos meios técnicos adequados a estas funções. [...] Destarte, a oposição que se estabelece entre a arte pela arte e a arte média que se retraduz, no plano ideológico, na oposição entre o idealismo do devotamente à arte e o cinismo da submissão ao mercado, não deve dissimular o fato de que a vontade de opor uma legitimidade propriamente cultural aos direitos do poder e do dinheiro, também constitui uma maneira de reconhecer que negócio é negócio. Todavia, o mais importante é o fato de estes dois campos de produção, por mais que se oponham tanto por suas funções como pela lógica de seu funcionamento, coexistem no interior do mesmo sistema. (BOURDIEU, 2015, p. 142).

Assim sendo o poder de distinção dos bens culturais é sempre desigual no mercado de bens simbólicos. Isso porque se a sociedade é dividida em classes, os diferentes tipos de competência cultural derivam seu valor social do poder de discriminação social e da raridade cultural que lhes confere sua posição no sistema hierarquizado de competências culturais:

ignorar que uma cultura dominante deve o essencial de suas características e de suas funções sociais de legitimação simbólica da dominação ao fato de que é desconhecida enquanto tal, e por isso, reconhecida como legítima, é o mesmo que ignorar o fato da legitimidade, é incorporar o etnocentrismo de classe que leva os defensores da dominação simbólica de uma cultura sobre a outra, ou então, internalizar um populismo que trai um reconhecimento

infame da legitimidade da cultura dominante em seu esforço por reabilitar a cultura média – muitas vezes exaltada como “cultura popular” – tratando em nome do relativismo cultural as culturas distintas mas objetivamente hierarquizadas de uma sociedade dividida em classes, [...] procedendo à canonização da cultura média em bases idênticas e, com isso, entronizando todas as propriedades que tal cultura deve à sua posição dominada na hierarquia das legitimidades. (BOURDIEU, 2015, p. 143).

Nessa perspectiva, Bourdieu (2015) arrazoa que o “gosto” é a competência necessária para decodificarmos índices grosseiros e extrínsecos a ele. Segundo o autor, como os estetas que se guiam, consciente ou inconscientemente, por signos exteriores de qualidade, isto é, pelas “marcas”, atuam do mesmo modo que consumidores ao escolher a qualidade de seus produtos através das lojas socialmente designadas como aptas a escolher em seu lugar, ao propor uma classe de objetos adequados à sua classe e em especial aos grupos em vias de ascensão social que, sem poder assumir os riscos da inovação, submetem-se aos veredictos das instâncias de legitimação e, em consequência, conformados ao conservadorismo estético.

Desse modo, o indicador dos diferentes valores reconhecidos no campo da cultura se fundamenta no lucro simbólico que a competência correspondente fornece e neste, o indicador mais seguro da hierarquia dominante seria a oposição entre os objetos “dignos de integrar a conversação mundana e aqueles que dela são excluídos por serem ridículos, pedantes ou vulgares (BOUDIEU, 2015, p. 149)”. Desse modo, é possível constatar as divergências que separam as classes sociais naquilo próprio do capital cultural na hierarquização social:

Destarte, a oposição entre o legítimo e o ilegítimo – que se impõe no campo dos bens simbólicos com a mesma necessidade arbitrária com que, em outros campos, impõe-se a distinção entre o sagrado e o profano –, recobre a oposição entre dois modos de produção: de um lado, o modo de produção característico de um campo de produção que fornece a si mesmo seu próprio mercado e que depende, para sua reprodução, de um sistema de ensino que opera ademais como instância de legitimação; de outro, o modo de produção característico de um campo de produção que se organiza em relação a uma demanda externa, social e culturalmente inferior. (BOURDIEU, 2015, p. 151).

Assim, compreendemos impossível enxergar/pensar o carimbó independente dessas culturalizações. Significa inexistir uma tomada de posição que não seja situada também no campo político cuja estratégia legítima uma função social de distinção, uma qualidade da maneira de consumir responsável pela classe social do consumidor, segundo um valor universal de excelência estabelecido pelas classes dominantes que atualizam a todo

tempo as condições sociais através do monopólio dissimulado que exercem. (BOURDIEU, 2015).

Essas disposições marcam simbolicamente as diferenças entre as classes para legitimá-las ao mascarar, o fundamento não-simbólico dessas diferenças, aparentemente, simbólicas (BOURDIEU, 2015). Significa que de um lado, as obras exigem códigos desigualmente complexos e, portanto, susceptíveis de serem adquiridos em ritmo mais ou menos rápidos; de outro lado, cada pessoa possui uma capacidade determinada para lidar com as informações propostas pela obra em função do conhecimento.

Assim, quando a mensagem excede sua possibilidade de apreensão, o expectador se desinteressa:

é difícil descrever em termos positivos “a estética” que se exprime através das preferências ou das práticas das classes mais desprovidas de capital cultural, porque esta estética em si (e não para si) está fundada muito mais em uma privação do que uma recusa. [...] Destarte, não contando com os instrumentos de apropriação simbólica que permitem perceber as obras de arte em sua especificidade, tais espectadores passam a aplicar-lhes inconscientemente o código válido para o deciframento dos objetos do mundo familiar, a saber, os esquemas de percepção que orientam sua prática. [...] Na verdade, aqueles que não contam com os meios de acesso a uma percepção “pura” envolvem em sua apreensão da obra de arte as disposições que sustentam sua prática cotidiana, e por esta via, estão fadados a uma “estética” funcionalista que não passa de uma dimensão de sua ética, ou melhor, de seu *ethos* de classe. (BOURDIEU, 2015, p. 287).

Nessa lógica, se este trabalho se fundamenta no habitus dXs carimbozeirXs para questionar os padrões norteadores da sociedade paraense, a despeito da vasta cultura ocupada, há séculos, com o tema do desenvolvimento mesmo sem a clareza necessária do que esse termo significa fora dos campos do discurso e do poder, na perspectiva do carimbó comumente negado, propositadamente invisível, desconfiamos:

[...]da visão, tão generalizada, que concebia a ação cultural e social como uma chuva benéfica que levava à classe popular as migalhas caídas da mesa dos letrados e poderosos [...]. Estava igualmente convencido de que nem a invenção, nem a criatividade são apanágio dos profissionais do assunto e que, dos práticos anônimos aos artistas reconhecidos, milhares de redes informais fazem circular, nos dois sentidos, os fluxos de informação e garantem esses intercâmbios sem os quais uma sociedade se asfixia e morre [...]. O todo dizia respeito à vida social e à inserção da cultura nessa vida. (DE CERTEAU, 2011, p. 9)

Reconhecemos, assim, que o campo da cultura deixa de ser transversal a todos os temas da vida em sociedade porque finalmente tem um lugar próprio. Assim, a legitimidade do carimbó deve ser aquela definida pelas coletividades, tanto quanto seus conteúdos concretos, suas prioridades e como alcançá-las. Mais ainda se isso implica vivermos hoje num mundo da produtividade globalizada cujas novas formas de colonização/domesticação se impõem através de uma organização universal padronizada, que limita a criatividade e que admite a diversidade senão para torná-la mais um produto.

Com essa compreensão, no que se refere ao carimbó, notamos a nítida interferência turística e, nessa lógica, o trabalho de Maciel (1983) demonstra como o carimbó ganhou na década de 70 o meio urbano, dançado nos bares e casas noturnas de Belém, tocado em rádios e apresentado em programas de televisão. Um consumo que se repete na década 90 quando vários conjuntos musicais reinserem o carimbó na mídia, identificação possível também na moda que acompanha hoje os ritmos musicais do Brasil atual.

Constatamos que o carimbó se modifica segundo ritos que permanecem e transformam-se muitas vezes em espetáculos e outros que desaparecem por completo, como no Marajó a atividade turística, como os hotéis, financia o carimbó, e isso expõe: primeiro o baixo pagamento dos cachês; segundo, a exigência do turista pelo exótico, uma vez que ele não sai de casa para consumir um produto que já possui. Logo entra no circuito do mercado de bens culturais através da atividade turística:

a política de turismo tem um impacto importante no processo de mercantilização da cultura popular. Não é por acaso que as Casas de Cultura Popular, sobretudo no Nordeste, se encontram sempre associadas às grandes empresas de turismo, que procuram explorar as atividades folclóricas e os produtos artesanais. (ORTIZ, 1994, p. 46).

Em Soure, no Marajó, a transformação espacial e de ocorrência das atividades culturais implica no carimbó dançado nas festas privadas/públicas dos habitantes da cidade que, conforme relatos de moradores antigos, o carimbó era tocado pelos conjuntos que animavam casamentos, batizados, aniversários juntamente com outros ritmos da época, no entanto o carimbó está também no clube ou no parque de exposições durante a feira agropecuária. Isso demonstra que o carimbó deixa as casas e as festas privadas para articular-se conforme a organização da cultura promovida pela Prefeitura de Soure e, assim, apresenta-se sob a forma de grupos parafolclóricos. (FIGUEIREDO, 1999).

Ao alcançar os centros culturais, o carimbó ocupa espaços capturados pelo turismo que atraem a manifestação para si mediante a possibilidade de retorno financeiro.

Conseqüentemente o carimbó migra para espaços e equipamentos criados especificamente para o turismo:

os guetos turísticos são as "reservas artificiais criadas especialmente para os turistas e construídas sob medida. Esta categoria compreende todos estes novos complexos hoteleiros, estas cidades, parques, loteamentos de férias que não nasceram do desenvolvimento de um vilarejo, mas foram plantadas bem no meio de um prado nos Alpes ou à beira de uma bela praia, não importa qual seja". (KRIPPENDORF, 1987, p. 68).

Os guetos turísticos expandem seus raios de ação para fora de seu espaço físico e influenciam imediações para criar espaços desterritorializados:

os países turísticos são um só país, em todos se fala inglês, existe um cardápio internacional, pode-se alugar carros idênticos, ouvir a música da moda e pagar com um cartão American Express. Mas para se convencer as pessoas a fim de que se desloquem até hotéis remotos não basta oferecer-lhes a reiteração dos seus hábitos, [...] é útil que se mantenham cerimônias 'primitivas', objetos exóticos e povos que os ofereçam barato. (CANCLINI, 1983, p. 67).

Nessa via, o incremento do artesanato em países industrializados revela que o progresso econômico moderno não impõe eliminar forças produtivas que não servem diretamente para a sua expansão se essas forças tornam coeso um setor numeroso e ainda satisfazem necessidades setoriais e/ou de uma reprodução equilibrada do sistema. Ao contrário e de forma complementar, a reprodução das tradições não exige fechar-se à modernização, afinal "a reelaboração heterodoxa - mas autogestiva - das tradições pode ser fonte simultânea de prosperidade econômica e reafirmação simbólica". (CANCLINI, 1997, p. 238-239).

Consoante às conclusões de Canclini, Oliveira (1996) mostra que as situações concretas por ela estudadas esboçam um contexto em que a oposição simplificadora de uma suposta homogeneidade nacional versus uma heterogeneidade regional, encobre um complexo universo social:

a acumulação capitalista continua a engendrar novas classes trabalhadoras dispersas no mundo. Estas classes trabalhadoras, diversificadas cultural e socialmente, inserem-se numa hierarquia política e econômica variável. Importante notar que a difusão do capitalismo cria nos contextos particulares, unidades mais amplas que reproduzem a relação capital trabalho. Da mesma forma, cria e recria a diversidade, acentuando a oposição e segmentação social, mesmo tendo um caráter unificador. (OLIVEIRA, 1996, p. 114-115).

Afinal, a quem o turismo serve e quais relações de poder ele trava com o carimbó? Certo é o turismo servir ao capital e, portanto, indiscutivelmente baseia-se nas leis de regulação do mercado cujos elementos culturais se (re)articulam para serem vendidos. E, se as elites racistas ainda enxergam a cultura como um resíduo anacrônico ou simples reminiscências de interesse folclórico/turístico, “nem a modernização exige abolir as tradições, nem o destino fatal dos grupos tradicionais é ficar de fora da modernidade” (CANCLINI, 1997, p. 239). Isso significa que

as pessoas da cidade levam sua escala de valores próprios. Fortalecidos pelo dinheiro e nível educacional, em geral, melhor, elas se sentem superiores e se apropriam do espaço rural com fins comerciais e recreativos. A paisagem e os homens se tornam bens de consumo" (KRIPPENDORF, 1987, p. 96-97).

Se o carimbó impõe o seu cotidiano para o centro dessa festa popular como “divertimento que mais anima as populações dessa região (SALLES, V.; SALLES, M. 1969, p. 259)”, a atividade turística instiga-nos perceber modificações importantes. Primeiro, ao ser capturado pelo turismo, o carimbó deixaria de ser dançado nas festas da comunidade para ocupar os salões dos hotéis e/ou os festivais programados que transformam o lazer do caboclo em trabalho e cujas apresentações são pagas mesmo se com cachês baixíssimos senão irrisórios.

Figueiredo (1999) apresenta-nos o carimbó encontrado no hall dos hotéis e pousadas paraenses como um carimbó cujo trabalho depende dos turistas e, conseqüentemente, o turismo transforma o carimbozeiro em trabalhador, ou seja, o que outrora era lazer, dançado em festas, transforma-se em espetáculo onde cada apresentação demanda uma produção ainda que pequena. O turismo é a principal via de atuação dos grupos parafolclóricos⁷⁴ nas apresentações em eventos dos órgãos oficiais de cultura/turismo do poder público, como as festas juninas e o Círio de Nazaré.

A inter-relação que ocorre entre as atividades referentes ao turismo com outras de aspectos culturais frequentemente são percebidas através dos estudos que dizem respeito ao turismo cultural, bem como sobre os impactos do turismo na cultura e no cotidiano das comunidades receptoras. Portanto, investigar as relações que ocorrem entre cultura-turismo é necessário para compreender a retórica das políticas para a cultura, na ordem do dia do denominado turismo cultural.

⁷⁴ Integram programação dos passeios turísticos em barcos na Baía do Guajará, na orla de Belém, quase que diariamente.

Através do processo de legitimação das manifestações dominantes (as elites descendentes de europeus) o Pará produziu uma centralização representativa da cultura brasileira que marginaliza as manifestações culturais de populações negras e indígenas, como o carimbó. Se promover o turismo como saída para minimizar desigualdades sociais, aumentar a renda local e gerar emprego, orientado pela participação da comunidade, a característica mais marcante desse processo é a promoção do capital financeiro fomentador da exclusão social e do aumento das desigualdades regionais. Se as políticas públicas de turismo são criadas a partir da égide econômica, desconsiderando o importante papel da comunidade receptora da atividade, conforme Figueiredo, Nobrega e Azevedo (2015).

Entretanto, compreendemos que tais elementos criados para fomentar o turismo, já nascem deficientes e reforçam a exclusão social. Desse modo, alcançamos um panorama do carimbó que se articula com o habitus das populações tradicionais da Amazônia, tanto quanto com dinâmicas da cultura de mercado, da indústria da música, das mídias e do turismo mas também com as políticas públicas e os cenários de resistência cultural, em que o carimbó transforma padrões técnicos e sociais ao mesmo tempo que interage com outras práticas e sujeitos.

Vale questionarmos se a conquista do carimbó como Patrimônio Cultural Brasileiro possibilitou alternativas para as lutas travadas com novos sujeitos, novos espaços sociais, novas formas de comunicar e em cenários nem tão novos assim, mas que na dinâmica do capital atualizam seus protocolos de permanência, de inclusão-exclusão e de negociações. Nessa cena, em abril de 2017, a Câmara Municipal de Belém (CMB) aprovou a denominada Lei Pinduca, Lei Municipal nº 9.276/2017, que obrigou veicular o carimbó nas rádios de Belém.

A lei promulgada em sessão solene na CMB logo repercutiu assim que o regulatório municipal sobre o carimbó nas rádios foi divulgado. Isso como exercício para compreender as culturalizações dessa cena ora mediada pela comunicação e que nos revela como a sociedade se apropria a todo tempo da agenda do carimbó.

Ao reconhecer a dificuldade do campo da cultura e, portanto, do carimbó, em lidar/manusear com esses documentos legais, apresentamos a seguir imagem do Diário Oficial do Município de Belém (DOM) com a publicação da lei:

Imagem 10 - Diário Oficial do Município de Belém (DOM)

2

DIÁRIO OFICIAL
DA CÂMARA MUNICIPAL DE BELÉM
CIRCULAÇÃO: 29, 30, 31 de maio, 01 e 02 de junho de 2017.

ANO XXXIV
Nº 1736

DIÁRIO OFICIAL

da Câmara Municipal de Belém

Sede: Palácio "Vereador Augusto Meira Filho"
End: Travessa Curuzu, nº 1755 – Marco
Belém – Pará
CEP: 66093-802
Homepage: www.cmb.pa.gov.br
Editado: Divisão de Comunicação Social – DICOS/CMB
Responsável: Flávia Moreira Garcia de Lima – Chefe DICOS
Registro nº 2719 – DRT / PA
Impresso: Setor de Imprensa Oficial – SIOF/CMB
Responsável: Paulo Artur Neves – Chefe SIOF

O PRESIDENTE DA CÂMARA MUNICIPAL DE BELÉM, no uso de suas atribuições legais e, por força do disposto no art. 78, § 7º, da Lei Orgânica do Município de Belém, promulga a seguinte Lei, referente ao **Projeto de Lei nº 008/2017**.

LEI Nº 9.276, DE 29 DE MAIO DE 2017.

Institui a "Lei Pinduca – Momento do Carimbó" nos programas das rádios do Município de Belém, com o objetivo de promover a cultura e estimular a criação de novas músicas a partir do espaço aberto na mídia, e dá outras providências.

A CÂMARA MUNICIPAL DE BELÉM promulga a seguinte Lei:

Art. 1º. Fica instituída, no âmbito do Município de Belém, a "Lei Pinduca – Momento do Carimbó" que será realizada com a inserção nos programas das rádios, diariamente, pelo menos uma vez em cada um dos turnos da manhã e da tarde, no horário comercial, de canções e/ou ritmos do "Carimbó", patrimônio imaterial de Belém, ressaltando-se dessa obrigação as rádios de programação exclusivamente religiosas, com o objetivo de promover nossa cultura e estimular a criação de novas músicas, a partir do espaço aberto nas rádios.

Art. 2º. Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.
CÂMARA MUNICIPAL DE BELÉM, EM 29 DE MAIO DE 2017.

Ver. MAURO FREITAS
Presidente

Fonte: Acervo CMB.

Em seguida algumas reações/posicionamentos coletados demonstram as culturalizações do carimbó que ora tratamos:

Lei Pinduca é constitucional?⁷⁵

O cara faz uma lei em que todos são obrigados a usar chinelas havaianas. Imagina? Pode?", compara e alfineta o escritor Edyr Proença, que tem família ligada à história do rádio paraense, sobre a sanção da Lei Pinduca pelo prefeito Zenaldo Coutinho. Ela causou polêmica no último mês de abril quando o projeto de lei foi aprovado na Câmara Municipal de Belém (CMB), com autoria do vereador Mauro Freitas (PSDC). Na última quinta-feira (1º) a lei foi promulgada em uma solenidade da CMB, mas os questionamentos perduram. [...] De acordo com o artigo 22 da Constituição Federal, compete privativamente à União legislar sobre telecomunicações, sendo inconstitucional, portanto, a Lei Pinduca, explica o advogado Felipe Ferreira. "O problema é eminentemente jurídico, da segurança

Fabrizio Gama. Assumiu então a presidência da Mesa o vereador John Wayne. Pronunciou-se posteriormente o vereador Amaury Sousa e saudou os profissionais que trabalham com portadores de Síndrome de Down, recordando que hoje se comemora o Dia Internacional do Portador da Síndrome de Down, data que faz parte do calendário oficial da ONU, e o Dia Municipal da Síndrome de Down, instituído através de um projeto de lei do ex-vereador Abel Loureiro. Externou que ao longo da história e do tempo os portadores da síndrome sempre foram tratados como lixo humano. Os movimentos sociais e as pessoas envolvidas no trabalho com este segmento, por outro lado, têm trazido à pauta a questão da cidadania da pessoa com síndrome de Down. Avaliou que, certamente, muitos avanços neste campo foram obtidos. Hoje há pessoas portadoras incluídas no mercado de trabalho, atuando em sua área profissional, inclusive em nível superior. Destacou que a APPD também tem contribuído muito para que as pessoas com deficiência possam ter espaço na sociedade. Acrescentou que melhor seria se a Fundação Pestalozzi pudesse funcionar como funcionava, mas infelizmente os dirigentes, em um passado recente, envolveram-se em desvios de doações recebidas e o Ministério Público encerrou o convênio da instituição com o Estado. Referiu-se em seguida ao estardalhaço feito pela Polícia Federal com a divulgação da Operação Carne Fraca, prejudicando os empresários do setor de carne. Opinou que isto é uma demonstração da luta interna entre a Polícia Federal e o Judiciário. O episódio mostra mais uma vez que não são apenas os políticos que estão envolvidos em corrupção, mas também o grande empresariado. Fabrizio Gama disse ter sido surpreendido com a notícia de que a Câmara Municipal de Marituba aprovou um requerimento tornando *persona non grata* naquele município o prefeito de Belém, senhor Zenaldo Coutinho. Soube também que houve uma articulação de uma vereadora da CMB para que isso ocorresse. Considerou que esta foi uma tentativa de jogar a Câmara Municipal de Belém contra a Câmara Municipal de Marituba em um momento em que é necessário haver união entre estas para solucionar o problema do lixo. Em aparte pronunciaram-se os vereadores Dr. Elenilson e Nechemias Valentim. Encerrado o Horário do Expediente, passou-se ao Horário de Liderança. Reassumiu então a presidência da Mesa o vereador Mauro Freitas. Joaquim Campos, pelo bloco PMDB – PHS, lamentou não ter participado da sessão especial do dia anterior do dia anterior. Externou que há problemas sérios para resolver e não se deve perder tempo discutindo ou alimentando polêmicas envolvendo a CMB e a Câmara Municipal de Marituba. Lembrou que Celso Daniel (prefeito de Santo André) foi assassinado em um caso nebuloso que envolvia empresas coletoras de lixo. Em aparte, falou o vereador Sargento Silvano. Assumiu neste momento a presidência o vereador John Wayne. Subiu à tribuna, pelo bloco PSDC – PT do B, o vereador Mauro Freitas e informou que na semana anterior esteve ocupado tratando dos interesses da Casa junto ao Tribunal de Contas dos Municípios e obteve uma belíssima vitória jurídica, abrindo caminho para que outras câmaras de vereadores sejam beneficiadas com os repasses municipais. Por esse motivo, não pode acompanhar os demais vereadores à visita feita à área do aterro em Marituba, embora tenha partido dele o convite para tal. Confessou ter então se entristecido ao saber, por meio de outros vereadores, que o vereador Dr.

⁷⁵Diário online/DOL, 5 jun. 2017. Disponível em:

<http://www.diarionline.com.br/entretenimento/cultura/noticia-421001-.html>. Acesso em: 7 jul. 2019.

jurídica. Ele legislou sobre os 4%, mas por essa lógica, se for competência da Câmara Municipal, nada impediria que fosse 90%, 85%, o que for. É uma matéria que não é do ente municipal. E quem estará lá para definir o que é carimbó ou não? Existem outras formas de fomentar a cultura, inclusive pela Lei Tó Teixeira, sem intervir na liberdade de imprensa, que é algo muito sério. Abrir precedente para isso abre para outras coisas não necessariamente culturais”, avalia o advogado.

[...] O movimento Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro recebeu a notícia da lei com muita surpresa e por meio da imprensa. Isaac Loureiro, coordenador do movimento, acredita que foi uma falha a pauta não ter sido discutida com os protagonistas, ou seja, os que lutaram e conquistaram o título de patrimônio e os que estão nos interiores e na capital fazendo o carimbó. Ele questiona ainda o fato da possível seleção de carimbós que as rádios escolherão para tocar. “Já existem carimbós gravados por muita gente que faz sucesso, no Brasil e no exterior. Existem hoje no Estado cerca de 150 grupos em mais de 30 municípios e certamente menos de 10% tem algo gravado, seja comercial ou artesanalmente. Então, a rádio funciona a partir de uma lógica comercial. O fato de ser necessária uma lei para que toque carimbó já denota a própria ausência de políticas públicas. Uma música de carimbó tem em média três minutos. Serão uma ou duas a cada turno, ou seja, de seis a 12 minutos apenas em 24 horas de programação?”, critica Loureiro.

Homenagem à Dona Onete marca promulgação da Lei Pinduca na CMB⁷⁶

A Lei Pinduca também teve a aprovação e o apoio do Sindicato dos Radialistas do estado do Pará. De acordo com o diretor Frank de Castro, a expectativa agora é que as rádios abram mais espaço para os ritmos regionais. “Fico triste de precisar de uma lei para conseguir isso. Mas que bom que tem pessoas que se sensibilizam com a necessidade de ter uma lei para que as rádios possam enfim tocar não só o carimbó, mas o nosso sirriá, o nosso lundu, o samba de cacete, o banguê, tantos ritmos que são do Pará, mas infelizmente não têm o reconhecimento necessário nas rádios paraenses”, disse o radialista. Ele garantiu que o sindicato vai acompanhar e incentivar as emissoras a cumprirem a lei.

Dona Onete ressaltou o destaque que o carimbó vem conquistando pelo mundo afora. “Eu estou muito feliz com essa lei. Por levar o nome do Pinduca que também luta muito, que também já foi muito criticado, mas ninguém sabe como é difícil o carimbó ser tocado, e ele já tocava, já fazia show e viajou muito também. Agora chegou a vez da D. Onete levar o carimbó para fora do Brasil, o que eu venho fazendo e explicando pra todo mundo o que é o pitiú”, brinca. Pra mim foi uma felicidade, porque já teve uma época, numa maré muito pequena que as rádios tocavam carimbó, mas logo passou e outros ritmos tomaram conta. Mas é uma dança tão ingenuamente pura, que a gente nem precisa de cavalheiro: a

⁷⁶ Site Câmara Municipal de Belém (CMB) Poder Legislativo. Disponível em: <http://www.cmb.pa.gov.br/homenagem-a-dona-onete-marca-promulgacao-da-lei-pinduca-na-cmb/>. Acesso em: 7 jul. 2019.

gente chega, dança, bebe uma jamburana, uma cachaça de jambu e dança mesmo. E uma flor no cabelo. Uma mulher não sabe o quanto é bonito botar uma flor no cabelo, uma boca pintada

⁷⁷Quanto à lei Pinduca, na minha opinião, é uma Lei que não nos representa, até porque quando nós falamos no início de 2015, ou final de 2014, não me lembro muito bem, que nós protocolamos uma audiência na Câmara, a gente deixou lá e não veio o governo. A gente não conseguiu falar com ninguém. Quando esse cidadão Mauro Freitas bota uma lei Pinduca dizendo que as rádios têm obrigatoriamente que tocar carimbó, ela não está nos representando, porque nós não queremos nada obrigado. Nós queremos incentivo. Agora uma lei que vai obrigar a tocar música de quem? Mestre Guinhão, mestre Meleco Melentino, que tá lá no fim de Marapanhim. Eles têm uma mídia apropriada para tocarem na rádio? Não tem... então, essa lei vai nos representar? Não vai. É uma lei que não nos incentiva (Mestre Lucas, Belém, set. 2017, informação verbal).

Esses fragmentos de fala nos instigam perceber o carimbó num lugar massivamente articulado pelo mercado, pelas mídias, pelos ícones da música paraense modificada, pop ou de raiz, e pelo campo político. Carimbó para o mercado é carimbó que toca nas rádios? Certamente o rádio aponta outras formas de circulação da cultura quando a cultura digital parecia o último celeiro da pesquisa sobre cultura local, mas o rádio se encontra com a cultura digital, rádios comerciais, comunitárias/estatais, e abrem frentes de comunicação em fanpages/podcasts nas redes sociais, assim como em portais de culturas.

Registro do convite recebido por Mestre Manoel do Grupo de Carimbó Uirapuru de Marapanim e Presidente ACEPA para a ocasião:

⁷⁷ Fala Mestre Lucas do Grupo de Carimbó Sancari no bairro da Pedreira em Belém quando do evento "Carimbó do Meu Brasil: desafios e perspectivas no 3º ano do Registro" realizado pelo IPHAN PA em: 12 set. 2017.

Imagem 11 - Registro do convite recebido por Mestre Manoel



Fonte: Acervo Mestre Manoel.

A propósito, o carimbó gera culturalizações, e nesses processos interacionais cada insumo cultural/social disputado promove outras reflexões, outros sentidos do carimbó, que não é o carimbó aprisionado pelo mercado, mas um carimbó que se move nas interações/mediações criadas num feixe social mais amplo. Um lugar cuja dimensão do sagrado e tradicional do carimbó encontra outros campos de luta. (CANCLINI, 2003).

Nessa perspectiva, vale recuperar o que estaria na raiz desse PL ao demonstrar apropriações do carimbó e aí igualmente a escolha do Estado pela falta de políticas ao invés do contrário. Em 2016 a Campanha do Carimbó foi convidada para uma Sessão Especial na CMB em homenagem ao Dia Municipal do Carimbó, em 26 de agosto, nascimento de Mestre Verequete, que neste ano faria 100 anos, quando entrega uma “Carta da Campanha do Carimbó aos Vereadores e Vereadoras de Belém do Pará” cujo conteúdo ao traçar breve relato da luta histórica do movimento carimbozeiro, apresenta uma lista de reivindicações conforme a seguir:

Entre as questões que trazemos como reivindicação de nossos grupos e comunidades, para que possam ser discutidos e encaminhadas pelo Poder Legislativo Municipal, destacamos as seguintes: 1. Criação da Lei que reconhece o Carimbó como Patrimônio Cultural Imaterial do Município de Belém, incluindo a sua Salvaguarda do Carimbó com ações efetivas e permanentes voltadas para a proteção, promoção e difusão desse bem cultural, construído com a participação das comunidades carimbozeiras; 2. Regulamentação da Lei que estabelece o Dia Municipal do Carimbó – 26 de agosto – para que inclua a garantia de recursos para a realização de atividades e eventos públicos sobre o tema nessa data; 3. Criação e Implementação de uma Lei Municipal de Mestres e Mestras das Culturas Populares, legislação que prevê reconhecimento e apoio para mestres e mestras de cultura popular da capital; 4. Implementação integral da Lei Walmir Bispo, que cria o Sistema Municipal de Cultura, com pleno funcionamento do Conselho Municipal de Cultura, a efetivação do Fundo Municipal de Cultura e criação do Plano Municipal de Cultura, para que Belém garanta a democratização de suas políticas culturais; 5. Garantir a inclusão no orçamento anual do Município de recursos destinados à promoção e valorização das culturas populares e tradicionais paraenses, em especial o carimbó; 6. Garantir apoio na realização das festas tradicionais e dos festivais de Carimbó em todo o Município, promovendo a circulação dos grupos e proporcionando o acesso da população ao nosso patrimônio cultural; 7. Propor legislação que garanta uma cota mínima de execução de músicas de carimbó e outros gêneros musicais tradicionais do Pará em todas as rádios localizadas na cidade, considerando que esse serviço é uma concessão pública. Reconhecendo a importância dessa parceria para o fortalecimento de luta em prol do nosso Carimbó e da cultura de nosso Município, esperamos ser ouvidos e atendidos em nossas reivindicações, colocando-nos à disposição para mantermos o diálogo com esta Casa e seus representantes⁷⁸.

Resta claro que esta legislação integra uma agenda do movimento social organizado do carimbó condicionada à salvaguarda. Significa que a apropriação isolada de uma das ações como iniciativa de um PL do então presidente da CMB, sem nenhum diálogo com a comunidade carimbozeira, a despeito do capital eleitoreiro que comprovamos através da repercussão apresentada, contribui quase nada para uma cena cuja maioria dos grupos carece de registro fonográfico ou as rádios reproduzem mais do mesmo, isto é, quase nada do carimbó.

PARÁGRAFO ÚNICO – DOS MARCOS REGULATÓRIOS LOCAIS

Destacaria igualmente que as reivindicações do movimento carimbozeiro se conectam com pautas centrais dos artistas, ativistas e coletivos culturais paraenses como o Sistema Municipal de Cultura de Belém conforme Lei Valmir Bispo dos Santos, Lei Ordinária N.º 9.277, de 24 de maio de 2017, que revogou a Lei Municipal N.º 8.943, de 31 de julho de 2012, ainda carente de implementação:

⁷⁸ Acervo Campanha do Carimbó.

⁷⁹MPE ANALISA POSSÍVEL IMPROBIDADE POR OMISSÃO NA IMPLANTAÇÃO DA LEI. Sancionada desde 2012 e regulamentada desde 2013, a Lei Valmir Bispo dos Santos também amarga cinco anos de espera para ser colocada em prática. A análise da questão está em andamento na 4ª Promotoria de Justiça de Defesa do Patrimônio Público e da Moralidade Administrativa desde 2015 e mais recentemente chegou às mãos do promotor de Justiça Rodier Barata Ataíde, que exigiu da Fumbel a comprovação de tudo o que estava ou não devidamente implementado e a justificativa para a lei ainda não estar sendo cumprida [...].

QUE O PREFEITO QUER MUDAR:

Confira três pontos cruciais da proposta de alteração da Lei Valmir Bispo dos Santos, feita pelo atual prefeito de Belém, Zenaldo Coutinho. 1 A atual composição do Conselho Municipal de Cultura (considerada uma das melhores do Brasil) permite que a sociedade civil seja representada em 70% dela. Com a proposta de Zenaldo, essa presença cai para 50% e o novo texto de lei ainda estipula alguns mecanismos através dos quais é possível fazer com que o governo seja maioria. 2 A lei prevê um aumento gradativo e anual do orçamento destinado ao Fundo de Cultura até atingir 2% do orçamento do município – quando esse percentual for atingido, ele passa a ser regra. Já Zenaldo não diz nada sobre esse escalonamento. Em sua proposta, coloca que o orçamento para a cultura deve ser “de até 2%”, como um teto a nunca ser ultrapassado. Ou seja, ele pode passar anos destinando 0,1% à Cultura. 3 As principais funções do Conselho Municipal de Cultura são fiscalizar e ser consultado quanto às demandas da sociedade para a cultura. Pelo projeto de Zenaldo, as duas funções são anuladas.

Mais do que isso, aproveito a influência de minha formação em Direito para repertoriar algumas leis e apresentar extratos das respectivas publicações motivada pela experiência no campo das culturas e também com o carimbó, da dificuldade que observo de carimbozeirXs, artistas, ativistas e coletivos culturais em lidarem/manusearem informações/textos de nosso ordenamento jurídico tão necessário a a esse campo. Como na imagem a seguir que traz ementa da lei mencionada anteriormente:

A ementa é a parte do preâmbulo que sintetiza o conteúdo da lei, a fim de permitir, de modo imediato, o conhecimento da matéria legislada, devendo guardar estreita correlação com a idéia central do texto, bem assim com o art. 1º do ato proposto. Fonte: Senado Federal.

⁷⁹ AZEVEDO, Laís. In: Projeto que altera política cultural será votado. DOL, 10 abril 2017. Disponível em: <http://www.diarioonline.com.br/entretenimento/fama/noticia-405573-.html>. Acesso em: 13 abr. 2019.

Imagem 12 - Leis e Decretos Municipais



PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM
PROCURADORIA GERAL DO MUNICÍPIO - PGM



LEIS E DECRETOS MUNICIPAIS

Lei Ordinária N.º 8943, DE 31 DE JULHO DE 2012.
DOM nº 12.144, 2º caderno de 31/07/2012.

Institui o Sistema Municipal de Cultura de Belém - "Lei Valmir Bispo dos Santos", dispõe sobre seus princípios, objetivos, estrutura, organização, gestão, inter-relações entre os seus componentes, financiamento e dá outras providências, em conformidade com a Constituição da República Federativa do Brasil, a Lei Orgânica do Município de Belém e o Plano Diretor de Belém.

Revogada pela Lei nº 9.277, de 24/05/2017 (DOM nº 13.291, de 25/05/2017)

O PREFEITO MUNICIPAL DE BELÉM,

Faço saber que a CÂMARA MUNICIPAL DE BELÉM, estatui e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º A política municipal de cultura estabelece o papel do Poder Público Municipal na gestão da cultura, explicita os direitos culturais que devem ser assegurados a todos os munícipes e define pressupostos que fundamentam as políticas, programas, projetos e ações formuladas e executadas pelo Município, com a participação da sociedade, no campo da cultura.

CAPÍTULO I DO PAPEL DO PODER PÚBLICO MUNICIPAL NA GESTÃO DA CULTURA

Art. 2º A cultura é um direito fundamental do ser humano, devendo o Poder Público Municipal prover as condições indispensáveis ao seu pleno exercício, no âmbito do Município de Belém.

Art. 3º A cultura é um importante vetor de desenvolvimento humano, social e econômico, devendo ser tratada como uma área estratégica para o desenvolvimento sustentável e para a promoção da paz no Município de Belém.

Art. 4º É responsabilidade do Poder Público Municipal, com a participação da sociedade, planejar e fomentar políticas públicas de cultura, assegurar a preservação e promover a valorização, difusão e fruição do patrimônio cultural do Município de Belém, estabelecer condições para o desenvolvimento da economia da cultura, considerando em primeiro plano o interesse público e o respeito à diversidade cultural e artística.

Fonte: Acervo Prefeitura Municipal de Belém (PMB).

A lei do Sistema Municipal de Cultura de Belém começou como uma lei de iniciativa popular em que artistas e coletivos culturais iam às ruas e praças coletar as assinaturas necessárias para protocolar o PL na CMB quando o então presidente da Comissão de Cultura da CMB à época assumiu o compromisso dessa pauta junto ao legislativo municipal. A tramitação teve acompanhamento permanente da sociedade civil até sua aprovação, e foi considerada um avanço dentre aquelas já aprovadas no território nacional, principalmente pelo conteúdo que provocou a sua revogação e o retrocesso imposto pela lei posterior quando o prefeito de Belém altera a configuração do Conselho Municipal de Política Cultural e a progressão orçamentária prevista para o Fundo Municipal de Cultura.

Com o sucateamento da Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL) próprio de um governo conservador, a possibilidade do Sistema Municipal de Cultura sair do papel, mesmo com as modificações que retiraram os avanços que a tornariam uma legislação de referência nacional, é remota. No Brasil da ultra-direita a partir de 2019 que extinguiu o Ministério da Cultura logo na chegada⁸⁰ e num cenário local sem diálogo com a sociedade civil, a cidade de Belém retrata o abandono que é a marca da gestão atual.

A seguir um extrato da lei de iniciativa do executivo municipal mencionada:

⁸⁰ Medida Provisória (MP) No. 870, de 1º de janeiro de 2019.

Imagem 13 - Leis e Decretos Municipais



PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM
PROCURADORIA GERAL DO MUNICÍPIO - PGM

LEIS E DECRETOS MUNICIPAIS

Lei Ordinária N.º 9277, DE 24 DE MAIO DE 2017.
DOM nº 13.291, de 25/05/2017.

Lei Valmir Bispo Santos - que institui o Sistema Municipal de Cultura de Belém – SMC, dispõe sobre a composição e o funcionamento do Conselho Municipal de Política Cultural - CMPC e cria o Fundo Municipal de Cultura – FMC e dá outras providências.

O PREFEITO MUNICIPAL DE BELÉM,

Faço saber que a CÂMARA MUNICIPAL DE BELÉM, estatui e eu sanciono a seguinte Lei:

CAPÍTULO I

DO SISTEMA MUNICIPAL DE CULTURA

Art. 1º Fica instituído o Sistema Municipal de Cultura - SMC, com as seguintes finalidades:

- I - integrar os órgãos, programas e ações culturais da Prefeitura Municipal;
- II - contribuir para a implementação de políticas culturais democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes e sociedade civil;
- III - articular ações com vistas a estabelecer e efetivar, no âmbito municipal, o Plano Municipal de Cultura; e
- IV - promover iniciativas para apoiar o desenvolvimento social com pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional.

Fonte: Acervo Prefeitura Municipal de Belém (PMB).

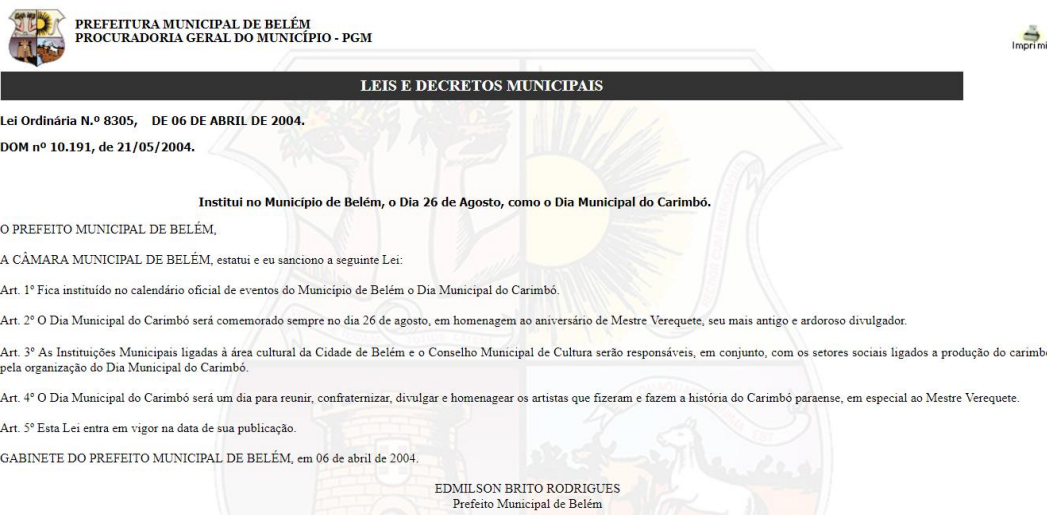
No exercício que ora propomos de lidar/manusear instrumentos normativos/legais, vale apresentarmos o processo de registro de um bem imaterial da cultura brasileira como via de acesso a políticas públicas e, portanto, a recursos e incentivos para manutenção da vida do carimbó. Isso porque, se um mesmo bem pode ser tombado/registrado em todas as escalas da federação, no caso do Pará, apenas a legislação federal prevê instrumentos de salvaguarda, isto é, políticas/ações pós-registro.

Sob o guarda-chuva das culturalizações que propomos, identificamos grande quantidade de bens tornados patrimônio cultural do estado do Pará cuja legislação estadual prescinde de regulação capaz de viabilizar políticas públicas de salvaguarda, o que não nos parece uma coincidência. No caso do Pará, a legislação de registro de bens culturais, a despeito das culturalizações aí implicadas, silencia naquilo necessário à manutenção do bem registrado, isto é, não há nada previsto/regulado como políticas de salvaguarda.

Com essa constatação, vislumbramos dois caminhos igualmente necessário/concomitantes, primeiro, pautar uma legislação estadual da salvaguarda ou as leis que registram bens no estado permanecem inúteis para alcançar políticas/recursos públicos para salvaguardar o bem, limitando-se em muito à culturalização eleitoreira garantida pela repercussão popular/midiática explorada por seus autores, parlamentares comumente candidatos nas eleições seguintes. Segundo, garantir o engajamento desses parlamentares em provocar o IPHAN pelo registro em nível federal porque aquele que garante alcançar a legislação de salvaguarda e, desse modo, as políticas pós-registro.

O carimbó cumula legislação em nível local/estadual como apresentamos a seguir.

Imagem 14 - Leis e Decretos Municipais



Fonte: Acervo Câmara Municipal de Belém (CMB).

O Dia Municipal do Carimbó todo 26 de agosto desde 2004 para lembrar o nascimento/aniversário de Mestre Verequete, instituído pela Lei Ordinária No. 8305 de 06 de abril de 2004, publicada no Diário Oficial do Município (DOM) No. 10.191 de 21 de maio de 2004, conforme imagem logo acima, é celebrado pelos próprios carimbozeiros, de forma independente, sem participação do poder público. Nesta agenda, o Projeto Pau&Corda do Carimbó como iniciativa do grupo Sancari do bairro da Pedreira em Belém, acontece todos os anos desde 2009 para celebrar a data.

O Dia Estadual do Carimbó, por sua vez, demarca a morte de Mestre Verequete. Mais do que isso, se dispomos de legislação, o vazio de políticas públicas, é igualmente uma escolha do Estado. Desse modo, salta aos olhos o sem número de bens registrados no estado, uma vez que o registro em si é insuficiente para garantir a sobrevivência do bem tanto quanto a manutenção da sua memória sem as devidas políticas públicas de salvaguarda que dão sentido ao registro. A seguir extrato da Lei 7345/2009 que declara a “dança carimbó” como patrimônio cultural e artístico do Pará, o que revela também ausência de procedimento para registro de bens no estado, a exemplo do inventário/dossiê (INRC) em escala nacional:

Imagem 15 - Leis e Decretos Municipais

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA – ASSESSORIA TÉCNICA

LEI Nº 7.345, DE 3 DE DEZEMBRO DE 2009.

Declara como patrimônio cultural e artístico do Estado do Pará a “Dança Carimbó”, e dá outras providências.

A ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO PARÁ estatui e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º Fica declarado como patrimônio cultural e artístico do Estado do Pará, a “Dança Carimbó”, representando as tradições e costumes paraenses.

Parágrafo único. Esta declaração cumpre os fins previstos no Título IX, Capítulo II, Seção II, arts. 17, III, 18, VII e 286, I e III da Constituição do Estado do Pará,

Art. 2º Esta Lei objetiva preservar, conservar e proteger as formas de expressão, objetos, documentos, fantasias e músicas da “Dança Carimbó”.

Art. 3º É facultado apoio técnico, financeiro e cultural do Estado do Pará, através de seus órgãos afins, podendo firmar parceria com entidades civis de direito privado, sem finalidade lucrativa através da celebração de convênios, contratos ou outro instrumento legal.

Art. 4º Fica incluído o Carimbó nos calendários histórico, cultural, artístico e turístico anual do Estado do Pará.

Art. 5º Cabe ao Estado, através dos órgãos gestores da política estadual de cultura, registrar, manter e garantir os patrimônios documentais, fonográficos e audiovisuais das entidades civis de direito privado organizadas na representação da “Dança Carimbo”.

Art. 6º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

PALÁCIO DO GOVERNO, 3 de dezembro de 2009.

ANA JÚLIA DE VASCONCELOS CAREPA
Governadora do Estado

DOE Nº 31.559, de 04/12/2009.

TEXTO IDÊNTICO AO PUBLICADO NO DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DO PARÁ

Fonte: Acervo Assembleia Legislativa do Pará (ALEPA).

Conscientes das implicações técnicas, orçamentárias, políticas e sociais do registro de um bem cultural, vale trazer para essa roda do carimbó alguns exemplos de bens declarados patrimônio cultural no estado como constatação das culturalizações possíveis conforme bens escolhidos ao gosto dos parlamentares paraenses. É o que apresentamos no seguinte quadro:

Quadro 6 - Patrimônio Cultural: Legislações Estaduais

LEGISLAÇÃO	EMENTA
Lei Nº 8.628 de 14 de junho de 2018 Diário Oficial do Estado (DOE) Nº 33.638 de 15/06/2018	Declara a encenação da chegada dos missionários suecos Daniel Berg e Gunnar Vingren para fundarem a Assembleia de Deus – Igreja Mãe, em Belém do Pará, como Patrimônio Cultural, Histórico e Turístico do Estado do Pará
Lei Nº 8513 de 20 de junho de 2017 DOE Nº 33.399 de 21/06/2017	Declara a Assembleia de Deus, instituição centenária fundada em Belém, capital paraense, no dia 18 de junho de 1911, como Patrimônio Cultural, Histórico e Turístico do Estado do Pará
Lei Nº 8.494 de 30 de maio de 2017 DOE Nº 33.385 de 31/05/2017	Declara o “retiro espiritual” das igrejas cristãs, como integrante do Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do estado do Pará
Lei Nº 8.442 de 1º de dezembro de 2016 DOE Nº 33.264 de 05/12/2016	Declara a banda de música do corpo de bombeiros militar do estado do Pará, bem de natureza imaterial, integrante do Patrimônio Cultural paraense
Lei Nº 8.161 de 9 de abril de 2015 DOE Nº 32.864 de 10/04/2015	Declara e reconhece como integrante do patrimônio cultural de natureza imaterial para o estado do Pará, o festival “jacaré verão”, no município de Jacareacanga.

Fonte: Acervo Assembleia Legislativa do Pará (ALEPA).

Esses são alguns exemplos recentes no âmbito do Decreto Estadual Nº 1.852/2009, publicado no DOE Nº 31.492 de 27/08/2009, que “institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural paraense, cria o Programa Estadual do Patrimônio Imaterial e dá outras providências”. Legislação esta que se uma cópia do Decreto Federal Nº 3.551/2000 carece regular/implementar, por exemplo, o Programa Estadual do Patrimônio Imaterial ainda inexistente.

Segundo Iphan⁸¹, o registro é a culminância de um processo jurídico-administrativo tanto quanto de um processo social que implica em dotação orçamentária e mobilização institucional/social permanentes pela salvaguarda do bem. Desse modo, o registro implica na interlocução entre Estado e segmentos sociais orientada para as seguintes ações: (1) produzir/sistematizar conhecimento sobre o universo cultural em questão; (2) mobilizar os segmentos sociais no debate sobre aspectos e razões do registro; (3) identificar demandas/ações de salvaguarda; (4) identificar os sujeitos envolvidos sejam pessoas, grupos, comunidades, segmentos sociais e instituições; e (5) identificar as tensões sociais mais evidentes em relação à salvaguarda do bem cultural.

⁸¹ Portal IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/>. Acesso 19 abr. 2019.

A Resolução IPHAN N° 001/2006, publicada no Diário Oficial da União (DOU) de 23 de março de 2007, é o instrumento normativo regulador do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial no país cuja mobilização social ao longo da instrução do registro é condição essencial para que o processo vingue. Nesse sentido, no estado dispomos do Decreto No. 2558/2010 na imagem seguinte que regula o inventário como metodologia necessária ao registro:

Imagem 16 - Leis e Decretos Municipais

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA – ASSESSORIA TÉCNICA

DECRETO N° 2.558, DE 6 DE OUTUBRO DE 2010.

Institui o Inventário do Patrimônio Cultural do Estado do Pará - IPCPA.

A GOVERNADORA DO ESTADO DO PARÁ, no uso das atribuições que lhe são conferidas pelo art. 135, inciso V, da Constituição Estadual, e

Considerando o disposto no art. 286 da Constituição Estadual;

Considerando o art. 6º da Lei Estadual nº 5.629 de 20 de dezembro de 1990;

Considerando, ainda, a instituição do Programa Estadual do Patrimônio Imaterial, no âmbito da Secretaria de Estado de Cultura, pelo Decreto Estadual nº 1.852, de 25 de agosto de 2009,

DECRETA:

Art. 1º Fica instituído o Inventário do Patrimônio Cultural do Estado do Pará – IPCPA.

Art. 2º Para efeito deste Decreto, o Inventário do Patrimônio Cultural do Estado do Pará - IPCPA consiste em uma metodologia de pesquisa com a finalidade de produzir informações pormenorizadas sobre bens de natureza material e imaterial, de maneira a contribuir para o conhecimento, a salvaguarda e a divulgação do Patrimônio Cultural do Estado do Pará.

Fonte: Acervo Assembleia Legislativa do Pará (ALEPA).

Sabemos que o inventário é necessário ao registro como etapa que justifica o seu reconhecimento pelo estado que, feito isso, deve garantir políticas públicas de manutenção dessa memória, isto é, o registro não é um fim em si mesmo senão o que garante políticas de salvaguarda e investimentos daí advindos. Certo é que, se dispomos da legislação necessária, a lista de bens registrados no Pará é uma sopa de letrinhas à disposição da midiática para as eleições seguintes cujas leis inter-mandatos parlamentares se multiplicam numa lista interminável de bens registrados à revelia da legislação pertinente e assim da necessária construção com a sociedade, antes o contrário, e igualmente sem nenhuma política, ação, e/ou programa públicos que os ampare no pós-registro.

TÍTULO IV
MEU TAMBOR É DA COLUNA⁸² OU
ATO DAS DISPOSIÇÕES CARIMBOZEIRAS TRANSITÓRIAS



Fotografia 39 - Crianças na Festa de São Benedito em Santarém Novo (2015). Fonte: Acervo Pierre Azevedo.

Ao vivenciarmos as diversas rodas de carimbó apresentadas neste trabalho, nossa gira final reencontra Mestre Verequete para entoarmos/dançarmos com ele nossas lutas coletivas/comuns:

*Verequete é da coluna, é rei do mar
 Eu também sou da coluna, é rei do mar
 Meu tambor é da coluna, é rei do mar
 Meu terreiro é da coluna, é rei do mar*

Album Verequete da Coluna, 1999.

O carimbó dXs MestrXs é um chamado incessante pelo combate cujos tambores reverberam resistências, desde a confecção do instrumento até o transe vivenciado nas rodas dos terreiros, das festas/celebrações, das reuniões do movimento carimbozeiro, das reivindicações/manifestações do carimbó. E ao retomarmos nossa gira inicial, arremedamos também o último item da Carta de 1988, que dá forma ao nosso trabalho, qual seja, o Título X

⁸² Mestre Verequete. Verequete da Coluna, álbum de 1999.

Ato Das Disposições Constitucionais Transitórias, para a vivência deste Título IV Ato das Disposições Carimbozeiras Transitórias e, com isso, fechamos mais essa roda de carimbó se disso depende que outras giras se façam para nosso viver/construir coletivamente.



Fotografia 40- Alvorada do Carimbó para celebrar o Registro como Patrimônio Cultural Brasileiro, 11 setembro 2014. Fonte: Acervo: Cris Salgado.

Nessa roda derradeira, rodeia-nos, primeiro, um questionamento que não podemos prescindir sobre o nosso papel/lugar como intelectuais frente à nossa temática/problemática, o que nos impõe um duplo subalternizado. Num front da subalternidade dXs carimbozeirXs frente ao mercado e ao Estado mas igualmente da subalternidade daS culturaS no BraZil com Z da ultra-direita que nos criminaliza, uma nação braZileira investida no sucateamento institucionalizado das construções coletivas do pensamento crítico dXs intelectuais que somos.

Se o Marco Regulatório da Redemocratização do país garante/cuida da segurança jurídica do campo daS culturaS, desde as últimas eleições gerais de 2018 o Brasil se transforma em campos de guerra da barbárie contra nós. Mesmo se reconhecemos com Williams (2000) que a luta por liberdade de expressão e a engenhosidade de meios para controlá-la sejam muito antigas, impossível supor que reencontraríamos um Brasil governado pelo ódio aos diferentes de si e, assim, à carnificina nas universidades públicas nos quer sangrando por pensarmos.

TodXs desenvolvemos uma atividade intelectual qualquer se participamos de concepções de mundo que mantemos mas também que modificamos constantemente e provoca novas maneiras do nosso pensar. Nossas práticas sociais e as relações culturais daí

advindas engendram modos de ser e criações dinâmicas e concretas cujas tensões, conflitos, inovações e mudanças reais são latentes e proliferam. Desse modo, (re)afirmarmos com Gramsci (1989) não existir atividade humana capaz de excluir toda intervenção intelectual, o que torna impossível separarmos o “homo faber” do “homo sapiens”.

Com essa compreensão, nosso trabalho utiliza o que Williams (2000) nomeia de uso prático operacional da cultura, e conseqüentemente do carimbó, ao concentrarmos nossa atenção às práticas dos carimbozeiros, de organização/articulação como cidadãos/cidadãos, de seus fazeres como pescadores, agricultores, artesãos/artesãs, do construir coletivamente seus espaços de trocas mútuas e igualmente da sua agenda da salvaguarda, se o carimbó que nos debruçamos neste trabalho é o carimbó do povo carimbozeiro. E se essas práticas estão presentes de maneira substancial e irredutível no carimbó como expressão artística e manifestação cultural, constatamos que as mulheres/homens do carimbó tem um lugar coadjuvante nos trabalhos científicos comumente concentrados na música e/ou na dança, ou seja, nos produtos dos carimbozeiros.

Assim sendo, nosso trabalho emerge o povo carimbozeiro no centro da organização social do carimbó saberes/políticas, através de atividades, relações e instituições intra/extra movimento carimbozeiro cuja extensão/complexidade tentamos sistematizar do que já realizam/desenvolvem ao longo do tempo. Se o carimbó é do carimbó porque dos carimbozeiros, nosso trabalho se debruçou sobre as pessoas por trás dessa expressão artística e manifestação cultural que nos identifica como paraenses sem, no entanto, aproximar-nos dos carimbozeiros senão quando reivindicado por eles próprios.

Compreendemos o carimbó como processos contínuos de criação, interação e hibridização, como raízes que se entrelaçam no solo de nossas florestas para emergir cultura em movimento, cultura vivenciadas e que, por isso, não podem ser reduzidas aos seus produtos/artefatos (WILLIAMS, 2011). Cultura como aprendizados mútuos que se realizam pela concessão da igualdade do ser como única via possível para escapar do autoritarismo que segrega/hierarquiza o campo da cultura e, portanto, a nós mesmos.

Dizemos coisas assim uns para os outros e nos encaramos com um olhar ameaçador. A única coisa boa, pelo que parece, é que todas as partes que competem estão suficientemente interessadas na cultura para desejar ser identificados com ela. Mas então não somos, nenhum de nós, árbitros nessa luta; estamos todos no jogo, e jogando em uma direção ou em outra. (WILLIAMS, 2011, p. 344).

Sem prejuízo de celebrarmos os avanços da salvaguarda, no jogo da disputa simbólica que ora vivenciamos, se o carimbó é do carimbó porque dXs carimbozeirXs, compreendemos que o que Xs carimbozeirXs querem para o carimbó é operacionalizar/concretizar sua agenda da salvaguarda. No entanto, ao enxergamos os conflitos internos/externos ao movimento social organizado do carimbó, principal interlocutor perante o mercado e o Estado, constatamos que a pauta primeira/principal resta inerte cinco anos pós-registro, qual seja, a instituição/formalização da ACEPA.

Isso nos investe, afinal, sobre quem decide o carimbó se percebemos que, se na superfície o carimbó persiste refém da dominação do mercado de bens simbólicos, identificamos igualmente que o carimbó espetáculo não seria o principal rival do carimbó pau-e-corda como a Campanha do Carimbó quer parecer/creditar. A decisão de não instituir a ACEPA é interna ao movimento carimbozeiro, talvez porque a partir do reconhecimento do carimbó como Patrimônio Cultural do Brasil, observamos no campo da cultura uma diversidade de sujeitos interessados em usufruir dessa chancela nacional para aprovação de projetos, para captação de recursos, para repercussão nas mídias, para créditos do mercado, da indústria cultural e do Estado.

Uma vez a ACEPA instituída, o Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro ultrapassaria o controle exclusivo das pessoas para o controle também de regras estabelecidas em seus documentos próprios, o que ainda não foi suficientemente ruminado/digerido por quem decide o movimento carimbozeiro por dentro. Não por acaso, constatamos segregações internas/externas do carimbó com o carimbó face aos conflitos permanentes do campo da cultura e que resultam muitas vezes em discriminar e até excluir quem discorda da legitimação imposta por suas lideranças.

Frente às relações que travamos em nosso trabalho, reafirmamos a razão de existir de nossa tese, qual seja, o carimbó é do carimbó porque dXs carimbozeiroXs. CarimbozeirX estX que no contexto de lutas, conflitos e negociações com agentes do mercado e do Estado mas também com novas lideranças/sujeitos que emergem após a chancela IPHAN como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, permanecem sujeitos do carimbó, principalmente do carimbó pau-e-corda responsável pelo reconhecimento advindo do Estado que outros carimbós capturam/incorporam, e por que não?!

Nessa pegada, o carimbó eminentemente jovem que se autodenomina carimbó urbano porque radicado na região metropolitana de Belém quer se identificar com o carimbó pau-e-corda mesmo se com apelo eminentemente para mídia/mercado. Por outro lado, como protagonista do título conferido pelo Estado, as lideranças da Campanha do Carimbó querem

controlar seu uso e seria esta a razão, afinal, de não instituir a ACEPA? Significa que os detentores do carimbó pau-e-corda mesmo se organizados através da Campanha do Carimbó, continuam entoando o carimbó como sempre foi, é e será, ao mesmo tempo que subsistem reféns do mercado e do Estado se suas lideranças são igualmente produtores culturais, se as formações engendradas pela salvaguarda não alcançam lacunas/vazios centrais para sua autonomia como aquelas do manuseio de suas obras cujos ganhos persistem longe de ser dXs propriXs detentorXs.

Se a nossa tese descortina o carimbó através das pessoas por detrás de suas obras, das pessoas por trás da chancela do Estado; desconfia da mediação dos possíveis ganhos que o mercado através dos produtores culturais quer parecer; constata que o carimbó permanece antes de mais nada do carimbó porque dXs detentorXs dos saberes/fazerXs dessa expressão artística e manifestação cultural capaz de perpetrá-lo ao longo do tempo tal e qual sempre fizeram com ou sem mercado, com ou sem Estado. Até porque, da agenda da salvaguarda construída também pelo movimento social organizado do carimbó através da Campanha do Carimbó, quase nada foi alcançado daquilo que faria dXs propriXs detentorXs os protagonistas das relações com mercado/Estado.

Nossa tese reconhece que o carimbó é do carimbó porque dXs carimbozeirXs detentorXs dos saberes/fazerXs do carimbó mesmo se ainda distantes do protagonismo para lidar com a chancela do Estado que lhes garantiria pautar o mercado. Isso porque nosso trabalho nos permite reconhecer que as vozes que ditam essas relações não são de nossXs MestreXs tampouco de suas detentoras/detentores eXs propriXs mas de lideranças internas/externas ao movimento carimbozeiro que assumem essXs vozes. Se nossa tese reconhece os avanços sobrevividos do título Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro, reconhece igualmente que o carimbó dXs carimbozeirXs permanece na base da pirâmide do movimento carimbozeiro, o que lhe confere, inevitavelmente, desvantagem no trato com mercado/Estado.

Num Brasil sem MinC cujo sistema MinC e aí o próprio IPHAN se transformaram em penduricalhos de um Estado/governo sem nenhum compromisso com educação/culturaS, pautadXs que somos cotidianamente pela censura, pela ignorância e pela barbárie como políticas públicas, estas condicionadas/vendidas ao mercado transnacional, o carimbó nos identifica diante da opressão/dominação ora imposta pelo mercado/Estado como saberes/fazerXs do resistir dia-a-dia ao longo de mais de século a despeito das vampirizações do mercado/Estado. Ao mesmo tempo, constatamos a necessidade de amadurecimento do

movimento carimbozeiro intra/extra Campanha do Carimbó para lidar com a chancela do Estado via IPHAN.

Os conflitos permanecem tanto quanto o Carimbó do Carimbó, o Carimbó dos CarimbozeirXs. O Carimbó é da força/resistência, o Carimbó é de Mestre Manoel do Uirapuru de Marapanim; o Carimbó é de Mestra Amélia do Cruzeirinho de Soure; o Carimbó é dos Tambores do Pacoval, é da periferia de Soure, é do Mestre Diquinho é do Mestre Regatão; o Carimbó é dos Filhos de Maiandeua, é do Mestre Moacir de Fortalezinha; o carimbó é do Mestre Chico Braga que ecoa na nossa Algodal e além; o Carimbó é das Sereias do Mar, é de Mestra Bigica; o Carimbó é de Mestre Cazuza de Santa Isabel; o Carimbó Quentes da Madrugada é de Santarém Novo; o Carimbó é de todo domingo, é do Coisas de Negro. O Carimbó é da gente do carimbó, o carimbó é da força/resistência, o Carimbó é das mulheres/homens que são o Carimbó, eis a nossa tese.

Por último, antes que os curimbós silenciem essa roda derradeira, entoamos/admitimos com Williams (2011) que o aprofundamento contínuo da crise da nossa época, a violência sobre nossa diversidade, os compromissos humanos de nossXs companheirXs de lutas, a crise inseparável da ordem social e da ordem natural, encorajam-nos novos conhecimentos, novas experiências, novas formas de esperança, novos grupos e instituições, que movem nossas investigações para frente. Isso permite-nos esperanças de que nosso trabalho contribua para compreender e agir num Brasil e num planeta que nos transformam em estrangeiros de nós mesmos. Ao menos essa é a razão pela qual trabalhamos.

REFERÊNCIAS



Fotografia 41- Alvorada do Carimbó para celebrar o Registro como Patrimônio Cultural Brasileiro, 11 setembro 2014. Fonte: Acervo: Cris Salgado.

ALENCAR, R.B.de. **Programa Nacional do Patrimônio Imaterial**: compêndio dos editais: 2005 a 2010. Brasília, DF: IPHAN, 2016.

ALIVERTI, M. J. Uma visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique. *In*: VIEIRA, L. B.; IAZZETA, F. (Org.). *Trilha da música*. Belém: Editora da UFPA, 2004. **Estudos Avançados**, v. 19, n. 54, 2005.

ARAGÃO, A. L. Um panorama das constituições brasileiras: o tratamento dado aos direitos culturais. **Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura – Pragmatizes**, UFF, n. 7, ano 4, 2014.

ARAÚJO F.M.de B.; ALVES, E.M.; CRUZ, M.P. Algumas reflexões em torno dos conceitos de campo e de habitus na obra de Pierre Bourdieu. **Revista Perspectivas da Ciência e Tecnologia**; v.1, n. 1, jan./jun. 2009.

AUBERTIN, C.: VIVIEN, F. (Coord.). **Le développement durable**: enjeux politiques, économiques et sociaux. Paris: La documentation française, 2006.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2013.

BOGÉA, E; TEISSERENC, P. A contribuição da cultura para o desenvolvimento do território – um olhar local. *In*: **Aprendizagem territorial**: dinâmicas territoriais, participação social e ação local. ROCHA, G.M.; VASCONCELLOS SOBRINHO, M.; TEISSERENC, P. (Org.). Belém: NUMA/UFPA, 2016.

BOGÉA, E.; FIGUEIREDO, S. J. L. O avesso da cidade da cultura. **Políticas Culturais em Revista**, v. 9, p. 486-510, 2017.

BOGÉA, E.; FIGUEIREDO, S. J. L. Foi Assim: O Sistema Nacional de Cultura –SNC. no Pará. *In: Amazônia, cultura e cena oolítica no Brasil*. 1. ed. FIGUEIREDO, S. L. (Org.). Belém: NAEA; UFPA, 2017.

BOGÉA, E. *Inov@ção D@ Cultur@ Ou Cultur@ D@ Inov@ção?*. *In: ENCONTRO BRASILEIRO DE PESQUISA EM CULTURA*, 3., 2015. Crato,CE. Anais [...], Crato, CE, 2015.

BOGÉA, E. **Do lugar que se discute cultura**: o Pará no Sistema Nacional de Cultura. [S.l.]: Políticas Culturais em revista, 2014.

BOLAÑO, C.; MOTA, J.; MOURA, E. Leis de incentivo à cultura via renúncia fiscal no Brasil. *In: CALABRE, L. (Org.). Políticas culturais: pesquisa e formação*. São Paulo: Itaú Cultural, 2012. 332 p.

BORTOLUCI, J. H.; JACKSON, L. C.; PINHEIRO FILHO, F. A. Contemporâneo clássico: a recepção de Pierre Bourdieu no Brasil. *Lua Nova*, São Paulo, n. 94, p. 217-254, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **Economia das trocas simbólicas**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BRANDÃO. C. R. **Pesquisa participante**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BRANDÃO. C. R. (Org.). **Repensando a pesquisa participante**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

BRANDÃO, C. R.; BORGES. M.C. A pesquisa participante: um momento da educação popular. *Rev. Ed. Popular*, Uberlândia, v. 6, p.51-62. jan./dez. 2007.

BRANDÃO, C. R. Vocação de criar: anotações sobre a cultura e as culturas populares. **Cadernos de Pesquisa**, v. 39, n. 138, set./dez. 2009.

BRASIL. **Inventário nacional de referências culturais**: manual de aplicação. Brasília, DF: IPHAN, 2000.

BRASIL. **Patrimônio imaterial**: o registro do patrimônio imaterial: dossiê final das atividades da comissão e do grupo de trabalho patrimônio imaterial. 4. ed. Brasília, DF: Ministério da Cultura; IPHAN, 2006.

BRASIL. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**. Documento originalmente publicado pela UNESCO sobre o título Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, Paris, 17 October 2003. Tradução feita pelo Ministério das Relações Exteriores, Brasília, DF, 2006.

BRASIL. **Programa cultural para o desenvolvimento do Brasil**. Brasília, DF, 2007. 49p.

BRASIL. Ministério da Cultura. Brasília, DF, 2009-2210.

BRASIL. Ministério de Estado da Cultura. **Cultura em três dimensões**: as políticas do Ministério da Cultura de 2003 a 2010. Brasília, DF, 2010. 115p.

BRASIL. **A conferência em revista**: II Conferência Nacional de Cultura. Brasília, DF, 2010. 75p.

BRASIL. **Programa mais cultura**: propostas para emendas parlamentares 2010. Secretaria de Articulação Institucional – SAI. Brasília, DF, 2010. 10p.

BRASIL. **Patrimônio imaterial**: disposições constitucionais: normas correlatas: bens imateriais registrados. ALVES, Flávia Lima e (Org.). Brasília, DF: Senado Federal Subsecretaria de Edições Técnicas, 2012.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC. **Carimbó**. Belém, PA: Dossiê IPHAN Carimbó, 2013.

BRASIL. **Salvaguarda de bens registrados**: patrimônio cultural do Brasil: apoio e fomento (Coord./ Org.). ALENCAR, Rívia Ryker Bandeira de. Brasília, DF: IPHAN, 2017.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. **Saberes, fazeres, gingas e celebrações**: ações para a salvaguarda de bens registrados como patrimônio cultural do Brasil 2002-2018. Brasília, DF: IPHAN, 2018.

BURKE, P. **Cultura popular na Idade Moderna, Europa 1500-1800**. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.

CANCLINI, N.G. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANCLINI, N.G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. 5. (reimp.). São Paulo: EDUSP, 2011.

CARVALHO, M. S. Cultura, Constituição e direitos culturaia. *In*: CUNHA FILHO, F. H.; BOTELHO, I.; SEVERINO, J. R. **Direitos culturais**. Salvador: EDUFBA, 2018. (Coleção Cultura e Pensamento, v. 1).

CASTRO, M. L. V. de; FONSECA, M. C. L. **Patrimônio imaterial no Brasil**. Brasília, DF: UNESCO; Educarte, 2008.

CERTEAU, M. de. **Cultura no plural**. 7. ed. São Paulo: Papyrus, 2011.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de Fazer. 17. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2011.

CITÉS ET GOUVERNEMENTS LOCAUX UNIS - CGLU. **L'Agenda 21 de la Culture**. Barcelone : [s.n.], 2004.

CITÉS ET GOUVERNEMENTS LOCAUX UNIS - CGLU. **2ème rapport de l'Agenda 21 de la culture: culture, gouvernements locaux et objectifs du millénaire pour le développement**. Barcelone : [s.n.], 2009.

CITÉS ET GOUVERNEMENTS LOCAUX UNIS - CGLU. **La culture**: quatrième pilier du développement durable. Barcelone : [s.n.], 2010.

CITÉS ET GOUVERNEMENTS LOCAUX UNIS - CGLU. **Objectifs du millénaire pour le développement, gouvernements locaux et culture**. Barcelone : [s.n.], 2010.

CITÉS ET GOUVERNEMENTS LOCAUX UNIS - CGLU. **Rio+20 et la culture**: miser sur la culture comme gage de durabilité. Barcelone : [s.n.], 2012.

COELHO, G. M. Na Belém da *belle époque* da borracha (1890-1910): dirigindo os olhares. **Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa**, ano 5, n. 5, 2011.

COELHO, T. **A cultura e seu contrário**: cultura, arte e política pós-2001. São Paulo/Observatório Itaú Cultural: Iluminuras, 2008.

COSTA, E. **Jangada digital**: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. 248p.

COSTA, R. V. Direitos culturais em Foco. **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 11, 2011.

COSTA, T. L. Da música, literatura e identidade amazônica no século XX: o caso do carimbó no Pará. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 61-81, jan./jun. 2010.

COSTA, T. L. Carimbó e brega: indústria cultural e tradição na música popular do norte do Brasil. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26., 2011, São Paulo. **Anais [...]**, São Paulo, jul. 2011.

COSTA, T. L. **Música de subúrbio**: cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará. Orientadora: Adriana Facina Gurgel do Amaral. 2013. 311 f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2013.

COSTA, T. L. Carimbó - negritude, indianeidade e caboclice: debates sobre raça e identidade na música popular amazônica (década de 1970). *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: LUGAR DOS HISTORIADORES, NOVOS E VELHOS DESAFIOS, 28., 2015, Florianópolis. **Anais [...]**, Florianópolis, 27 - 31 jul. 2015.

A CULTURA no Brasil pós-2003, um norte: carimbó patrimônio cultural brasileiro. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 5., 2014, Rio de Janeiro. **Anais [...]**, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

CUNHA FILHO, F. H.; BOTELHO, I.; SEVERINO, J. R. **Direitos culturais. Coleção cultura e pensamento**. Salvador: EDUFBA, 2018. v. 1.

CUNHA FILHO, F. H. **Direitos culturais como direitos fundamentais no ordenamento jurídico brasileiro**. Brasília, DF: Brasília Jurídica, 2000.

DA COSTA, J.M.; RICHETTI, P. Parceria entre empresa e comunidades tradicionais na Amazônia brasileira: processos contemporâneos de mercantilização da cultura e do meio ambiente. **Novos Cadernos NAEA**. v. 13, n. 2, p. 261-275, dez. 2010. ISSN 1516-6481.

DANTAS, A. **Batuques**, 25 mar 2016. Site Outros400.com.br. Disponível em: <http://www.outros400.com.br/urubuservando/3878>. Acesso em: 17 mar. 2019.

DONEDA, D. A. proteção da privacidade e de dados pessoais no Brasil. Direito, tecnologia e sociedade: uma conversa interdisciplinar. **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 16. São Paulo: Itaú Cultural, jan./jul. 2014.

DUARTE, A.S. As faces da Cultura no âmbito da Constituição Federal de 1988. *In*: CUNHA FILHO, F. H.; BOTELHO, I.; SEVERINO, J. R. **Direitos culturais**. Salvador: EDUFBA, 2018. (Coleção Cultura e Pensamento, v. 1).

DUARTE, A. L. B. Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: revisitando um clássico. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, ano. 5, n. 2, abr./ maio/ jun. 2008.

FIGUEIREDO, Silva Lima *et al.* **Amazônia, cultura e cena política no Brasil**. Belém: NAEA, 2016.

FIGUEIREDO, S. J. L.; BOGÉA, E. Hibridismo cultural e atualização da cultura: o Carimbó do Brasil. **RESGATE - Revista Interdisciplinar de Cultura**, Unicamp: 2015.

FIGUEIREDO, S. L.; NÓBREGA, W. R. M. Turismo e desenvolvimento regional: conceitos e políticas em um caso brasileiro. *In*: FIGUEIREDO, S. L.; AZEVEDO, F. F. A.; NÓBREGA, W. R. M. (Org.). **Perspectivas contemporâneas de análise em turismo**. Belém: NAEA, 2015.

FIGUEIREDO, S. L.; AZEVEDO, F. F.; NÓBREGA, W. R. de M.; MARANHÃO, C. H. da S. Turismo em foco: globalização e políticas públicas. *In*: AZEVEDO, F. F. *et. al.* (Org.). **Turismo em foco**. Belém: NAEA, 2013. p. 11-27.

FIGUEIREDO, S. L. CHRISTIN, Rodolphe. Manuel d'antitourisme. Paris: Éditions Yago, 2008. **Novos Cadernos NAEA**. v. 15, n. 1, p. 353-361, jun. 2012. ISSN 1516-6481.

FIGUEIREDO, S. J. L.; M.; C.; TAVARES, A. E. P. Planejamento e gestão das visitas ao patrimônio natural e cultural e nos atrativos turísticos. **Estudos e Perspectivas em Turismo**. v. 21, p. 355-371, 2012.

FIGUEIREDO, S.L. (Org.). **Turismo, lazer e planejamento urbano e regional**. Belém: UFPA; NAEA, 2008.

FIGUEIREDO, S. J. L.; TAVARES, A. E. P. **Mestres da cultura**. Belém: EDUFPA, 2006.

FIGUEIREDO, S. J. L.; M. Estudo genealógico das viagens, dos viajantes e dos turistas. **Revista Novos Cadernos NAEA**, v. 7, p. 155-188, 2004.

FIGUEIREDO, S.L. **Ecoturismo, festas e rituais na Amazônia**. Belém: NAEA; UFPA, 1999.

GABBAY, M. M. **O carimbó marajoara: por um conceito de comunicação poética na geração de valor comunitário.** Orientadora: Raquel Paiva de Araújo Soares. 2012. 100f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

GABBAY, M. M. O tecnobrega no contexto do capitalismo cognitivo: uma alternativa de negócio aberto no campo performático e sensorial. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação.** (Compós), 2007.

GABBAY, M. M. Representações sobre o carimbó: tradição x modernidade. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORTE, 9., 2010, Rio Branco. **Anais [...]**, Rio Branco, 2010.

GARAT, I.; GRAVARI-BARBAS, M.; VESCHAMBRE, V. Preservação do patrimônio e desenvolvimento sustentável: o caso de Nantes e Angers. **Revista - desenvolvimento e territórios sustentáveis. Unidade 4: a cidade e o desafio do desenvolvimento sustentável**, mar. 2008. Disponível em: <http://developpementdurable.revues.org/4913>. Acesso em: 28 jan. 2017.

GEERTZ, C. A Arte como um Sistema Cultural. *In*: GEERTZ, C. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa.** 8. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2006. p. 142-181.

GOMES, F. **Som do Norte**, 12 jan. 2012. Disponível em: <http://somdonorte.blogspot.com/2012/01/diz-ai-tony-leao-fala-da-batucada-do.html?m=1>. Acesso em: 11 jul. 2019.

GOSELËIN, C. **Uirapuru, Lendas da mata.** (Ilust.). Celso Zonatto. São Paulo: Bentivegna, 2002.

GREFFE, X. **Arte e mercado.** 1. ed. São Paulo: Observatório Itaú Cultural: Iluminuras, 2013.

GRAMSCI, A. **Os intelectuais e a organização da cultura.** 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

GUERRA, L.D.; SILVA, J.B. Cultura e desenvolvimento: uma visão crítica dos termos do debate. *In*: BRASILEIRO, M.D.S. MEDINA, J.C.C.; CORIOLANO, L.N. (Org.). **Turismo, cultura e desenvolvimento [online]**. Campina Grande: EDUEPB, 2012.

JACKS, N. **Querência: cultura regional como mediação simbólica.** Porto Alegre: ED UFRGS, 2001.

KRIPPENDORF, Jost. **Les Vacances et Après? Pour une nouvelle compréhension des loisirs et des voyages.** Paris: L'Harmatan, 1987

LEMOS, R. A sociedade contra-ataca: o marco civil como símbolo do desejo por inovação no Brasil. Direito, Tecnologia e Sociedade: Uma Conversa Interdisciplinar. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo: Itaú Cultural, n. 16, jan./jul. 2014.

LOUREIRO, Isaac. O Carimbó de São Benedito de Santarém Novo (Pa), 11 dez. 2008. *In: Carimbó patrimônio cultural brasileiro*: blog oficial da campanha on-line. Disponível em: <http://campanhacarimbo.blogspot.com/2008/12/o-carimbo-de-sao-benedito-de-santarem.html>. Acesso em: 3 abr. 2019.

LOUREIRO, Isaac. A irmandade de São Benedito de Santarém Novo. *In: Encarte CD Os quentes da madrugada*: Carimbó de São Benedito. SantarNovo, 2005005.

MACIEL, Antônio Francisco. **Carimbó, um canto caboclo**. Orientador: Flávio Renê Kothe 1983. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 1983.

MAFFESOLI, M. **Saturação**. São Paulo: Observatório Itaú Cultural: Iluminuras, 2010.

MAFFESOLI, M. **A República dos bons sentimentos**. São Paulo: Observatório Itaú Cultural: Iluminuras, 2009.

MAIA, T. A. **Os cardeais da cultura nacional**: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975). São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012. (Rumos Pesquisa).

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2009. 356 p.

MARTINELL, A. **Cultura y desarrollo un compromiso para la libertad y el bienestar**. Madrid: Fundación Carolina, 2010.

MARTINS JUNIOR, R. J. M. **A moda que brota do Pará**: por uma antropologia do ethos paraense. Orientadora: Denise Machado Cardoso 2015. 345 f. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

MAUÉS, R. H. **A ilha encantada**: medicina e xamanismo numa comunidade de pescadores. Belém: EDUFPA, 1990.

MEYER-BISCH, P., BIDAULT, M. (Org.). **Afirmar os direitos culturais**: comentário à Declaração de Friburgo. São Paulo: Iluminuras, 2014.

MIGUEZ, P. Cultura, diversidade cultural e desenvolvimento. *In: MIGUEZ, P. Um olhar territorial para o desenvolvimento*: Nordeste. Rio de Janeiro: BNDES, 2014.p. 362-387.

MIRA, M. C. Entre a Beleza do Morto e a Cultura Viva: a(s) cultura(s) popular(es) na virada do milênio e seus mediadores simbólicos. **Caderno CRH**, Salvador, v. 29, n. 78, p. 427-442, set./dez. 2016.

MONTAGNER, M. A.; MONTAGNER M. I. A teoria geral dos campos de Pierre Bourdieu: uma leitura. **Tempus - Actas de Saúde Coletiva - Antropologia e Sociologia da Saúde**: novas tendências, v. 5, n. 21, 2011.

NASCIMENTO, P. Pelo tempo e pelas distâncias: custo amazônico dos grupos de teatro. *In*: ARAÚJO, A. (Org.); DE AZEVEDO, J. (Org.). **Próximo ato**: teatro de grupo. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

NEGRÃO, K.; BOGÉA, E.; VIEIRA, R. O carimbó nunca morre: mídias e políticas públicas na Amazônia paraense. *In*: NEGRÃO, K.; BOGÉA, E.; VIEIRA, R. **Políticas culturais para as cidades**. Salvador: EDUFBA, 2018. (Coleção Cultura e Pensamento, v. 2).

NÓBREGA, W. R. M. **Turismo e políticas públicas na Amazônia brasileira**: instâncias de governança e desenvolvimento nos municípios de Santarém e Belterra, oeste do estado do Pará. Orientador: Silvio José de Lima Figueiredo. 2012. 308 f. Tese (Doutorado em Ciências do Desenvolvimento Socioambiental) - Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, Belém, PA, 2012.

OLIVEIRA, Sil-Lena Ribeiro Calderaro. **Antes que o tempo passe tudo a raso**: tambores matriarcais do grupo de Carimbó Sereia do Mar da Vila Silva em Marapanim, no Pará. Orientador: Elison Antônio Paim 2018. 175 f. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Educação, na linha História e Sociologia da Educação), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2018.

OLIVEIRA, Ana Gita. **O mundo transformado**: um estudo da cultura de fronteira no Alto Rio Negro. Belém: MPEG, 1995.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Editora brasiliense, 1994.

ORTIZ, R. Cultura e desenvolvimento. **Políticas Culturais em Revista**, v. 1, n. 1, p. 122-128, 2008.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Cultura amazônica**: uma poética do imaginário. Belém-Pa: CEJUP, 2001.

POULOT, D. **Patrimônio e museus, a instituição da cultura**. Paris, Hachette, 2010.

REBOUÇAS, R. de A. e. Telenovela, história, curiosidades e sua função social. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 7., 2009, Fortaleza, CE. **Anais [...]**, Fortaleza, CE, 2009.

REVISTA OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL, São Paulo, Itaú Cultural, n. 16, jan./jun. 2014.

RIEGL, A. **O culto moderno dos monumentos**. Paris: L'Harmattan, 2003.

RODRIGUES, D. **Patrimônio cultural, memória social e identidade**: uma abordagem antropológica. Lisboa: Jorge Zahar, 2000.

SANTOS, M.J.; CARNIELLO, M.F. História do desenvolvimento: limites de um campo de pesquisa. **Revista Brasileira de Gestão e Desenvolvimento Regional (G&DR)**, Taubaté, SP, v. 10, n. 3 p. 67-88, set.2014. (número especial).

SAID, E. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SALLES, V.; SALLES, M. I. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 25, p. 257-282, set./dez. 1969.

SALLES, V. **O negro no Pará, sob o regime da escravidão**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas [e] Universidade Federal do Pará, 1971.

SALLES, V. **O negro na formação da sociedade paraense**. 2. ed. Belém, PA: Paka-Tatu, 2015.

SAHLINS, M. O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte I)". **Mana**, Rio de Janeiro, v.3, n.1, abr. 1997.

SAHLINS, M. **Cultura e razão prática**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

SETTON, M. da G. J. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**, n. 20, maio/ago. 2002.

SETTON, M. da G. J. A socialização como fato social total: notas introdutórias sobre a teoria do habitus. **Revista Brasileira de Educação**, v. 14, n. 41, maio/ago. 2009.

SILVA, E. M. C. da. **A invenção do carimbó**: música popular, folclore e produção fonográfica (século XX). Orientador: Antônio Mauricio Dias da Costa. 2019. 293 f. Tese (Doutorado em História Social da Amazônia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

SODRÉ, N. W. **Síntese da história da cultura brasileira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **Mudar a cidade**: uma introdução crítica ao planejamento e à gestão urbanos. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2011.

SPIVAK, G.C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TEISSERENC, P. *et al.* **Coletividades locais e desenvolvimento territorial na Amazônia**. (Org). Belém: NUMA ; UFPA, 2008. 329 p.

TEISSERENC, P. *et al.* Le Territoire de L'action Publique. *In*: ROCHA, G. (Org.). MAGALHÃES, S. (Org.); TEISSERENC, P. (Org.). **Territórios de desenvolvimento e ações públicas**. Belém: EDUFPA, 2009. p. 23-63.

TEISSERENC, P. *et al.* Le développement par la culture. **L'Homme et la société**, v. 3, n. 125, p.107-121, 1997.

TEISSERENC, P. *et al.* Du développement local au développement territorial: la coproduction de politiques publique par la mobilisation à partir d'un projet de territoire. *In*: LAFONTAINE D. et JEAN B. **Territoires et fonctions**. Montréal : Éditions du CRDT et du GRIDEQ, 2005.

TEIXEIRA COELHO, J. **A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

THIOLLENT. M. **Crítica metodológica, investigação social e enquete operária**. 5. ed. ed. São Paulo: Polis. 1987.

THIOLLENT. M **Metodologia da pesquisa-Ação**. 5. ed. São Paulo: Autores Associados, 1992

THIOLLENT. M Notas para o debate sobre pesquisa-ação. *In*: BRANDÃO. C. R. (Org.). **Repensando a pesquisa participante**. 3. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1999.

TOLEDO, R. F. de; GIATTI, L. L.; JACOBI, P. R. A pesquisa-ação em estudos interdisciplinares: análise de critérios que só a prática pode revelar. **Interface (Botucatu)**, v. 18, n. 51, p. 633-46, 2014;

TOMAZZONI, E. L. **Turismo e desenvolvimento regional: dimensões, elementos e indicadores**. Caxias do Sul, RS: Educs, 2009.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

UNITED NATIONS FOR EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION -UNESCO. **Tous différents, tous uniques: les jeunes et la déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle**. Paris: UNESCO, 2004.

UNITED NATIONS FOR EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION -UNESCO. **Le pouvoir de la culture pour le développement**. Paris, 2010.

VIEIRA, Flávia do Amaral; SOBRAL, Gabriela. Direito à cidade em tempos de gourmetização: o caso do Bar do Parque em Belém do Pará. **Justificando on-line**, 12 out. 2017. Disponível em: <http://www.justificando.com/2017/10/12/direito-cidade-em-tempos-de-gourmetizacao-o-caso-do-bar-do-parque-em-belem-do-para/>. Acesso em : 3 abr. 2019.

WIEVIORKA, M. Les différences culturelles. *In*: SAEZ, Jean-Pierre (Org.). **Culture & société**. Toulouse: éditions de l'attribut, 2008. p. 179-187.

WILLIAMS, R. **Cultura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

WILLIAMS, R. **Cultura e materialismo**. São Paulo: EdUnesp, 2011.

WILLIAMS, R. **Cultura e sociedade: de coleridge a orwell**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

ZUCKERMANN, E. Cosmopolitas Digitais, A promessa cumprida e não cumprida da internet como aldeia global. Direito, tecnologia e sociedade: uma conversa interdisciplinar. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo: Itaú Cultural, n. 16 , jan./jul. 2014.