**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ENERGIA E AMBIENTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA AMBIENTAL**

ANDRESSA MARQUES SIQUEIRA

**A CONSERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL EM
SUA RELAÇÃO COM OS USOS DOS BENS NATURAIS: UMA
ANÁLISE A PARTIR DAS EXPERIÊNCIAS DE SALVAGUARDA DA
RODA DE CAPOEIRA E DO SAMBA DE RODA**

**SÃO PAULO
2019**

ANDRESSA MARQUES SIQUEIRA

A CONSERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL EM SUA RELAÇÃO
COM OS USOS DOS BENS NATURAIS: UMA ANÁLISE A PARTIR DAS
EXPERIÊNCIAS DE SALVAGUARDA DA RODA DE CAPOEIRA E DO SAMBA DE
RODA

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Ciência Ambiental do Instituto
de Energia e Ambiente da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Doutor
em Ciência Ambiental

Orientadora: Profa. Dra. Silvia Helena
Zanirato

Versão Corrigida

(versão original disponível na Biblioteca do Instituto de Energia e Ambiente e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP)

SÃO PAULO
2019

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESSE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

FICHA CATALOGRÁFICA

Siqueira, Andressa Marques.

A conservação do Patrimônio Cultural Imaterial em sua relação com os usos dos bens naturais: uma análise a partir das experiências de salvaguarda da Roda de Capoeira e do Samba de Roda. / Andressa Marques Siqueira; orientadora: Silvia Helena Zanirato. – São Paulo, 2019. 270 f.: il; 30 cm.

Tese (Doutorado em Ciência Ambiental) – Programa de Pós-Graduação em Ciência Ambiental – Instituto de Energia e Ambiente da Universidade de São Paulo.

1. Patrimônio imaterial - preservação. 2. Patrimônio cultural-preservação. 3. Recursos naturais- preservação. I. Título.

Elaborado por Maria Penha da Silva Oliveira CRB-8/6961

Nome: SIQUEIRA, Andressa Marques

Título: A conservação do Patrimônio Cultural Imaterial em sua relação com os usos dos bens naturais: uma análise a partir das experiências de salvaguarda da Roda de Capoeira e do Samba de Roda

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência Ambiental do Instituto de Energia e Ambiente da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Ciência Ambiental

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

**Com carinho e respeito
Dedico essa tese aos mestres e mestras da
Capoeira e do Samba de Roda**

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais Marcia Marques Siqueira e Ricardo Alves Siqueira (*in memoriam*) pelo apoio em toda caminhada da vida, e pelo carinho, amor e suporte que sempre me deram.

Também preciso agradecer demais minha orientadora, Silvia Helena Zanirato, uma amiga, que desde o primeiro contato me recebeu de “peito aberto” arriscando orientar uma pessoa desconhecida em um processo longo como é o doutorado. Mesmo sabendo que eu estava afastada da academia há alguns anos, acreditou no meu projeto, na minha capacidade e no meu compromisso. Sem essa orientação eu não teria retomado a vida acadêmica de maneira tão leve e ao mesmo tempo tão intensa e rica de aprendizado.

Da mesma maneira, agradeço o PROCAM pelo aceite no programa e pelo suporte oferecido.

Agradeço também a todos os membros da banca de qualificação e defesa, pessoas e pesquisadores admiráveis. Obrigada pelo aceite na avaliação desse trabalho, pela disponibilidade e contribuições.

Quero agradecer demais a Capoeira e tudo que ela me ensina. Se não fosse meu envolvimento com essa expressão cultural, essa tese não existiria. Em especial quero agradecer meu Mestre Pé de Chumbo e toda inspiração, orientação, incentivo e reconhecimento. Quero agradecer também todos meus irmãos e irmãs do CECA, minha família de coração, que amo tanto. Hoje me orgulho de ser uma mestra de capoeira, sei o desafio que tenho em mãos, e não teria conseguido chegar até aqui sem vocês.

Não posso deixar de fazer meu agradecimento aos mestres e mestras da Capoeira e do Samba de Roda, aos capoeiristas, sambadores, sambadeiras, violeiros e artesãos que contribuíram com essa tese de forma direta, por meio das nossas conversas no trabalho de campo, ou de forma indireta pela vivência ao longo dos anos. Também quero agradecer a ASSEBA, Projeto Essa Viola da Samba, IPHAN, ICMBio, DEX/MMA e INEMA, especialmente agradeço os diretores e técnicos que colaboraram com essa tese. Não listarei nomes aqui com medo de esquecer alguém, mas sou grata a cada um.

Por fim, quero agradecer a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida, sem a qual esse doutorado não teria sido realizado com a mesma dedicação.

RESUMO

SIQUEIRA, Andressa Marques. **A conservação do Patrimônio Cultural Imaterial em sua relação com os usos dos bens naturais: uma análise a partir das experiências de salvaguarda da Roda de Capoeira e do Samba de Roda.** 2019. 270 f. Tese (Doutorado em Ciência Ambiental). Programa de Pós-graduação em Ciência Ambiental – Instituto de Energia e Ambiente da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

A presente tese trata da relação entre cultura e natureza tendo como foco a conservação do Patrimônio Cultural Imaterial. Objetiva analisar os procedimentos para a salvaguarda desse tipo patrimonial em sua intrínseca relação com o uso de bens naturais, no intuito de vislumbrar se as ações de salvaguarda contemplam de forma satisfatória o acesso e a disponibilidade dos bens naturais para o uso cultural, condição para a efetiva salvaguarda. Para tal, têm como objetos de estudo os processos de salvaguarda da Roda de Capoeira e do Samba de Roda do Recôncavo Baiano e trabalha com a hipótese de que as políticas, planos e ações para salvaguarda desse tipo de patrimônio imaterial, que comporta elementos da cultura e da natureza, não contemplam de maneira satisfatória a conservação da base material que permite a continuidade das formas de expressão imateriais. Como procedimentos metodológicos foram utilizados: pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, e pesquisa de campo, que contou com entrevistas semiestruturadas, observação direta e participante. As análises realizadas demonstram que a materialidade suporte dos bens culturais imateriais foi reconhecida como importante para conservação das expressões culturais estudadas quando foram destacados os instrumentos berimbau, na Roda de Capoeira; e viola machete, no Samba de Roda; mas a conservação dessa materialidade não foi realizada de forma efetiva, principalmente quando avaliada a relação entre materialidade e uso de bens naturais. Na Roda de Capoeira, essa relação foi reconhecida, mas até o presente momento esse reconhecimento não culminou em nenhuma ação efetiva. No Samba de Roda, essa relação não foi vislumbrada e não compôs as ações de salvaguarda destinadas a viola machete. Desta maneira, a hipótese aventada se confirma e torna-se urgente repensar as ações de salvaguarda dessas expressões culturais no intuito de contemplar de forma efetiva a conservação da sua base material, em particular do berimbau e da viola machete. O uso de bens naturais relacionados a essa base material carrega saberes e fazeres específicos que necessitam ser incluindo nos planos e ações de salvaguarda das expressões culturais para efetivação de uma proteção integral, o que ainda não foi realizado.

Palavras-chave: Patrimônio Cultural Imaterial. Salvaguarda. Uso de bens naturais. Capoeira. Samba de Roda.

ABSTRACT

SIQUEIRA, Andressa Marques. **Conservation of Intangible Cultural Heritage and its relation to the uses of natural assets: An analysis of the experiences of safeguarding *Roda de Capoeira* and *Samba de Roda***. 2019. 270 f. Doctoral Thesis. Graduate Program on Environmental Science, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This thesis deals with the relationship between culture and Nature, focusing on the conservation of the Intangible Cultural Heritage. It aims to analyze the procedures for safeguarding this type of heritage in its intrinsic relation with the use of natural assets, in order to see if the safeguarding actions satisfactorily contemplate access and availability of the natural assets for cultural use, condition for an effective safeguarding. To this end, are objects of study the safeguarding processes of *Roda de Capoeira* and *Samba de Roda do Recôncavo Baiano* and it works with the hypothesis that the policies, plans and actions to safeguard this type of intangible heritage, which includes elements of culture and Nature, do not satisfactorily contemplate the conservation of the material base that allows the continuity of immaterial expression forms. The methodological procedures used were bibliographic research, documentary research, and field research, which included semi-structured interviews, direct and participant observation. The analyzes that were carried out show that the materiality supporting intangible cultural heritage was recognized as being important for the preservation of cultural expressions studied when was emphasized the instruments, *berimbau*, in *Roda de Capoeira*; and *viola machete* in *Samba de Roda*; but the conservation of this materiality was not carried out effectively, especially when the relation between materiality and the use of natural assets was assessed. For *Roda de Capoeira*, this relationship was recognized, but up to the present moment this recognition did not culminate in any effective action. For *Samba de Roda*, this relationship was not observed and was not part of the safeguarding actions aimed at the *viola machete*. Thus, the hypothesis is confirmed, and it is urgent to rethink the safeguarding actions for these cultural expressions in order to effectively contemplate the conservation of its material base, especially *berimbau* and *viola machete*. The use of natural assets related to this material base carries specific knowledge and actions that need to be included in the plans and actions for safeguarding cultural expressions to carry out integral protection, which has not yet been done.

Keywords: Intangible Cultural Heritage. Use of natural assets. *Capoeira*. *Samba de Roda*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Esquema do processo de registro de bens imateriais como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil.....	39
Figura 2 – Territórios e Macroterritórios trabalhados no âmbito da elaboração do Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia.....	90
Figura 3 – Berimbau.....	107
Figura 4 – “O Velho Orfeu Africano: Oricongo”, obra conhecida como “O Tocador de Berimbau” (DEBRET, 1826)	108
Figura 5 – Verga do berimbau com casca (primeiro plano) e sem casca (segundo plano).....	112
Figura 6 – Pontas da verga do berimbau, com couro.....	113
Figura 7 – Pontas da verga do berimbau (pé do berimbau)	113
Figura 8 – Laçada do arame do berimbau.....	114
Figura 9 – Cabaças fechadas secas e verdes.....	114
Figura 10 – Cabaças abertas.....	116
Figura 11 – Detalhe dos furos e cordão transpassado.....	116
Figura 12 – Vaquetas e dobrões.....	117
Figura 13 – Dobrões.....	117
Figura 14 – Caxixis.....	117
Figura 15 – Categorias de atores presentes na cadeia produtiva do berimbau.....	119
Figura 16 – Esquema da cadeia produtiva e comercial do berimbau.....	120
Figuras 17 – Informantes e madeiras indicadas para verga do berimbau.....	135
Figura 18 – Árvore biriba (<i>Eschweilera ovata</i> (Cambess.) Miers).....	136
Figura 19 – Inflorescência e flor da biriba.....	137
Figura 20 – Fruto da biriba.....	137
Figura 21 – Samba de roda. Foto de Pierre Verger (1946).....	171
Figura 22 - Samba de roda. Foto de Pierre Verger (1946).....	171
Figura 23 – Samba de Roda com pandeiro de couro e viola na Festa da Ribeira. Foto de Pierre Verger (1947)	174
Figura 24 – Zé de Lelinha tocando sua viola machete.....	183
Figura 25 - Viola machete de Clarindo dos Santos.....	186
Figura 26 – Artesão das violas do samba Zé Carpina (de Amélia Rodrigues).....	188
Figura 27 – Artesãos das violas de samba: Enoque Andrade, Milton Primo, Adson Santana (Projeto Essa Viola dá Samba)	188

Figura 28 – Fôrmas utilizadas por Zé Carpina.....	190
Figura 29 – Instrumento utilizado para arqueamento da madeira e formatação da lateral da viola machetes.....	191
Figura 30 – Machete ornamentado nos moldes de Clarindo dos Santos construído por Tonho de Duca.....	192
Figura 31 – Machete ornamentado nos moldes de Clarindo dos Santos construído pelo Projeto Essa Viola da Samba.....	192
Figura 32 – Machete produzido pelo Projeto Essa Viola da Samba com quatro trastos adicionais e trasteira sobreposta ao corpo do instrumento.....	194
Figura 33 – Cravelha de madeira na viola machete.....	195
Figura 34 – Tarraxa de metal na viola machete.....	195
Figura 35 – Detalhe do encordoamento no fundo do instrumento.....	196
Figura 36 – Machetes produzidos pelo Projeto Essa Viola da Samba com fixação de corda em cavalete.....	197
Figura 37 – Entrega dos machetes produzidos pelo Projeto Essa Viola da Samba para os violeiros do Recôncavo Baiano.....	203
Figura 38 – Informantes e madeira indicadas para produção da viola machete	208
Figura 39 – Arvore marupá (Foto de Reinaldo Aguilar).....	210
Figura 40 – Inflorescência e flor do marupá (Foto de O.M.Montiel).....	211
Figura 41 – Fruto do marupá (Foto de Maurício Mercadante).....	211

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Instituições citadas para parceria nas ações relacionadas à temática ambiental para salvaguarda da Capoeira.....	102
Gráfico 2 – Temas das ações relacionadas à questão ambiental para salvaguarda da Capoeira.....	103
Gráfico 3 – Espécies citadas para manufatura do cesto do caxixi.....	126
Gráfico 4 – Espécies citadas como sementes utilizadas na confecção do caxixi.....	127
Gráfico 5 – Espécies citadas na produção da verga do berimbau.....	133
Gráfico 6 – Espécies citadas como melhores para produção da verga do berimbau.....	134
Gráfico 7 – Madeiras utilizadas na produção das violas de samba.....	207

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Lista dos bens registrados como Patrimônio Cultural Imaterial o Brasil (2002 – 2019).....	40
Quadro 2 – Eixos de ação para elaboração de Planos de Salvaguarda.....	44
Quadro 3 – Temas das recomendações e linhas de ação para salvaguarda da Capoeira, segundo os programas referidos.....	86
Quadro 4 – Ações definidas no Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia para sustentabilidade dos recursos naturais e da transmissão dos saberes relacionados à confecção de instrumentos.....	98
Quadro 5 – Espécies utilizadas como “verga” do berimbau.....	132
Quadro 6 – Características do “machete tradicional” e do “machete moderno”.....	214
Quadro 7 – Categorias de unidades de conservação (UCs) contidas do SNUC e seus objetivos.....	222
Quadro 8 – Relação direta dos bens registrados como Patrimônios Culturais Imateriais do Brasil com bens naturais.....	232
Quadro 9 – Crimes ambientais relacionados a apropriação e uso da fauna e flora.....	236
Quadro 10 – Direcionamento de salvaguarda contido nos Dossiês dos Patrimônios Culturais Imateriais que têm relação direta com o uso de bens naturais.....	241

LISTA DE SIGLAS

APP	Área de Proteção Permanente
ASSEBA	Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia
CEPLAC	Comissão Executiva do Plano da Lavoura Cacaueira
CESOL	Centro Público de Economia Solidária
CNFL	Comissão Nacional de Folclore
CNRC	Centro Nacional de Referências Culturais
DEPAM	Departamento de Patrimônio Material do IPHAN
DEX/MMA	Departamento de Extrativismo do Ministério do Meio Ambiente
DISAT/ICMBio	Diretoria de Ações Socioambientais e Consolidação Territorial em Unidades de Conservação
DPI	Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN
EBDA	Empresa Baiana de Desenvolvimento Agrícola
EMBRAPA	Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária
FCP	Fundação Cultural Palmares
FUNAI	Fundação Nacional do Índio
GTPC	Grupo de Trabalho Pró-Capoeira
IBAMA	Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis
ICMBio	Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade
IFBA	Instituto Federal da Bahia
INEMA	Instituto do Meio Ambiente e Recursos Hídricos do Estado da Bahia
INRC	Inventário Nacional de Referências Culturais
IPAC	Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IUCN	União Internacional de Conservação da Natureza
MAPA	Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento
MMA	Ministério do Meio Ambiente
OELA	Oficina Escola de Luteria da Amazônia
PAE	Projeto Agroextrativista
PAF	Projeto de Assentamento Florestal
PDS	Projeto de Desenvolvimento Sustentável
PNPCT	Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável de Povos e Comunidades Tradicionais
PNPI	Programa Nacional do Patrimônio Imaterial
PNUMA	Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente
RDS	Reserva de Desenvolvimento Sustentável
RESEX	Reserva Extrativista
SEAGRI	Secretaria da Agricultura, Pecuária, Irrigação, Pesca e Aquicultura da Bahia
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SECULT	Secretaria de Cultura do Estado da Bahia
SNIC	Sistema Nacional de Informações Culturais
SNUC	Sistema Nacional de Unidades de Conservação
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UC	Unidade de Conservação
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e Cultura

LISTA DE ENTREVISTADOS CITADOS

ADINOLFI (2016)	Maria Paula Adinolfi, técnica do IPHAN responsável pela elaboração do Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia. Entrevista concedida no município de Salvador no ano de 2016.
ALEXNALDO (2016)	Alexnaldo, artesão de viola machete. Entrevista concedida no município de Santo Amaro no ano de 2016.
ANDRADE (2016)	Enoque Andrade, artesão de violas do samba. <i>Luthier</i> do Projeto Essa Viola dá Samba. Entrevista concedida no município de São Francisco do Conde no ano de 2016.
AURINO (2017)	Aurino, violeiro do samba de roda. Entrevista concedida no município de Maracangalha no ano de 2017.
CATALÃO (2016)	Vanderlei dos Santos Catalão, ex-diretor do Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN. Entrevista concedida no município de Belo Horizonte no ano de 2016.
GUDA (2016)	Guda, ex-diretor da Associação do Sambadores e Sambadeiras da Bahia (ASSEBA). Entrevista concedida no município de Santo Amaro no ano de 2016.
MANOEL (2017)	Manoel, violeiro do samba de roda. Entrevista concedida no município de São Sebastião do Passé no ano de 2017.
MARETTI (2018)	Cláudio Maretti, ex-diretor de Ações Socioambientais e Consolidação Territoial do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (Disat/ICMBio). Entrevista concedida no Distrito Federal no ano de 2018
MESTRE BAMBA (2017)	Mestre Bamba, mestre de capoeira. Entrevista concedida no município de Salvador no ano de 2017
MESTRE BOCA RICA (2017)	Mestre Boca Rica, mestre de capoeira. Entrevista concedida no município de Salvador no ano de 2017
MESTRE GAJÉ (2017)	Mestre Gajé, mestre de capoeira. Entrevista concedida no município de Salvador no ano de 2017
MESTRE LUA RASTA (2017)	Mestre Lua Rasta, mestre de capoeira. Entrevista concedida no município de Salvador no ano de 2017
MESTRE PELÉ DA BOMBA (2017)	Mestre Pelé da Bomba, mestre de capoeira. Entrevista concedida no município de Salvador no ano de 2017
MESTRE ZÉ DO LENÇO (2017)	Mestre Zé do Lenço, mestre de capoeira. Entrevista concedida no município de Salvador no ano de 2017
NAU (2017)	Nau, comerciante da Feira de São Joaquim, atravessador de berimbau e materiais para produção do berimbau. Entrevista concedida no município de Salvador no ano de 2017
PIRES (2018)	Mauro Oliveira Pires, diretor do Departamento de Extrativismo do Ministério do Meio Ambiente (DEX/MMA). Entrevista concedida no Distrito Federal no ano de 2018.
PRIMO (2016)	Milton Primo, violeiro do samba de roda. Coordenador do Projeto Essa Viola dá Samba. Entrevista concedida no município de São Francisco do Conde no ano de 2016.

QUEIROZ (2018)	Hermano Queiroz, diretor do Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN. Entrevista concedida no município de São Paulo no ano de 2018.
ROSÁRIO (2016)	Rosildo Rosário, ex-diretor da Associação do Samba e Sambadeiras da Bahia (ASSEBA). Entrevista concedida no município de Saubara no ano de 2016.
SANTANA (2016)	Adson Santana, artesão de violas do samba. <i>Luthier</i> do Projeto Essa Viola dá Samba. Entrevista concedida no município de São Francisco do Conde no ano de 2016.
SANTOS (2018)	Mara Angélica Santos, coordenadora de Fomento a Sustentabilidade Preventiva do Instituto do Meio Ambiente e Recursos Hídricos da Bahia (INEMA). Entrevista concedida no município de Salvador no ano de 2018
VALMIR DAS BIRIBAS (2017)	Valmir das Biribas, produtor de berimbau e extrativista de biriba e outras espécies. Entrevista concedida no município de Salvador no ano de 2017
VANJU (2017)	Vanju, violeiro do samba de roda. Entrevista concedida no município de Amélia Rodrigues no ano de 2017.
VIOLA (2017)	Viola, produtor de berimbau e extrativista de biriba e outras espécies. Entrevista concedida no município de Salvador no ano de 2017
WILTON (2017)	Wilton, comerciante da Feira de São Joaquim, atravessador de berimbau e materiais para produção do berimbau. Entrevista concedida no município de Salvador no ano de 2017
ZÉ CARPINA (2016)	Zé Carpina, artesão de violas do samba e marceneiro. Entrevista concedida no município de Amélia Rodrigues no ano de 2016.

SUMÁRIO

SUMÁRIO	15
1 INTRODUÇÃO	17
2 O PATRIMÔNIO CULTURAL: CONCEITOS E GESTÃO	27
2.1 O PATRIMÔNIO CULTURAL	27
2.2 O RECONHECIMENTO DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL NO BRASIL	30
2.3 INSTRUMENTOS E PROCESSO DE REGISTRO DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL NO BRASIL	35
2.4 A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL: CONVERGÊNCIAS NECESSÁRIAS	42
3 O PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL EM UMA PERSPECTIVA HOLÍSTICA	49
3.1 O PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL E SUA MATERIALIDADE	49
3.2 A MATERIALIDADE E A SUA RELAÇÃO COM O AMBIENTE	55
3.3 A TEMÁTICA AMBIENTAL E A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL: AÇÕES DOS ÓRGÃOS DE PROTEÇÃO DA CULTURA E NATUREZA	61
4 A EXPRESSÃO CULTURAL CAPOEIRA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL	70
4.1 CARACTERIZAÇÃO DA CAPOEIRA	70
4.2 PERCURSOS HISTÓRICOS	72
4.2.1 A ORIGEM DA CAPOEIRA	73
4.2.2 DE PRÁTICA PENALIZADA À PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL	74
4.3 A CAPOEIRA COMO PATRIMÔNIO IMATERIAL: AÇÕES PARA SALVAGUARDA	81
4.3.1 O PLANO DE SALVAGUARDA DA CAPOEIRA	82
4.3.2 O AMBIENTAL NA SALVAGUARDA DA CAPOEIRA	93
5 A MATERIALIDADE COMO CONDICIONANTE PARA SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO: SUA EXPRESSÃO NA CAPOEIRA	106
5.1 INSTRUMENTAL MATERIAL E NATURAL: O BERIMBAU E SUA RELAÇÃO COM A CAPOEIRA	107
5.2 A CADEIA PRODUTIVA E COMERCIAL DO BERIMBAU	111
5.2.1 AS PARTES COMPONENTES DO BERIMBAU E SUA PRODUÇÃO	112
5.2.2 OS ATORES SOCIAIS E A CADEIA PRODUTIVA E COMERCIAL DO BERIMBAU	118
5.3 ASPECTOS AMBIENTAIS DA PRODUÇÃO DO BERIMBAU E DA SALVAGUARDA DA CAPOEIRA	123
5.3.1 OS BENS NATURAIS NA PRODUÇÃO DO BERIMBAU	124
5.3.2 A BIRIBA: ESPÉCIE DE DESTAQUE NA PRODUÇÃO DO BERIMBAU	135
5.3.3 A APROPRIAÇÃO DOS BENS NATURAIS	140
6 A EXPRESSÃO CULTURAL SAMBA DE RODA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL	148

6.1	CARACTERIZAÇÃO DO SAMBA DE RODA	148
6.2	PERCURSOS HISTÓRICOS.....	151
6.2.1	A ORIGEM DO SAMBA DE RODA	151
6.2.2	DE PRÁTICA REPREENDIDA A PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL	154
6.3	A SALVAGUARDA DO SAMBA DE RODA	158
6.3.1	O PLANO DE SALVAGUARDA DO SAMBA DE RODA.....	159
6.3.2	O TEMA AMBIENTAL NA SALVAGUARDA DO SAMBA DE RODA	170
7	A MATERIALIDADE COMO CONDICIONANTE DA SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO: SUA EXPRESSÃO NO SAMBA DE RODA	179
7.1	A VIOLA MACHETE E SUA RELAÇÃO COM O SAMBA DE RODA	179
7.2	A PRODUÇÃO ARTESANAL DA VIOLA MACHETE: O “SABER FAZER”	184
7.2.1	AS PARTES COMPONENTES E TÉCNICAS DE PRODUÇÃO.....	185
7.2.2	O COMÉRCIO DA VIOLA MACHETE: ATORES SOCIAIS ENVOLVIDOS	198
7.3	ASPECTOS AMBIENTAIS DA PRODUÇÃO DA VIOLA MACHETE NA SALVAGUARDA DO SAMBA DE RODA.....	204
7.3.1	OS BENS NATURAIS NA PRODUÇÃO DO MACHETE	205
7.3.2	O MARUPÁ: ESPÉCIE DE DESTAQUE NA PRODUÇÃO DA VIOLA MACHETE.....	210
7.4	O “MACHETE TRADICIONAL” E O “MACHETE MODERNO”	212
8	A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL EM RELAÇÃO COM A CONSERVAÇÃO AMBIENTAL	218
8.1	A PROTEÇÃO AMBIENTAL E O USO CULTURAL DE BENS NATURAIS	218
8.2	OS USOS DE BENS NATURAIS NA SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL.....	226
8.3	DESAFIOS NA CONVERGÊNCIA DAS POLÍTICAS CULTURAL E AMBIENTAL	238
9	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	253
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	259

1 INTRODUÇÃO

Não é nova a necessidade de superar a dualidade materialidade-imaterialidade. O imaterial, como nos lembra Michael Herzfeld (2004), constrói o material e, ao mesmo tempo, o material incorpora e exprime valores imateriais.

Essa relação entre material e imaterial é observada nos bens e expressões culturais de modo geral. No âmbito dos patrimônios culturais ela está presente no que se denomina patrimônio sentido – aquele formado por apropriação social, e no patrimônio ativado – aquele instituído pelo poder público (ZANIRATO, 2018).

Em relação aos patrimônios culturais ativados, a indissolução entre materialidade e imaterialidade já foi observada por diversos autores (FONSECA, 2000; SANT’ANNA, 2003, GALLOIS, 2006; TIEMBLO, 2013), que afirmaram que os bens imateriais estão diretamente interligados com a dimensão material que configura sua base de apoio, e que os bens materiais se relacionam com aspectos intangíveis representados pelos significados sociais que os objetos carregam. Essa indissolução demanda que a salvaguarda dos patrimônios culturais imateriais, definida por política pública, esteja balizada em ações planejadas e executadas, de forma a contemplar os elementos emergentes da interação entre os aspectos intangíveis e tangíveis. Dentre esses elementos estão os bens naturais, relevantes para salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, particularmente quando a base material de suporte desses patrimônios demanda a apropriação desses bens.

Riscos relacionados à possibilidade de uso de bens naturais, como a escassez ou a falta de acesso aos mesmos, representam também riscos à salvaguarda da base material de suporte e, conseqüentemente, da salvaguarda desses patrimônios. A ação política para a conservação do bem imaterial, nesses casos, deve considerar o acesso e a disponibilidade dos bens naturais que são parte das expressões culturais.

Considerando essas afirmativas, a presente tese tem como objetivo analisar os procedimentos para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial em sua intrínseca relação com o uso de bens naturais, no intuito de vislumbrar se as ações de salvaguarda contemplam de forma satisfatória o acesso e a disponibilidade de uso desses bens, condição para a efetiva salvaguarda. Para tal, toma como objeto de estudo os processos de salvaguarda da Roda de Capoeira e do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, expressões culturais registradas como patrimônios culturais imateriais do Brasil e da Humanidade.

Essas duas expressões foram selecionadas porque além de se destacarem como bens culturais ativados no âmbito nacional e internacional; são expressões que demandam o uso de bens naturais para sua efetivação; estão relacionadas por serem bens culturais afro-brasileiros e, muitas vezes, por serem praticados por atores sociais em comum; pelo fato do Samba de Roda do Recôncavo ter suas ações de salvaguarda já implantadas e consideradas bem sucedidas pelo Estado; pela Roda de Capoeira estar ainda em processo de construção das ações de salvaguarda; e pela intimidade da pesquisadora com essas duas expressões culturais, considerando também sua condição de mestra de Capoeira e sambadora amadora.

A hipótese desta tese é de que as políticas, planos e ações para salvaguarda desse tipo de patrimônio imaterial, que comportam elementos da cultura e da natureza, não contemplam de maneira satisfatória a conservação da base material que permite a continuidade das formas de expressão imateriais, o que representa um risco para a efetividade da proteção pretendida.

Como referencial teórico a tese emprega, no âmbito do debate sobre patrimônio cultural, a perspectiva holística, ciente da complexidade que um tema híbrido como o do patrimônio comporta. Complexidade que é vivida e experimentada pela autora cotidianamente frente a sua condição de bióloga/capoeirista, pesquisadora/detentora cultural.

Assim, a pesquisa busca extrapolar o “paradigma clássico, que circunscreve os parâmetros de atuação da ciência moderna que vem perdendo, gradualmente, sua capacidade explicativa” (ESTRADA, 2009) e trabalhar além da visão disciplinar, unidimensional, parcial, insuficiente para explicar a multidimensionalidade do tema. Caminha na linha do pensamento complexo de Edgar Morin que visa conjugar e articular os diversos saberes compartimentados das disciplinas, sem perder a essência e particularidade de cada fenômeno, religando natureza e cultura, sujeito e objeto, matéria e espírito (MORIN, 2006) no intuito de visualizar o essencial que cai entre as disciplinas (MORIN, 2010).

Nesse reconhecimento e sob essa visão, busca precisar os conceitos de materialidade, imaterialidade, patrimônio cultural imaterial, salvaguarda, bens naturais e conservação.

Entende-se aqui que o conceito de patrimônio é polissêmico, uma construção social resultado de um processo histórico, cujo significado se reveste de diferentes atributos, conforme quem o emprega, o tempo histórico e a finalidade com que é utilizado (POULOT, 2009).

O patrimônio cultural aqui analisado consiste nos acervos da sociedade (ARINÕ, 2007) escolhidos pelo Estado, que recebem um conjunto específico de ações institucionais para sua transformação em patrimônio cultural, ou para sua patrimonialização (PRATS,

2005). Tal processo é por Llorenç Prats (2006), Xerardo Pereiro (2006) e Silvia Zanirato (2018) denominado como ativação patrimonial. A ativação, para Zanirato é justamente o processo de transformação de um patrimônio sentido em um patrimônio instituído por ação do poder público, com vistas a sua conservação para a posteridade.

Materialidade e imaterialidade são conceitos que, no âmbito da cultura, separaram e classificam formas de ver o mundo e que se expressam também na política cultural, sendo a cultura material representada pelo tangível: edificações, monumentos, mobiliário, obras de arte, etc., e a cultura imaterial pelo intangível: saberes, fazeres, expressões e rituais.

No entanto, aqui se entende que o mundo no qual vivemos resulta da interação desses dois universos (RAYNAUT, 2015); que materialidade e imaterialidade estão sempre associadas porque o imaterial só existe mediante referenciais materiais que, por sua vez, repousam sobre o material dando significados aos mesmos (FONSECA, 2000; SANT'ANNA, 2003, GALLOIS, 2006; TIEMBLO, 2013).

O patrimônio cultural imaterial sentido, quando ativado por políticas públicas, emprega o conceito de salvaguarda, ou, de acordo com as definições da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e Cultura (UNESCO), de ações que visam a garantir sua permanência e reconhecimento social. As formas de compreender a salvaguarda foram adotadas pelo Brasil por intermédio da ratificação da Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, de 2003.

A salvaguarda é então o conjunto de medidas que se voltam para viabilizar a proteção pretendida.

Entende-se por “salvaguarda” as medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não formal - e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos. (UNESCO, 2003, art.2, 3)

Como bens naturais são considerados todos e quaisquer elementos ou aspectos da natureza, sejam materiais ou imateriais, pois assim como uma determinada espécie pode ser um bem natural, uma formação geográfica também pode ser considerada um bem natural. Os bens naturais, quando considerados sob demanda do “homem”, são comumente denominados recursos naturais (VENTURI, 2006). Esse termo exterioriza a separação homem natureza e a toma como uma reserva de recursos a serem explorados pelo homem. Desta forma, faz-se importante distinguir bens naturais de recursos naturais e compreender que os bens naturais se tornam recursos mediante a apropriação ou o desejo de apropriação social, e que antes de

“transformados” têm dinâmica própria, independente da apropriação social (MENDONÇA, 2001).

Esses referenciais conceituais embasam esta tese.

Em sua execução foram ainda empregados procedimentos metodológicos, a saber: 1) pesquisa bibliográfica sobre os temas relacionados (Patrimônio Cultural Imaterial, salvaguarda dos patrimônios culturais, Capoeira, Samba de Roda, bens naturais empregados e os usos de tais bens); 2) Pesquisa documental referente às normativas legais que regulamentam os processos voltados ao registro e salvaguarda dos patrimônios culturais imateriais; aos inventários elaborados para o registro da Capoeira e Samba de Roda como patrimônios; aos Planos de Salvaguarda dessas expressões culturais; e aos usos de bens naturais; 3) Pesquisa de campo que se valeu da observação direta, da observação participante e da aplicação de questionário semiestruturado junto a técnicos e diretores do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), do Ministério do Meio Ambiente (MMA), do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio), do Instituto do Meio Ambiente e Recursos Hídricos do Estado da Bahia (INEMA) e a detentores culturais¹.

A pesquisa bibliográfica é aqui aplicada não apenas como sinônimo de revisão de obras, mas como um conjunto ordenado de procedimentos de busca por soluções (LIMA E MIOTO, 2007). Essa pesquisa considerou o estudo dos diversos temas abordados e, por meio desse procedimento, buscou ampliar o entendimento dos objetos estudados, incluindo contextos históricos e sociais.

A pesquisa documental compreendeu a busca de informações em documentos que não receberam nenhum tratamento científico (OLIVEIRA, 2007), diferentemente daqueles já tratados na produção bibliográfica. Esse procedimento teve como foco principal a busca e entendimento das normativas legais que regulamentam o tema do patrimônio cultural imaterial e dos usos de bens naturais no Brasil.

Tanto a pesquisa bibliográfica quanto a documental foram realizadas obedecendo a uma sequência de ações que compõem as fases da pesquisa: i) investigação: fase que envolve o levantamento da bibliografia e/ou documentos e a seleção das informações contidas nesses documentos; ii) análise: fase que envolve a análise do conteúdo selecionado dos documentos;

¹ Detentores culturais consistem nos praticantes das expressões culturais registradas como patrimônio, neste caso, capoeiristas, sambadores e violeiros. Esse termo consiste na nomenclatura técnica utilizada pelo IPHAN.

e iii) síntese: produto final do processo de investigação, resultante da análise e reflexão dos documentos (SALVADOR, 1986).

A pesquisa de campo ocorreu junto às instituições responsáveis pelas normativas direcionadas ao registro e salvaguarda dos patrimônios culturais imateriais do Brasil (IPHAN), à conservação dos ecossistemas do país e do estado a Bahia (ICMBio, INEMA) e junto ao Departamento de Extrativismo do Ministério do Meio Ambiente (DEX/MMA), que nesse ano de 2019 não compõe mais a estrutura regimental do Ministério do Meio Ambiente (Decreto nº 9.672, de 2 de janeiro de 2019). Aos integrantes dessas instituições foram aplicadas entrevistas semiestruturadas e coletadas autorizações por escrito para uso das informações cedidas nas entrevistas.

A entrevista consiste no “processo de interação social entre duas pessoas na qual uma delas, o entrevistador, tem por objetivo a obtenção de informações do outro, do entrevistado” (HAGUETTE, 1997, p.86), o que permite a coleta de dados objetivos e subjetivos. A entrevista semiestruturada é aquela na qual “o pesquisador deve seguir um conjunto de questões previamente definidas, mas ele o faz em um contexto muito semelhante ao de uma conversa informal” (BONI E QUARESMA, 2005, p.75), o que permite o direcionamento da conversa a fim de que os objetivos da mesma sejam alcançados.

Também foi realizada pesquisa junto aos detentores culturais da Capoeira, em Salvador, e do Samba de Roda, no Recôncavo Baiano. Esse recorte foi feito porque o Samba de Roda ativado como patrimônio teve como campo delimitado a região do Recôncavo Baiano e, no caso da Capoeira, apesar de sua amplitude nacional, teve seu Plano de Salvaguarda pensado a partir da experiência do estado na Bahia, onde Salvador representa o centro da prática cultural e, principalmente, do comércio do berimbau.

Dentre os detentores estão os mestres de Capoeira, violeiros do Samba de Roda, artesãos da viola machete e do berimbau, extrativistas e comerciantes de biriba e outras espécies utilizadas na produção do berimbau. Junto a esse público foram aplicadas as entrevistas e empregada a observação direta e a observação participante. Foram coletadas autorizações para uso das informações cedidas nas entrevistas, ora por escrito e ora por gravação de áudio.

A seleção dos entrevistados buscou a qualidade das informações a serem obtidas e considerou o universo dos atores, uma vez que a tese trabalhou prioritariamente com a análise qualitativa dos dados. Para o universo do Samba de Roda a pesquisa buscou entrevistar integrantes da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA), os

artesãos da viola machete e violeiros identificados como atuantes no Recôncavo Baiano. Uma vez que esse universo não é tão extenso, não foi necessário selecionar a amostragem.

A identificação dessas pessoas foi feita por meio de pesquisa bibliográfica e por indicação dos próprios detentores culturais, utilizando-se a técnica “bola de neve”. A amostragem em “bola de neve” é do tipo não probabilístico, que utiliza cadeia de referências, não sendo possível determinar a probabilidade de seleção de cada participante. Sua construção se dá da seguinte maneira:

[...] para o pontapé inicial, lança-se mão de documentos e/ou informantes-chave, nomeados como sementes, a fim de localizar algumas pessoas com o perfil necessário para a pesquisa, dentro da população geral. Isso acontece porque uma amostra probabilística inicial é impossível ou impraticável, e assim as sementes ajudam o pesquisador a iniciar seus contatos e a tatear o grupo a ser pesquisado. Em seguida, solicita-se que as pessoas indicadas pelas sementes indiquem novos contatos com as características desejadas, a partir de sua própria rede pessoal, e assim sucessivamente e, dessa forma, o quadro de amostragem pode crescer a cada entrevista, caso seja do interesse do pesquisador. Eventualmente o quadro de amostragem torna-se saturado, ou seja, não há novos nomes oferecidos ou os nomes encontrados não trazem informações novas ao quadro de análise. (VINUTO, 2014, p.203)

Para o universo do Samba de Roda, além de membros da ASSEBA, foram identificados oito violeiros atuantes, dos quais foi possível entrevistar cinco deles, pois dois não residem mais no Recôncavo Baiano e não foi possível o contato com um dos violeiros indicados. Todos os violeiros com mais de 50% das indicações foram entrevistados.

Foram identificados sete produtores de viola machete, dos quais foram entrevistados quatro deles, pois um dos indicados não reside no estado da Bahia, outro não foi encontrado e houve informantes que afirmaram que ele não produz mais o instrumento. O outro não teve agenda compatível com as campanhas de campo realizadas. Os produtores com mais de 50% das indicações foram entrevistados.

No caso da Capoeira, os entrevistados foram selecionados com base no conhecimento prévio da pesquisadora, que é capoeirista, assim como por pesquisa bibliográfica e amostragem “bola de neve”. Foram selecionados mestres de Capoeira que são (re)conhecidos pelos seus pares como especialistas, produtores de berimbau e outros instrumentos musicais, além daqueles de maior idade, com experiência e vivência na prática cultural, denominados *griôs*². Também foram entrevistados extrativistas e comerciantes de matérias primas por eles indicados.

² São considerados *griôs* os mestres e mestras dos saberes, lideranças reconhecidas pela comunidade que detêm grande conhecimento sobre determinada prática cultural de tradição oral. A palavra *griot* é de origem francesa e denota, a princípio, os genealogistas, contadores de história, músicos e poetas populares dos grupos étnicos africanos Bambaras e Fulas na região do Mali (CHOE, 2009).

Foram identificados oito mestres de Capoeira, especialistas e/ou *griôs*, destes, foram entrevistados sete, número que pareceu suficiente, pois as informações coletadas começaram a se repetir nas últimas entrevistas. O único mestre não entrevistado chegou a agendar com a pesquisadora, mas não pode comparecer e, após essa agenda, não houve outra oportunidade porque o mesmo sofreu um acidente vascular cerebral.

Indicações de comerciantes e extrativistas de matérias-primas utilizadas na produção do berimbau foram solicitadas aos mestres entrevistados, mas muitos informaram apenas os locais onde adquirem materiais, sem citar nomes. Vale ressaltar que a identificação desse público é um desafio por dois motivos: i) a extração de espécies utilizadas na confecção do berimbau é muitas vezes realizada de forma ilegal, assim como sua venda, portanto, muitos não se identificam como extrativistas e vendedores; e ii) parte dos mestres não gosta de identificar seu fornecedor de matérias-primas, com medo de que haja uma ampliação da demanda e, consequentemente, aumento de preço, sendo esse um “segredo comercial”.

Dos quatro nomes indicados pelos mestres como extrativistas e/ou comerciantes foi possível entrevistar dois deles, pois os demais não residem em Salvador. Em adição, foram entrevistados dois comerciantes da Feira de São Joaquim, um ponto onde muitos capoeiristas adquirem esses materiais. Desta forma, foram entrevistados dois comerciantes restritos de matérias primas utilizadas na confecção do berimbau e dois extrativistas e comerciantes de biriba e de outras espécies utilizadas na produção do instrumento. A pessoa que teve mais de 50% das indicações foi entrevistada e é na atualidade um dos maiores extrativista e comerciante de matéria-prima utilizada para a confecção de berimbau em Salvador, sendo também um exportador desse material.

As entrevistas junto aos comerciantes e extrativistas tiveram o objetivo de complementar as falas dos mestres de Capoeira nos aspectos particulares da identificação, extração e venda de matérias-primas utilizadas para a produção do berimbau, uma vez que os mestres especialistas e *griôs* também atuaram ou ainda atuam como extrativistas e comerciantes do instrumento.

Além das entrevistas foram empregados os métodos da observação direta e observação participante. A observação direta é um método importante para “identificar e obter provas a respeito de objetivos sobre os quais os indivíduos não têm consciência, mas que orientam seu comportamento” (LAKATOS E MARCONI, 1996, p.79). Ela foi aplicada principalmente no acompanhamento das reuniões de construção do Plano de Salvaguarda da

Capoeira na Bahia, o que permitiu a melhor compreensão das posturas dos detentores culturais e do IPHAN sobre o tema em estudo.

A observação participante difere da observação direta porque “pressupõe a integração do investigador ao grupo investigado” (BONI E QUARESMA, 2005, p.71) e muitas vezes diminui a distância entre pesquisador e pesquisado.

Considerando a condição de capoeirista e “sambadora amadora” da pesquisadora, era inevitável a ocorrência da observação participante ao longo da pesquisa, o que permitiu que os detentores culturais fossem observados nas atividades as quais a pesquisadora participou de forma ativa. Como exemplo, ao longo das atividades de campo esteve sambando nas rodas do Grupo Filhos da Pitangueira em São Francisco do Conde (BA), na Casa do Samba do município de Terra Nova (BA) e em sambas de roda realizados ao final das rodas de Capoeira no município de Salvador (BA). Também “jogou Capoeira” nas rodas das reuniões de salvaguarda da Capoeira do estado da Bahia, realizadas nos municípios de Salvador e Lençóis, além de outras rodas de Capoeira realizadas na capital baiana. Em adição, atuou como consultora, a convite do IPHAN e do Conselho Gestor da Salvaguarda da Capoeira na Bahia, em oficinas acerca da sustentabilidade da prática cultural.

Essa aproximação entre pesquisador e pesquisado apresentou-se de forma geral como um elemento positivo, que facilitou não apenas a identificação dos atores participantes da pesquisa, mas também a realização das ações de campo. Parte porque a pesquisadora foi vista como “uma de nós” pelos detentores culturais que se sentiram confortáveis para agendar conversas e falar sobre os diversos temas; e parte porque alguns entrevistados já conheciam previamente a pesquisadora como “capoeirista”, o que facilitou o diálogo.

Para a obtenção dos resultados aqui apresentados, as análises das informações coletadas foram realizadas, em sua maioria, de forma qualitativa, mas também foram feitas análises quantitativas referentes aos bens naturais identificados. Parte das análises se valeu da utilização do editor de planilhas *Microsoft Office Excel* e da plataforma de bioinformática *Cytoscape*, utilizada para visualização de redes de interação.

Os detalhamentos sobre procedimentos, métodos e ferramentas utilizadas nas análises estão expostos na introdução de cada capítulo da presente tese.

A tese está estruturada em nove capítulos que vão da introdução às considerações finais. Esses capítulos abordam o Patrimônio Cultural Imaterial nos aspectos legais e na sua interface com o uso de bens naturais, alguns em risco de extinção. Para tanto, é discutida a salvaguarda dos bens imateriais no âmbito da conservação da sua base material, que precede

do uso de bens naturais, e que remete à articulação entre órgãos responsáveis pela cultura e pelo meio ambiente, expressos no IPHAN e nos órgãos ambientais gestores do meio ambiente no Brasil.

No Capítulo 2, a tese apresenta o histórico e os processos de reconhecimento, registro e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. Visa compreender como a cultura imaterial se inseriu na política cultural vigente no Brasil e os instrumentos e processos para registro e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.

O Capítulo 3 trata do patrimônio cultural imaterial em uma perspectiva holística. Aborda a dialética entre cultura e natureza e a dicotomia entre o imaterial e o material. Discute a complexidade do tema “patrimônio cultural” apresentando o meio ambiente como integrante dessa complexidade e ressaltando como se apresenta na salvaguarda desse patrimônio ativado, que demanda ações do IPHAN e dos órgãos ambientais nos processos de salvaguarda.

Apresentado o Patrimônio Cultural Imaterial e sua relação com o meio ambiente no que se refere à salvaguarda dos bens imateriais, o Capítulo 4 disserta sobre a expressão cultural Capoeira. Cita suas características, origens e os caminhos que culminaram no seu registro como Patrimônio Cultural Imaterial, trata das ações de salvaguarda da mesma até os dias atuais e dos desafios de conservação ambiental no âmbito dessa salvaguarda, que tem a sustentabilidade da produção e comercialização do berimbau como foco.

O Capítulo 5 destaca o berimbau como componente da base material da Capoeira, instrumento símbolo da mesma, confeccionado mediante a apropriação de bens naturais. Aborda a relação do instrumento com a Capoeira, detalha as partes componentes e técnicas construtivas, e apresenta a cadeia produtiva e comercial, com destaque para os atores sociais envolvidos. Sobre os aspectos ambientais da produção do berimbau, apresenta os bens da natureza utilizados na confecção do instrumento e destaca a biriba e seus aspectos biológicos e ecológicos, abordando as formas de apropriação do bem na produção do berimbau e o manejo tradicional da espécie.

Nos moldes do Capítulo 4, o Capítulo 6 aborda a expressão cultural Samba de Roda. Cita suas características, origens e os caminhos que culminaram no seu registro como Patrimônio Cultural Imaterial, trata das ações de sua salvaguarda e a ausência de consideração ambiental no âmbito dessa salvaguarda, uma vez que essa prática emprega a viola machete, construída artesanalmente com o uso de bens naturais, elemento material essencial à sua conservação.

O Capítulo 7 aborda especificamente a viola machete considerando sua importância na salvaguarda do Samba de Roda; apresenta a relação do instrumento com a expressão cultural, ressalta sua produção artesanal e a importância da conservação do “saber fazer”, apresenta as partes componentes do instrumento e as técnicas construtivas do passado e do presente, a cadeia produtiva e comercial da viola, e a relação que a produção do instrumento tem com a natureza, uma vez que é produzida com espécies madeiras. Ressalta ainda a produção de um “machete tradicional” e de um “machete moderno”, indicando as diferenças entre os dois e a dinâmica cultural em contraponto com a tradicionalidade do “saber fazer” o instrumento. Por fim, destaca os aspectos ambientais da produção da viola, aborda os bens naturais utilizados na confecção do instrumento, com destaque para o marupá e espécies clássicas da luteria mundial.

O Capítulo 8 versa sobre a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial em relação com a conservação ambiental. Apresenta o cenário de crise socioambiental com destaque para a perda da biodiversidade e a necessidade de regulação do uso de bens naturais. Tendo como base a legislação ambiental brasileira, ressalta como se dá o uso cultural de bens naturais no âmbito da proteção ambiental e apresenta os olhares dos órgãos ambientais para o uso desses bens na salvaguarda dos patrimônios culturais imateriais, bem como os conflitos existentes. Por fim, debate a convergência necessária entre políticas culturais e ambientais para a garantia da conservação dos bens culturais e naturais.

Nas considerações finais é retomado o objetivo da pesquisa, destacada a hipótese proposta e verificada sua sustentação, considerando como as políticas, planos e ações para salvaguarda da Roda de Capoeira e do Samba de Roda do Recôncavo Baiano contemplam a conservação da base material que permite a continuidade dessas formas de expressão, principalmente no que se refere ao acesso e uso dos bens naturais requeridos. Em adição, avalia que a ativação patrimonial é uma decisão política e que o Estado é responsável pela proteção integral dos bens culturais ativados, o que inclui a necessidade de atenção de todos os setores envolvidos com a complexa proteção desses bens culturais.

2 O PATRIMÔNIO CULTURAL: CONCEITOS E GESTÃO

Esse capítulo aborda o histórico e os processos de reconhecimento, registro e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil. Visa compreender como a cultura imaterial se inseriu na política cultural no país e os atuais instrumentos e processos para registro e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial brasileiro; tema relevante para compreensão da conservação dos bens imateriais em sua relação com usos de recursos naturais, foco do presente estudo.

Tendo como procedimento a pesquisa bibliográfica, apresenta um breve histórico acerca do reconhecimento dos bens imateriais no Brasil, mostra como a cultura imaterial foi negligenciada ao longo de anos, passando a ser oficialmente reconhecida pelo Estado apenas no final da década de 1980. Em seguida, por meio de pesquisa documental e bibliográfica, apresenta os processos e instrumentos para o registro e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil e ressalta a participação dos detentores da cultura nas fases de ativação do patrimônio, bem como a salvaguarda como um tema complexo, interdisciplinar e um desafio para política cultural do Brasil, uma vez que demanda articulação entre políticas cultural e ambiental.

2.1 O PATRIMÔNIO CULTURAL

Patrimônio cultural relacionado com política pública de proteção é um conceito que nasceu na França no início da década de 1780. Consiste na seleção de determinados elementos da cultura humana, basicamente a cultura material, a ser protegida pela ação do Estado para que não desapareça (CHOAY, 2001). O pressuposto da seleção é da representação simbólica das identidades dos grupos humanos (PEREIRO, 2006) e, de forma geral, da representação simbólica da cultura. Simbólica, pois nem toda a cultura é conservada ou patrimonializada, haja vista sua amplitude e o fato dela estar em constante alteração.

Considerando essa simbologia, pode-se afirmar que o patrimônio cultural como uma ação do Estado é socialmente produzido e consiste em uma invenção e uma construção social (PRATS, 1998), que busca os patrimônios sentidos e os incorpora como patrimônios ativados, protegidos pela ação estatal e numa perspectiva preservacionista.

Para o antropólogo Llorenç Prats (1998) a seleção de referentes culturais está pautada nos critérios de arte, de história e de genialidade que constituem os lados de um

triângulo, dentro do qual se integram os elementos potencialmente patrimonializáveis, no contexto de uma dinâmica de inclusão e exclusão rígida. Em adição aos parâmetros que definem tais elementos, os processos de seleção e escolha de referentes culturais se orientam e se justificam por diferentes valores e visões sobre o conceito e funcionalidade do patrimônio.

Dentre essas visões, Xerardo Pereiro (2006) destaca:

- I. Visão tradicionalista: patrimônio cultural entendido como um relicário do passado, num cunho conservacionista que visualiza o patrimônio como algo a ser conservado, sem avaliar os usos atuais que porventura ele possa ter.
- II. Visão construtivista: patrimônio cultural como um conjunto de bens culturais oriundos de um processo de construção social. Nesta visão, a seleção dos bens culturais patrimonializáveis tem direta relação com as escolhas dos grupos sociais dominantes, que buscam expressar sua visão de mundo na escolha do que deve ser ativado como patrimônio.
- III. Visão patrimonialista: patrimônio cultural considerado como o uso social do passado, como a recuperação das memórias do passado, sob uma perspectiva presente e com apontamento para o futuro.
- IV. Visão produtivista: patrimônio cultural como uma nova forma de produção cultural, muitas vezes voltadas aos “outros”. Nesta visão, o patrimônio cultural é considerado uma mercadoria que deve satisfazer ao consumo contemporâneo.
- V. Visão participacionista: o patrimônio cultural deve estar à disposição das necessidades sociais da comunidade diretamente relacionada com o bem cultural e a ativação patrimonial deve compor um processo democrático.

É de acordo com essas visões e valores acerca do conceito e funcionalidade do patrimônio cultural, que se dá a justificativa para a patrimonialização de determinados referentes culturais.

Para a socióloga francesa Natalie Heinich, o processo de patrimonialização pode ser denominado como de *artificalização*, pois a patrimonialização dos referentes culturais escolhidos muda o status dos mesmos, alterando o repertório de significados e usos, e os levando a outra categoria, que os submete a operações semânticas, jurídicas e cognitivas (HEINICH, 2014).

Essa nova categoria – patrimônio cultural, é a institucionalização dos referentes culturais e o processo de institucionalização é denominado de *ativação patrimonial* pelo antropólogo Llorenç Prats (2006). A ativação patrimonial se realiza por meio da seleção e atribuição de valores aos referentes culturais, definida por especialistas – arquitetos,

historiadores, antropólogos, arqueólogos, entre outros, que buscam criar uma legitimidade patrimonial seletiva (PEREIRO, 2006).

A ativação patrimonial é então um processo de escolhas e, mais que isso, um processo de decisão política, pois não é a sociedade que executa essa ativação, mas sim os gestores do patrimônio nos diversos níveis de governo. A sociedade participa aonde lhe é permitido e, na atual sociedade plural, a mesma pode até propor ativações patrimoniais de referentes culturais por ela escolhidos, mas a decisão acerca da patrimonialização é sempre do poder público, que faz todos os procedimentos: inventário, registro e definição de normas acerca do que pode ou não ser efetuado a partir da ativação do referente patrimonial. Isso permite afirmar que a ativação patrimonial é sempre um processo de decisão política.

Sendo uma decisão política, nenhuma ativação patrimonial pode ser considerada neutra, pelo contrário, compõe estratégias políticas baseadas nas diferentes visões acerca do patrimônio cultural. Por esse motivo, muitas vezes um bem cultural ativado como patrimônio pelo poder público tem como justificativa as escolhas e seleção de especialistas, e nem sempre condiz com o significado atribuído para outros atores como, por exemplo, a sociedade civil. Isso culmina em processos de ativação patrimonial associados a tensões, conflitos e negociações (PRATS, 1997), principalmente quando a ativação patrimonial se associa à expectativa mercadológica.

Neste sentido, Silvia Zanirato (2018) considera a necessidade de diferenciação entre o “patrimônio ativado” e o “patrimônio sentido”. O primeiro é representado pelo bem cultural institucionalizado, justificado de acordo com as escolhas pautadas nas visões e valores dos especialistas e nos interesses políticos. O segundo consiste no bem cultural sentido, formado por apropriação social, considerado patrimônio não pelos especialistas, mas pela comunidade detentora do bem cultural, que muitas vezes enxerga outros significados e sentidos que não aqueles observados e selecionados pelos especialistas. Segundo essa autora,

[...] há um patrimônio formado pelos “regimes de ação”, por apropriação social, resultado de sentimentos, de significações construídas na relação com o tempo, com a continuidade, e um patrimônio instituído pelo poder, ativado como patrimônio cultural. Os sentidos não são os mesmos. (ZANIRATO, 2018, p.23)

Essa diferença entre o patrimônio ativado e o patrimônio sentido permeia todo o universo dos patrimônios culturais desde sua ativação até as ações definidas para sua salvaguarda e, ao longo desta tese, será abordada essa diferenciação nos casos estudados.

Frente a atual diversidade de visão e valores que norteiam as escolhas dos referentes culturais passíveis de ativação patrimonial, e as justificativas para essa ativação, ressalta-se que foi apenas a partir da segunda metade do século XX que se observou a preocupação com

referentes culturais com potenciais de patrimonialização, indo além dos bens materiais e além do preservacionismo. Essa ampliação culminou em uma grande produção de patrimônios culturais (PEIXOTO, 1998; SEGALLEN, 2003).

O reconhecimento dos bens imateriais como patrimônios culturais se deve, principalmente, às alterações sofridas pelas acepções de cultura e patrimônio. Até a metade do século XX, o patrimônio era restrito às interfaces da “memória histórica”, aos “monumentos da natureza”, e à “inspiração” responsável pelas obras primas da humanidade. O patrimônio expressava o caminho civilizatório do homem e, nessa perspectiva, as grandes obras, de grandes artistas, em detrimento da produção do homem comum, do patrimônio ordinário.

Com as novas acepções de cultura e patrimônio, os direcionamentos que norteavam a seleção de bens culturais foram ampliados, tendo como destaque para o reconhecimento dos bens imateriais como patrimônio cultural: i) a Missão Permanente da Bolívia junto da UNESCO, que propôs a adição de um protocolo à Convenção Universal sobre Direito de Autor (UNESCO, 1971) visando à proteção do folclore; ii) a constituição do “Comité de Peritos para a Salvaguarda do Folclore” (1982); iii) a criação da “Secção do Patrimônio Não Tangível” (1982); iv) a adoção da Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore (1989); v) a Convenção das Nações Unidas sobre a Diversidade Biológica (1992); vi) a aprovação e a regulamentação do programa “Proclamação das Obras-primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade” (1998), vii) a adoção da “Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural” (2001) e, por fim, viii) a adoção da “Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial” (2003) que definiu conceitos e processos referentes à seleção, promoção e gestão do patrimônio cultural imaterial em nível mundial.

2.2 O RECONHECIMENTO DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL NO BRASIL

No Brasil, as reflexões sobre patrimônio imaterial remontam à década de 1930. A literatura sobre o tema destaca Mario de Andrade e seu anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), quando se propôs um conceito amplo que abrangesse o que hoje pode ser compreendido como patrimônio imaterial.

Entende-se por Patrimônio Artístico Nacional todas as obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais e a particulares nacionais, a particulares estrangeiros, residentes no Brasil [...] Essas obras de arte deverão pertencer pelo menos a uma das oito categorias seguintes: 1. Arte arqueológica; 2. Arte ameríndia; 3. Arte popular; 4. Arte histórica; 5. Arte erudita nacional; 6. Arte erudita estrangeira; 7. Artes

aplicadas nacionais; 8. Artes aplicadas estrangeiras [...] Arte é uma palavra geral, que neste seu sentido geral significa a habilidade com que o engenho humano se utiliza da ciência, das coisas e dos fatos. (CAVALCANTI, 1993, p.39-47)

Mario de Andrade propunha uma “concepção integrada do patrimônio, em que lugares, objetos, fazeres, saberes, manifestações do erudito e do popular se colocavam simultaneamente como elementos representativos da nacionalidade” (TOJI, 2009). No entanto, sua proposta foi rejeitada e o Decreto-Lei 25, de 1937, que criou o Serviço de Proteção ao Patrimônio - o SPHAN priorizou a perspectiva estética e artística da chamada cultura erudita, e privilegiou os bens móveis e imóveis.

Artigo 1º – Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (BRASIL, 1937, Art.1º).

A política de patrimônio do país, nesta época, tinha características e objetos específicos, sendo valorizada nos monumentos arquitetônicos, históricos e religiosos (GONÇALVES, 1996).

Entre o final de década de 1940 e início de 1960, a ideia de cultura popular foi alvo de intensos debates e disputas políticas no país, que se deram principalmente entre o grupo de folcloristas, que organizaram a Comissão Nacional de Folclore (CNFL) e os cientistas sociais, que buscaram se diferenciar das propostas dos folcloristas (SONCINI, 2012).

Todos os debates e ações foram de grande relevância para o tema do patrimônio imaterial no Brasil, no entanto, foram retraídos com o golpe militar de 1964, que marcou uma ruptura no contexto das políticas culturais do país. Ainda no início da década de 1960, de acordo com Beatriz Muniz Freire (2005), o modo de ver o patrimônio sofreu alterações quando os sítios arqueológicos passaram a ser considerados bens patrimoniais da União, ficando então protegidos por lei (Lei nº 3924/61). Desta forma, somou-se ao critério histórico e artístico já consolidado, o interesse científico e/ou ambiental.

A autora destaca também que a década de 1970 foi marcada pela ampliação institucional da área de patrimônio com a criação, em diversos estados e municípios, de políticas específicas de preservação, inspiradas na legislação federal. Nesse período, as mudanças sociais e os movimentos de contestação que ocorreram no país contribuíram para colocar em questão as políticas de preservação. A prioridade que vinha sendo concedida até então à monumentalidade e a critérios estéticos na escolha do que deveria ou não ser preservado, foi duramente criticada. O próprio IPHAN, avaliando sua atuação, concluiu que o

conjunto de bens protegidos como patrimônio nacional não refletia a pluralidade cultural e a diversidade social que caracterizam a sociedade brasileira.

A partir de 1970, o governo brasileiro iniciou movimentos para envolver o saber, o fazer e o saber-fazer das diversas populações com a criação do Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC). Esse centro fomentou e desenvolveu diversos procedimentos para o reconhecimento dos patrimônios culturais populares, em seus aspectos materiais e imateriais (PASSOS, 2015).

O CNRC, criado em 1975, se apresentou como uma iniciativa voltada ao alargamento da noção de patrimônio, pois, de acordo com Maria Laura Cavalcanti e Maria Cecília Fonseca (2008), se propunha a contemplar prioritariamente os bens culturais não consagrados pelos critérios da SPHAN.

A preocupação com a preservação e a valorização das expressões da cultura tradicional e popular surgiu mais fortemente no cenário internacional logo após ser firmada a “Convenção sobre a Salvaguarda do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural”, em 1972. Ela surgiu como reação de alguns países do terceiro mundo, que solicitaram formalmente à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) a realização de estudos que apontassem formas jurídicas de proteção às manifestações da cultura tradicional e popular, como um importante aspecto do Patrimônio Cultural da Humanidade, uma vez que a Convenção de 1972 definia o patrimônio mundial apenas em termos materiais de bens móveis e imóveis, conjuntos arquitetônicos e sítios urbanos ou naturais (IPHAN, 2006).

Na década de 1980 se observa um movimento internacional voltado à imaterialidade da cultura. No histórico da UNESCO, a questão imaterial adquiriu maior magnitude em 1985, por ocasião da “Declaração do México”, que apresentou uma caracterização mais ampliada de cultura e frisou a importância da preservação de obras materiais e não materiais que expressassem a criatividade dos povos: a língua, os ritos, as crenças, os lugares e monumentos históricos, a cultura, as obras de arte e os arquivos e bibliotecas.

Em 1989, novamente a UNESCO enfatizou a imaterialidade do patrimônio quando estabeleceu a “Recomendação sobre Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular”, instrumento que forneceu elementos para a identificação, preservação e disseminação do patrimônio imaterial. Foi esse um documento norteador das ações de conservação do que hoje se pode chamar de patrimônio cultural imaterial e, a partir desse marco é que se iniciaram, de

maneira geral, no mundo ocidental, as primeiras ações voltadas à salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.

No Brasil, a década de 1980 foi marcada por uma mudança no modo como a nacionalidade era pensada e a diversidade passou a ser um valor, uma característica positiva da formação cultural do país, em oposição à ideia prévia de unidade nacional, que primava pela negação do diverso.

De acordo com Beatriz Muniz Freire (2005), a aproximação do campo do patrimônio com as Ciências Sociais, ocorrida nesse período, resultou na ampliação do conceito. O patrimônio passou a se orientar por um entendimento mais amplo de cultura, baseado na ideia de que manifestações coletivas, saberes e modos de expressão diferenciados e específicos de determinados grupos sociais podem ser vistos como referências culturais, em decorrência da sua forte vinculação à identidade e à memória.

No entanto, o Estado assumiu o aspecto imaterial da cultura como assunto de interesse nacional apenas em 1988, por meio da sua Constituição Federal, na qual o Artigo 215 estabeleceu a proteção do Estado às manifestações das culturas populares e o Artigo 216 definiu:

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

I. as formas de expressão;

II. os modos de criar, fazer e viver;

III. as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV. as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artísticas;

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

Parágrafo 1. O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação. (BRASIL, 1988, Art.216)³

No final dos anos de 1980, no Brasil e na maior parte do mundo, o patrimônio imaterial já tinha uma concepção formulada, mas o IPHAN e as instituições de patrimônio dos estados e municípios brasileiros não dispunham de instrumento adequado para a proteção pública de manifestações que são dinâmicas.

A criação desse instrumento demandou longo debate; sendo destaque o “Seminário Internacional” realizado pelo IPHAN na cidade de Fortaleza em 1997, que teve como objetivo

³ Em 29 de novembro de 2012, por meio da Emenda Constitucional nº 71, o artigo foi acrescido pelo Art.216-A que institui o Sistema Nacional de Cultura

discutir estratégias e formas de proteção ao patrimônio imaterial. Como documento final foi redigida a Carta de Fortaleza, que recomendou o aprofundamento da discussão sobre o conceito de bem cultural de natureza imaterial e o desenvolvimento de estudos para a regulamentação do registro como principal modo de preservação desses bens.

Apesar desse evento, apenas no ano de 2000 é que o patrimônio cultural imaterial ingressou na política pública, por meio do Decreto 3.551 de 04 de agosto de 2000, que instituiu o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro, e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial.

Para o ex-diretor do Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), Vanderlei dos Santos Catalão (TT Catalão), a inclusão do aspecto imaterial nas ações do IPHAN alterou a dinâmica da instituição:

[...] é reconhecido pelo próprio IPHAN o impacto nas práticas da instituição a partir do decreto 3551[...]. Isso mexeu muito no IPHAN. Hoje em dia a ideia de escritório técnico e de casas do patrimônio está muito dentro de uma dinâmica de vivência (CATALÃO, 2016)⁴.

No entanto, o DPI ainda não tem a mesma força política que o Departamento de Patrimônio Material (DEPAM) dentro do IPHAN, o que demonstra que há muito a fazer no que concerne ao reconhecimento e valorização dos bens imateriais no Brasil, conforme cita Vanderlei dos Santos Catalão quando aponta que “o material tem 80 anos, é o IPHAN. Falou IPHAN, falou material [...] o imaterial não é replicado em todo o Brasil, dentro da estrutura do IPHAN” (CATALÃO, 2016).

Essa forma de compreensão dos bens culturais de natureza imaterial, observada ainda na atualidade, pode também ser percebida no próprio Decreto 3.551/00, que estabeleceu normativas para patrimônio cultural imaterial, mas nenhuma definição acerca do que é esse patrimônio. Ou seja, no Brasil se estabeleceu um processo de registro e um programa nacional sem uma clara definição de patrimônio cultural imaterial.

Atualmente os processos voltados aos bens culturais imateriais no país têm como base a definição de patrimônio cultural imaterial contida na “Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial”, adotada pela UNESCO em 17 de outubro de 2003 e assinada em 03 de novembro do mesmo ano. Ela foi ratificada pelo governo do Brasil por meio da promulgação do Decreto nº 5.753, de 12 de abril de 2006, que regulou o patrimônio

⁴ Informação fornecida por Catalão em entrevista concedida para autora em 2016, no município de Belo Horizonte (MG).

cultural imaterial, complementando a Convenção do Patrimônio Mundial, de 1972, que cuida dos bens tangíveis.

A Convenção de 2003 atenta para a valorização desse patrimônio e para as dificuldades e necessidade de conservação do mesmo e, nesse documento, o Patrimônio Cultural Imaterial é definindo como:

[...] as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. (UNESCO, 2003, Art.2, 1).

Mesmo sem uma clara definição de “patrimônio cultural imaterial”, foi o Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000, que instituiu o registro dos bens culturais de natureza imaterial e criou o programa nacional do patrimônio imaterial no país.

Para a análise da conservação dos bens imateriais proposta nesta tese é necessário conhecer os instrumentos e processos para o registro, que refletirão nas ações de conservação desse bem imaterial.

2.3 INSTRUMENTOS E PROCESSO DE REGISTRO DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL NO BRASIL

O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), criado no Decreto 3.551/00, teve como objetivo implantar a política de inventário, registro e salvaguarda desses bens. De acordo com Simone Toji (2009) e IPHAN (2013), dentro do PNPI foram criadas quatro linhas de ação que visavam o cumprimento dos objetivos propostos, a saber:

- Pesquisa, documentação e informação: a) Realização de pesquisa, levantamentos, mapeamentos e inventários. b) Apoio à instrução de processos de Registro. c) Sistematização de informações, constituição e implantação de banco de dados. d) Apoio à produção conservação de acervos documentais e etnográficos
- Sustentabilidade: a) Formulação e implementação de planos de salvaguarda. b) Estímulo e apoio à transmissão de conhecimento. c) Incentivo a ações reconhecimento e valorização de detentores de conhecimentos e formas de expressão tradicionais e apoio às condições sociais e materiais de continuidade destes conhecimentos. d) Apoio a ações de organização comunitária e gerencial de produtores ou detentores de bens culturais. e) Apoio a ações de melhoria das condições de produção e circulação de bens culturais imateriais, numa perspectiva de preservação de meio ambiente e de proteção de contextos culturais específicos. f) Apoio a programas de desenvolvimento social e econômico que

incluam e valorizem o patrimônio cultural imaterial das comunidades envolvidas. g) Elaboração de indicadores para acompanhamento e avaliação de ações de valorização e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.

- Promoção: a) Divulgação e ações exemplares de identificação, registro e salvaguarda. b) Desenvolvimento de programas educativos com vistas à democratização e difusão do conhecimento sobre o patrimônio cultural brasileiro. c) Ações de sensibilização da população para a importância do patrimônio cultural imaterial na formação da sociedade brasileira. d) Ações de divulgação e promoção de bens culturais imateriais registrados ou inventariados.
- Capacitação: a) Formação e capacitação de agentes para identificação, reconhecimento e apoio à salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. b) Apoio a instituições e centros de formação para a realização de ações de capacitação e de desenvolvimento metodológico no campo da preservação e transmissão de conhecimentos tradicionais.

Dentro da linha de pesquisa, documentação e informação, o Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), criou uma metodologia específica denominada Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). Essa metodologia tem como objetivo a identificação e produção de conhecimento sobre bens culturais de natureza imaterial. Visa reunir informações disponíveis sobre um determinado bem e, por meio de pesquisa, apreender os sentidos e significados que lhes são atribuídos por grupos e coletividades.

A metodologia do INRC tem como base a etnografia e consiste em um importante meio para a gestão da política de preservação, pois além de produzir conhecimento sobre o bem cultural, indica as ações de salvaguarda para a continuidade da existência dessas referências.

Freire (2005) ressalta que essa metodologia prevê três níveis sucessivos de aproximação, cujos procedimentos de investigação se desenvolvem em planos de complexidade crescente: 1) levantamento preliminar; 2) identificação; 3) documentação. Quem faz o trabalho técnico são, necessariamente, equipes de antropólogos, historiadores e outros profissionais a serem definidos conforme o caso.

De acordo com o Decreto 3.551/00, o instrumento que estabelece o reconhecimento oficial de um dado bem cultural como patrimônio cultural imaterial brasileiro é o registro. O Registro de Bens Imateriais é um instrumento que propõe a documentação e a produção de

conhecimento como formas de preservação e resulta também na definição de políticas de salvaguarda, adequadas à realidade em questão.

O reconhecimento do bem consiste na inscrição do mesmo em um dos quatro Livros de Registro abertos, podendo, no entanto, ser abertos novos livros, caso necessário.

- Livro das Celebrações, destinado à inscrição de rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;
- Livro das Formas de Expressão, destinado à inscrição das manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;
- Livro dos Lugares, destinado à inscrição de espaços como mercados, feiras, praças e santuários, onde se concentram e reproduzem certas práticas culturais coletivas;
- Livro dos Saberes, destinado à inscrição dos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades.

O pedido de Registro só pode ser realizado pelas instâncias oficiais em níveis federal, estadual e municipal, e associações da sociedade civil. De acordo com a Resolução nº1, de 03 de agosto de 2006, o requerimento para instauração do processo de registro pode ser apresentado pelo Ministro de Estado da Cultura, pelas instituições vinculadas ao Ministério da Cultura (MINC), pelas Secretarias Estaduais, Municipais e do Distrito Federal, e por associações da sociedade civil, sempre dirigido à presidência do IPHAN (IPHAN, 2006). Além disso, tal pedido deve ser acompanhado de documentação textual e audiovisual sobre o bem cultural, que contenha o detalhamento do mesmo, conforme artigo 4º.

Art. 4º O requerimento será apresentado em documento original, datado e assinado, acompanhado das seguintes informações e documentos:

I - identificação do proponente (nome, endereço, telefone, email etc.);

II - justificativa do pedido;

III - denominação e descrição sumária do bem proposto para Registro, com indicação da participação e/ou atuação dos grupos sociais envolvidos, de onde ocorre ou se situa, do período e da forma em que ocorre;

IV - informações históricas básicas sobre o bem;

V - documentação mínima disponível, adequada à natureza do bem, tais como fotografias, desenhos, vídeos, gravações sonoras ou filmes;

VI - referências documentais e bibliográficas disponíveis;

VII - declaração formal de representante da comunidade produtora do bem ou de seus membros, expressando o interesse e anuência com a instauração do processo de Registro. (IPHAN, 2006. Art.4º)

Como se refere no artigo citado é essencial que representantes ou membros das comunidades produtoras do bem cultural apresentem sua anuência ou participem do pedido de registro. Desta maneira, a proposição de um reconhecimento como patrimônio cultural brasileiro de caráter imaterial deve partir sempre do interesse de grupos da sociedade.

A participação social na escolha dos referentes culturais a serem ativados como patrimônio cultural imaterial busca convergir o “patrimônio institucional” com o “patrimônio sentido”, uma vez que, de acordo com Sílvia Zanirato (2018), os sentidos desses patrimônios não são os mesmos.

Conforme o Decreto 3.551, de 04 de agosto de 2000 e a Resolução nº1, de 03 de agosto de 2006, a decisão sobre o registro de um bem como patrimônio cultural imaterial é atribuída à Câmara do Patrimônio Imaterial e ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, de responsabilidade do IPHAN. A Câmara é formada por representantes da comunidade acadêmica e da sociedade civil, e o Conselho Consultivo por representantes de universidades, da sociedade civil e de outros órgãos do governo federal.

No processo de ativação patrimonial de um bem cultural imaterial, em conformidade com a Resolução nº 1, de 03 de agosto de 2006, após a seleção da documentação é realizada uma avaliação técnica preliminar e instruído o processo por instituição indicada pelo mesmo. O requerimento é submetido à Câmara do Patrimônio Imaterial que avalia a pertinência do proposto. Emitida decisão da Câmara, o Conselho Consultivo é informado acerca da pertinência do requerimento e, caso o mesmo seja pertinente, o IPHAN encaminha notificação ao proponente para início da instrução do processo.

A instrução técnica é de responsabilidade do IPHAN, mais especificamente do seu Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI) e pode ser delegada ao proponente ou a instituições que tenham competência técnica para o desenvolvimento dos estudos necessários, desde que a Câmara esteja de acordo.

Nesses estudos devem ser produzidos documentos e conhecimentos que complementarão aqueles já entregues no requerimento. Os documentos devem apresentar a complexidade do bem cultural, indo desde seu histórico de formação e contexto cultural até a identificação de atores, significados e processos de produção. Devem contemplar também avaliações sobre a condição do bem cultural, descrição e análise dos riscos aos quais o mesmo está submetido, além de propostas de ações de salvaguarda, conforme cita o Art.9º da Resolução nº 1, de 03 de agosto de 2006:

Art. 9º A instrução técnica do processo administrativo de Registro consiste, além da documentação mencionada no art. 4º, na produção e sistematização de conhecimentos e documentação sobre o bem cultural e deve, obrigatoriamente, abranger:

I - descrição pormenorizada do bem que possibilite a apreensão de sua complexidade e contemple a identificação de atores e significados atribuídos ao bem; processos de produção, circulação e consumo; contexto cultural específico e outras informações pertinentes;

II - referências à formação e continuidade histórica do bem, assim como às transformações ocorridas ao longo do tempo;

- III - referências bibliográficas e documentais pertinentes;
- IV - produção de registros audiovisuais de caráter etnográfico que contemplem os aspectos culturalmente relevantes do bem, a exemplo dos mencionados nos itens I e II deste artigo;
- V - reunião de publicações, registros audiovisuais existentes, materiais informativos em diferentes mídias e outros produtos que complementem a instrução e ampliem o conhecimento sobre o bem;
- VI - avaliação das condições em que o bem se encontra, com descrição e análise de riscos potenciais e efetivos à sua continuidade;
- VII - proposição de ações para a salvaguarda do bem (IPHAN, 2006, Art.9º)

Todo esse material subsidiará a elaboração de um dossiê que integrará o processo de registro do bem. Após exame da Procuradoria Federal, o IPHAN emitirá um parecer técnico sobre o registro, que será publicado na imprensa oficial para manifestação da sociedade.

O processo de registro completo é levado pela presidência do IPHAN ao Conselho Consultivo e, se a decisão do conselho for favorável, o IPHAN procede à inscrição do bem no Livro de Registro correspondente, emite Certidão de Registro e confere o título de "Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil". Caso a decisão não seja favorável, o processo é arquivado e o ato é comunicado ao proponente.

Figura 1 – Esquema do processo de registro de bens imateriais como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil

Fonte: Autora

Considerando que os bens culturais imateriais registrados são dinâmicos e se transformam em decorrência das mudanças da sociedade, conforme reconhece o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, os títulos de registro têm validade máxima de dez anos e todos os bens registrados devem ser revalidados nesse período.

A instauração do processo de revalidação deve ser feita pelo Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI), ficando a instrução a cargo das Superintendências do IPHAN.

Nesse processo, bem como no registro, a comunidade detentora do bem cultural e seus membros devem ser anuentes e declarar interesse na revalidação.

No processo de revalidação toda documentação fornecida é avaliada e, em seguida, emitida nota técnica pelo IPHAN com as providências necessárias para complementação do material.

Os estudos complementares podem ser feito pelo próprio IPHAN, ou por instituições com competência técnica para tal. Devem seguir o “Roteiro Básico de Pesquisa para Revalidação do Bem Cultural Imaterial”, estabelecido na Resolução nº1, de 30 de julho de 2013. Esse roteiro visa a orientar a coleta de informações sobre a manifestação cultural, particularmente sobre a situação em que esta se encontra após os dez anos de seu registro. Considera que os bens culturais de natureza imaterial têm caráter dinâmico e suas práticas são constantemente reiteradas, transformadas e atualizadas. (IPHAN, 2013).

Finalizados os estudos, o IPHAN emite parecer sobre a revalidação e este é encaminhado para manifestação da Câmara e, posteriormente, para a Procuradoria Federal. Em seguida, é publicado um extrato do parecer na imprensa oficial, para que a sociedade se manifeste. Ao final, a decisão do Conselho Consultivo é averbada à margem da inscrição do bem no Livro de Registro.

A decisão final do IPHAN sobre a revalidação do bem deve ser publicada na imprensa oficial e o proponente e demais envolvidos no processo devem ser notificados. Caso a revalidação do bem seja negada, o registro é mantido como referência cultural do seu tempo (IPHAN, 2013).

Considerando que a política de registro de bens culturais imateriais no Brasil é recente, temos os primeiros registros do país realizados no ano de 2002 e, até o presente momento (junho de 2019), o país conta com quarenta e sete bens culturais intangíveis registrados. Esses bens são bastante diversos e estão distribuídos nos quatro livros definidos no Decreto 3.551, de 04 de agosto de 2000 (Quadro 1).

Quadro 1 – Lista dos bens registrados como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil (2002-2019)

Livro de Registro	Bem registrado	Ano de registro
Saberes	Ofício das Paneleiras de Goiabeiras	2002
	Modo de Fazer Viola de Cocho	2005
	Ofício das baianas de acarajé	2005
	Modo Artesanal de Fazer Queijo de Minas, nas Regiões do Serro e das Serras da Canastra e do Salitre	2008
	Ofício dos Mestres de Capoeira	2008
	Ofício de Sineiro	2009

Quadro 1 – Lista dos bens registrados como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil (2002-2019)

	Modo de fazer Renda Irlandesa tendo como referência este Ofício em Divina Pastora/SE	2009
	Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro	2010
	Saberes e Práticas Associadas aos Modos de Fazer Bonecas Karajá	2012
	Produção Tradicional e práticas socioculturais associadas à Cajuína no Piauí	2014
	Modo de Fazer Cuias do Baixo Amazonas	2015
	Tradições Doceiras da Região de Pelotas e Antiga Pelotas (Arroio do Padre, Capão do Leão, Morro Redondo, Turuçu)	2018
	Sistema Agrícola Tradicional de Comunidades Quilombolas do Vale do Ribeira	2018
Celebrações	Círio de Nossa Senhora de Nazaré	2004
	Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis/GO	2010
	Festa de Sant'Ana de Caicó/RN	2010
	Ritual Yaokwa do Povo Indígena Enawene Nawe	2010
	Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão	2011
	Festividades do Glorioso São Sebastião na Região do Marajó	2013
	Festa do Divino Espírito Santo da Cidade de Paraty/RJ	2013
	Festa do Senhor Bom Jesus do Bonfim	2013
	Festa do Pau de Santo Antônio de Barbalha / CE	2015
	Romaria de Carros de Bois da Festa do Divino Pai Eterno de Trindade	2016
	Complexo Cultural do Boi Bumbá do Médio Amazonas e Parintins	2018
	Procissão do Senhor dos Passos de Santa Catarina	2018
	Bembé do Mercado	2019
Lugares	Cachoeira de Iauaretê – Lugar Sagrado dos Povos Indígenas dos Rios Uaupés e Papuri	2006
	Feira de Caruaru	2006
	Tava, Lugar de Referência para o Povo Guarani	2014
	Feira de Campina Grande	2017
Formas de Expressão	Arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi	2002
	Samba de Roda do Recôncavo Baiano	2004
	Jongo do Sudeste	2005
	Frevo	2007
	Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido alto, samba de terreiro e samba enredo	2007
	Tambor de Crioula do Maranhão	2007
	Roda de Capoeira	2008
	O Toque dos Sinos em Minas Gerais	2009
	Fandango Caiçara	2012
	Rtixòkò: Expressão Artística e Cosmológica do Povo Karajá	2012
	Maracatu Nação	2014
	Maracatu de Baque Solto	2014
	Carimbó	2014
	Cavalo Marinho	2014
	Teatro de Bonecos Popular do Nordeste	2015
	Literatura de Cordel	2018
	Marabaixo	2018

Fonte: Autora

Dentre os bens registrados como Patrimônios Culturais Imateriais do Brasil, seis foram proclamados Obras-Primas do Patrimônio Oral e Intangível da Humanidade, conforme título criado pela UNESCO, a saber: o Samba de Roda do Recôncavo Baiano, as expressões

orais e gráficas dos Wajapis, o Yaokwa (ritual do povo Enawene Nawe para a manutenção da ordem social e cósmica), o Frevo, o Círio de Nazaré e a Roda de Capoeira.

Dentre todos os Patrimônios Culturais Imateriais do Brasil, quinze já deveriam ter passado pelo processo de revalidação, pois findou o prazo de 10 anos dos seus registros. No entanto, apenas a Arte Kusiwa, arte gráfica Wajãpi registrada em 2002, foi revalidada. O Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, também registrado em 2002, o Samba de Roda e o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, registrados em 2004, estão passando por esse processo, ainda não concluído.

Os processos de registro e revalidação estão diretamente relacionados à salvaguarda dos bens imateriais, uma vez que se considera necessário ver se as motivações para o primeiro registro ainda se mantêm. Um dos instrumentais necessários ao registro é o inventário da expressão cultural, que deve apresentar os riscos e direcionamentos para a conservação do bem.

A revalidação, por sua vez, tem como principal objetivo avaliar como os bens imateriais foram conservados, ou seja, se no período de 10 anos não perderam as características que os elevaram à condição de patrimônio cultural.

Além do inventário, outros instrumentais são previstos na legislação brasileira, no que se refere à salvaguarda dos bens imateriais, e serão melhor detalhados no item que segue, considerando que a salvaguarda dos patrimônios culturais imateriais é objeto de análise desta tese.

2.4 A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL: CONVERGÊNCIAS NECESSÁRIAS

De acordo com UNESCO (2003), a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial demanda medidas diversas que vão desde a documentação, até a transmissão dos bens imateriais.

Entende-se por “salvaguarda” as medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não formal - e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos. (UNESCO, 2003, art.2, 3)

No Brasil, a criação de um instrumento legal para a salvaguarda foi proposta em 1997, durante o “Seminário Internacional Patrimônio Imaterial: estratégias e formas de proteção”. Esse seminário produziu a Carta de Fortaleza, documento que recomendou ao

IPHAN: i) a realização do inventário desses bens em âmbito nacional; ii) a integração das informações produzidas ao Sistema Nacional de Informações Culturais (SNIC) e; iii) a criação, pelo Ministério da Cultura (MINC), de um grupo de trabalho para desenvolver estudos e propor a edição de um instrumento legal dispendo sobre a criação do Registro dos bens imateriais.

Em atendimento às recomendações, apresentou-se a proposta técnica do Decreto Nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. Esse decreto criou o registro de bens culturais de natureza imaterial e o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI).

Nas linhas de ação do PNPI, que versam sobre a promoção, capacitação e sustentabilidade, ressalta-se que após o reconhecimento oficial de um bem cultural imaterial, efetivado com seu registro como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, faz-se necessário desenvolver ações de apoio e fomento vinculadas aos bens culturais e aos membros das comunidades produtoras. Desta maneira é que se compõem os chamados planos de gestão e salvaguarda.

Nessa linha da conservação dos bens imateriais, o IPHAN apresenta o registro e os planos de salvaguarda em destaque, mas considera também como instrumentos básicos para conservação desses bens os mapeamentos e o inventário. Em princípio, todos os bens registrados têm como base um processo de inventário e, como consequência, a formulação e implantação de um plano de salvaguarda.

Em sua política cultural, o IPHAN afirma que os instrumentos e medidas de salvaguarda devem viabilizar as condições da produção e reprodução do bem.

[...] a preservação tem como foco não a conservação de eventuais suportes físicos do bem – como objetos de culto, instrumentos, indumentárias e adereços, etc. – mas a busca de instrumentos e medidas de salvaguarda que viabilizem as condições de sua produção e reprodução, tais como: a documentação do bem, com vistas a preservar sua memória; a transmissão de conhecimentos e competências; o acesso às matérias primas e demais insumos necessários à sua produção; o apoio e fomento à produção e ao consumo; a sua valorização e difusão junto à sociedade; e, principalmente, esforços no sentido de que os detentores desses bens assumam a posição de protagonistas na preservação de seu patrimônio cultural. (IPHAN, 2010, p.18)

A instituição ressalta ainda que os Planos de Salvaguarda têm como objetivo definir e organizar um conjunto de ações, visando contribuir para a melhoria das condições socioambientais de produção, reprodução e transmissão dos bens culturais imateriais registrados (IPHAN, 2010).

Os planos implicam em ações muito particulares, que dependem das características de cada bem cultural em foco e da especificidade do contexto desses bens. Entretanto, o IPHAN elaborou um termo de referência geral para salvaguarda de bens registrados como

patrimônio cultural do Brasil, mediante a justificativa de que existem demandas e estratégias recorrentes e que há necessidade de ter parâmetros gerais que orientem cada plano em particular e que permitam a avaliação da política de salvaguarda de bens registrados.

O termo de referência afirma que os planos de salvaguarda devem utilizar como base o conhecimento produzido sobre o bem cultural durante os processos de inventário e registro; têm como linha condutora o diagnóstico e as recomendações para a salvaguarda arroladas no processo de registro do bem, conforme incisos VI e VII do Art.9º da Resolução nº 1 de 03 de agosto de 2006, que cita que a documentação sobre o bem cultural deve obrigatoriamente abranger a “avaliação das condições em que o bem se encontra, com a descrição e análise de riscos potenciais e efetivos à sua continuidade”; e “proposição de ações para a salvaguarda do bem”.

A utilização dos estudos realizados na composição dos inventários como base estruturante para elaboração dos Planos de Salvaguarda, principalmente no que se refere aos riscos e recomendações de conservação dos bens imateriais, ressalta a importância do inventário para elaboração das políticas de salvaguarda dos patrimônios.

De acordo com Joan Subirats (2006), a elaboração de políticas públicas é realizada a partir de problemas que necessitam ser bem definidos, uma vez que não existem problemas objetivos.

Nos inventários, os riscos para conservação do patrimônio cultural imaterial devem ser apresentados como problemas claros e bem analisados, para que as recomendações para salvaguarda sejam soluções eficientes para esses problemas. Apenas desta forma os planos de salvaguarda, que são elaborados tendo como linhas condutoras os problemas e soluções apontadas no inventário, serão de fato eficientes na conservação dos bens imateriais.

Ainda em conformidade com o termo de referência para a salvaguarda do patrimônio cultural, o registro do bem cultural imaterial deve ser revalidado a cada 10 anos. Para tal, deve haver planejamento de ações de curto, médio e longo prazo, combinadas entre atores de diferentes segmentos da sociedade e executado de modo compartilhado e participativo. Sua elaboração deve seguir alguns eixos específicos, conforme exposto no Quadro 2.

Quadro 2 – Eixos de ação para elaboração de Planos de Salvaguarda

EIXO	DESCRIÇÃO
Produção e reprodução cultural	<ul style="list-style-type: none"> • Transmissão de saberes relativos ao bem cultural em foco • Ocupação, aproveitamento e adequação de espaço físico para produção, reprodução, armazenamento, comercialização e difusão cultural. • Apoio às condições materiais de produção dos bens culturais imateriais.

	<ul style="list-style-type: none"> • Atenção à propriedade intelectual e direitos coletivos.
Mobilização Social e alcance da política	<ul style="list-style-type: none"> • Pesquisas, mapeamentos, inventários participativos (com inclusão de pessoas oriundas dos universos pesquisados nas equipes). • Articulação institucional e política integrada
Gestão participativa e sustentabilidade	<ul style="list-style-type: none"> • Apoio à criação e manutenção do Comitê Gestor e planejamento estratégico • Geração de renda e ampliação de mercado com benefício exclusivo dos produtores primários dos bens culturais imateriais. • Capacitação de quadros técnicos para a implementação e gestão de políticas para o patrimônio.
Difusão e valorização	<ul style="list-style-type: none"> • Edições / publicações / difusão sobre o universo cultural em foco. • Constituição, conservação e disponibilização de acervos sobre o universo cultural em foco. • Ação educativa para escolares e segmentos sociais. • Prêmios e Concursos

Fonte: Autora

De maneira geral, os eixos definidos indicam que as ações de proteção e conservação do patrimônio cultural imaterial devem basear-se na identidade local, contextualizar-se no território correspondente, integrar o patrimônio natural e cultural, e incidir no princípio da sustentabilidade.

Considerando esses aspectos, os planos de salvaguarda são instrumentos complexos que devem abordar diversas áreas do conhecimento, além de respeitar e valorizar os modos de expressão, de transmissão e de organização próprios das comunidades envolvidas, condição fundamental para a continuidade desses bens culturais.

O IPHAN (2010) cita ainda que os planos visam, a médio e longo prazo, a gestão autônoma da salvaguarda dos bens culturais por parte de seus detentores e produtores. No entanto, para que essa gestão seja efetiva é essencial a redução do distanciamento entre o “patrimônio ativado” e “patrimônio sentido”, o que nem sempre ocorre, pois muitas vezes o resultado final do processo de ativação resulta em um patrimônio sem identificação social, o que culmina num fraco compromisso com sua conservação (BATALLA, 1997).

Para Cecília Londres há um desafio, a partir do Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, na formulação e implementação efetiva de políticas públicas para a cultura que sejam articuladas e de amplo alcance e que realmente beneficiem o cidadão. Segundo essa autora:

Atenção especial deverá ser dada àqueles grupos que, embora responsáveis pela criação e preservação de manifestações culturais vivas e admiráveis, - como os grupos indígenas, as comunidades ribeirinhas do sertão e das florestas, para citar apenas alguns casos, - raramente têm recebido o reconhecimento de toda a nação. Esse apoio, por outro lado, não pode ficar restrito ao âmbito do Ministério da Cultura, pois envolve questões complexas como a da preservação do meio ambiente, da propriedade intelectual, dos efeitos da comercialização e do turismo, entre outras. Fazer essa articulação, a partir de perspectivas diferentes e de objetivos comuns, é uma tarefa complexa em que cabe ao poder público especial responsabilidade. (LONDRES, 2000, apud IPHAN, 2006, p.36)

Ela também considera que os desafios só serão realmente enfrentados a partir de uma “concepção sistêmica das políticas culturais, com a descentralização de ações, o estabelecimento de parcerias e, sobretudo, uma ampla abertura para a participação das comunidades” (LONDRES, 2000 *apud* IPHAN, 2006).

Na mesma linha, Sílvia Zanirato (2018) cita que a proteção pública para salvaguarda dos patrimônios culturais trabalha com a expectativa da participação da sociedade em todo o processo, embora isso nem sempre aconteça.

Para que a proteção social ocorra, é necessário que a sociedade detentora do bem a ser ativado participe do processo como um todo: identificar, documentar, promover, difundir; o que remete não somente a critérios técnicos, como também políticos. Se o que se pretende é a proteção dos bens, é necessário fundir esses sentidos; se a instituição patrimonial não consegue abarcar o reconhecimento público, não consegue a proteção pública [...] (ZANIRATO, 2018, p.26).

Corroborando com as autoras citadas, são requisitos fundamentais para a formulação e implementação dos planos de salvaguarda: i) a articulação de diversas áreas do conhecimento e diversos setores da administração pública; e ii) a ampla mobilização e participação dos detentores dos bens culturais registrados, que devem atuar em parceria com os poderes públicos e organizações da sociedade.

Sobre o último requisito, o termo de referência do IPHAN, no que consiste à elaboração e implantação dos Planos de Salvaguarda, aponta algumas diretrizes gerais referentes à gestão dos patrimônios culturais imateriais, que revelam avanços e limites para a participação.

- A participação dos grupos e segmentos produtores do bem cultural registrado na elaboração do plano em todas as suas etapas é um argumento *sine qua non*;
- Deverá ser assinado um Termo de Cooperação Técnica entre o Iphan e os atores sociais envolvidos; e estruturado um Comitê Gestor que coordenará todo o desenvolvimento do plano, sua avaliação e desdobramentos. Esse comitê deverá ser composto pelo Iphan, poderes públicos estaduais e municipais e representantes dos detentores do bem cultural registrado;
- Recomenda-se a criação de um Conselho Consultivo formado a partir da ampla participação social, o qual apoiará tecnicamente os encaminhamentos dados pelo Comitê Gestor no âmbito do plano de salvaguarda e debaterá questões a ele relacionadas;
- Os primeiros seis meses após o registro devem ser dedicados à formulação e estruturação do plano. Ao final desse período, o plano deverá estar montado com indicação das ações prioritárias e complementares e das ações de curto, médio e longo prazo, com o

cronograma geral, indicação de parcerias, definição de papéis entre os atores sociais envolvidos, custos estimados, etc...

- O plano será elaborado a partir de objetivos e metas gerais pré-definidos, preliminares e adaptáveis a cada realidade, que serão constantemente avaliados e reorientados com vistas à produção de ações integradas eficientes, eficazes e consequentes.

As diretrizes apresentadas mostram que cada plano de salvaguarda deve ser implantado e acompanhado por um Comitê Gestor, formado pelo Estado, sociedade civil e detentores dos saberes. Esse plano deve apresentar estratégias de curto, médio e longo prazo para proteção do bem imaterial, além de possibilitar alterações periódicas na condução das ações e monitoramento das atividades realizadas.

Essas alterações se devem ao fato do patrimônio cultural imaterial ser vivo e dinâmico, parte da memória coletiva viva, uma realidade socialmente construída, sendo recriado constantemente pelas comunidades por meio de suas relações sociais e em sua interação com a natureza e história. Esse dinamismo é de grande importância para a perpetuação; no entanto, o ritmo e a velocidade da transformação, podem colocar em risco sua manutenção.

Luiz Renato Viera (2012) ressalta que a noção de patrimônio cultural imaterial ativado, incorpora a percepção da dinâmica cultural e de uma espécie de identidade em movimento. Por isso, as políticas de salvaguarda não devem ser ações de preservação no sentido tradicional, mas um conjunto de iniciativas que devem compreender os diversos aspectos de formação da identidade do grupo social considerado.

Dessa forma, ações de salvaguarda são, necessariamente, multifacetadas, envolvem vários setores da atuação governamental e demandam um trabalho transdisciplinar; considerando a transdisciplinaridade como o desenvolvimento de uma síntese abrangente de teorias, conceitos e métodos de diversas disciplinas, incluindo também atores sociais não universitários nas equipes de estudo, pesquisa e prática (SOMMERMAN, 2015).

Tendo em vista a complexidade do assunto, o IPHAN (2010) apresenta como um dos princípios norteadores da sua política de salvaguarda, a articulação com outras políticas públicas, com vistas a buscar a sustentabilidade das condições ambientais e sociais de produção, reprodução e transmissão dos bens culturais imateriais.

Ponderando que entre os principais entraves existentes para as políticas públicas no Brasil encontra-se a dificuldade de construção de iniciativas transversais, intersetoriais e

integradas, a salvaguarda dos patrimônios culturais imateriais com esses propósitos consiste num desafio.

A análise desse desafio se faz presente nesta tese, que visa examinar os procedimentos para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial em sua intrínseca relação com o uso de bens naturais e, para tal, o Capítulo 3 trata da relação entre a cultura imaterial e os aspectos que demandam ações com a proteção da natureza.

3 O PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL EM UMA PERSPECTIVA HOLÍSTICA

Esse capítulo aborda o patrimônio cultural imaterial em uma perspectiva holística, considerando a relação desse patrimônio com componentes da natureza, uma vez que essa relação está no cerne da salvaguarda. Considera a dialética entre cultura e natureza e a dicotomia entre o imaterial e o material, culminando com a discussão acerca da interdisciplinaridade para o trato com o conceito “patrimônio cultural” e para a percepção de suas conexões com o meio ambiente, o que expressa uma complexidade.

Inicialmente, e com base em pesquisas bibliográfica, documental (normativas jurídicas) e de campo, o capítulo trata da dicotomia entre o material e imaterial no patrimônio cultural ativado e da dialética cultura e natureza nele expressa. Apresenta a materialidade como suporte para a prática dos saberes e fazeres considerados bens imateriais, o que ressalta a indissolução entre material e imaterial. Em seguida, aborda a materialidade dos bens imateriais como ponto de intersecção do patrimônio com a natureza, uma vez que nos casos aqui tratados a base material é condição para a apropriação de bens naturais essenciais às práticas culturais. Por fim, e utilizando pesquisa bibliográfica, documental (normativas jurídicas) e de campo, apresenta o meio ambiente em relação com a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial e a complexidade dessa associação, ressaltando as ações do IPHAN e dos órgãos ambientais que demandam abordagens interdisciplinares e a articulação entre políticas conservacionistas da cultura e da natureza.

3.1 O PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL E SUA MATERIALIDADE

A conceituação de patrimônio cultural presente no Artigo 216 da Constituição Federal de 1988, apresentada no Capítulo 2, define o patrimônio cultural de acordo com a lógica binária de separação entre material e imaterial. Essa lógica, que trata o patrimônio cultural de forma não dialógica, considerando oposições e não associações, se apresenta na prática, como um problema, porque a cultura não se expressa em categorias estanques, mas compõe uma rede de significados (GEERTZ, 1989).

Para Claude Raynaut, a dicotomia materialidade/imaterialidade é apenas um artifício metodológico, porque cada vez que o ser humano interage com a materialidade, estamos diante de uma realidade híbrida.

[...] o mundo no qual vivemos resulta da combinação, da articulação entre esses dois grandes universos. A dicotomia materialidade/imaterialidade não passa de um artifício metodológico para abordar uma realidade fundamentalmente híbrida, desde que o ser humano esteja presente. Trata-se de dois ângulos distintos para encarar a mesma realidade. (RAYNAUT, 2015, p.93)

Considerando o hibridismo da realidade exposto por Claude Raynaud, junto ao fato de a cultura compor uma rede de significados, como afirma Clifford Geertz, observa-se que a conceituação de patrimônio cultural embasada na separação de material e imaterial é algo que demanda questionamento.

Sobre o tema, José Newton Coelho Meneses (2009) ressalta que a ideia de patrimônio imaterial recai em uma busca contemporânea de ressaltar menos as edificações, os instrumentos e os objetos móveis que monumentalizam a tradição patrimonial do mundo ocidental e mais o campo da idealidade, do valorativo e dos significados simbólicos. Para ele, intangível e imaterial são vocábulos que parecem denotar esse tipo de patrimônio não materializável, mas que, na verdade, não o faz, pois os saberes, de maneira geral, conjugam materialidade e imaterialidades.

Na mesma linha, Simone Toji (2009) afirma que a terminologia “imaterial” também se mostra inadequada quando se avalia que os bens culturais de natureza imaterial só podem se realizar mediante suportes materiais. Porém, para a autora, os termos “material” e “imaterial” expressam diferentes posturas de patrimonialização. O termo “material” se reporta à atuação tradicional dos órgãos de patrimônio com relação ao reconhecimento de edificações, monumentos e centros históricos, ligados normalmente aos períodos colonial e modernista, ao passo que o termo “imaterial” se refere ao reconhecimento oficial de manifestações que sempre estiveram alijadas desse processo, como as ligadas a grupos populares e a minorias étnicas. Para ela, as denominações “material” e “imaterial” são muito mais um posicionamento de práticas consolidadas por parte dos órgãos de patrimônio, do que categorias coerentes para designar os bens culturais.

Tendo como foco essa dicotomia entre material e imaterial no campo do patrimônio, Willian Souza e Giulia Crippa (2011) afirmam que tal separação é uma construção discursiva, historicamente datada, que não se sustenta na relação da sociedade com os seus bens culturais e ressaltam que as resoluções recentes da UNESCO e de alguns Estados nacionais têm reafirmado a inter-relação entre materialidade e imaterialidade.

De fato, considerando a definição de patrimônio cultural imaterial presente na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO, se observa o reconhecimento da relação entre os aspectos imaterial e material, quando se relaciona o

intangível - práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas, em conjunto com o tangível - instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais associados. Desta forma, se pode dizer que, em parte, a relação dos componentes materiais e imateriais tem sido ao menos aventada no âmbito das definições do patrimônio cultural imaterial.

Pesquisadores do tema como Vivian Fonseca (2000), Márcia Sant'Anna (2003), Dominique Gallois (2006) e María Pia Tiemblo (2013), além dos já citados, têm claro que é impossível separar o material a partir do imaterial no contexto da cultura. Por um lado, o material é concebido como um suporte físico “culturizado” no qual repousam os significados e informações, que é o que chamamos de cultura imaterial e, por outro, o imaterial não existe de forma independente, mas sim em função dos referenciais materiais.

Construções como igrejas e objetos como, por exemplo, obras de arte, são consideradas patrimônios, diferenciados de outras construções e objetos, por seu caráter intangível, pelos significados que adquirem socialmente e não pelo componente físico em si. Da mesma forma, os bens imateriais, intangíveis, estão imbricados em um universo material que lhes dá suporte.

Laurajane Smith (2008) sugere que o ideal seria abandonar a oposição entre material e imaterial e considerar todo patrimônio cultural como intangível, pois entende que o material, por si só, não é autoexplicativo e só se destaca pelos sentidos que lhes são atribuídos nos seus usos sociais. Para a autora, o patrimônio consiste em um processo social e cultural, um ato de comunicação e atribuição de significados.

No mesmo sentido, José Newton Coelho Meneses (2009) ressalta que a expressão “patrimônio imaterial” e o termo imaterialidade parecem inconsistentes para adjetivar práticas, fazeres e saberes. Para o autor, tal inconsistência tem origem na opção didática de contraposição dicotômica, herdeira de uma tradição que opõe o natural e o cultural nas discussões sobre a cultura. Ele afirma que o lugar e o valor dos instrumentos e dos saberes, das matérias-primas e das técnicas, do produto e dos seus significados formam uma unidade complexa, que vai além da imaterialidade.

Entre os estudiosos do tema “patrimônio cultural” não há uma única direção no que se refere à adequação do uso do termo “imaterial” para definir a cultura dos saberes e fazeres e diferenciá-la da cultura representada pelas edificações e objetos, intitulada material. No entanto, a maioria converge para o fato de que os aspectos materiais e imateriais estão diretamente relacionados e em interdependência, devendo essa relação ser considerada em qualquer abordagem acerca do patrimônio.

Corroborando com os direcionamentos dos estudiosos do tema “patrimônio cultural”, e seguindo indicativos da UNESCO, nos dispositivos do IPHAN se pode observar que a materialidade dos bens imateriais é considerada como importante, pois a instituição tem que a preservação desses patrimônios passa pelo acesso às matérias primas e insumos necessários à sua produção. O que se entende é que a preservação tem como foco “a busca de instrumentos e medidas de salvaguarda que viabilizem as condições de sua produção e reprodução, tais como: o acesso às matérias primas e demais insumos necessários à sua produção” (IPHAN, 2010, p.18).

No entanto, o IPHAN considera o acesso às matérias-primas, mas não toca no compromisso de encontrar meios para a conservação dos suportes físicos dos bens. Isso mostra que a relação é observada, mas os direcionamentos nas ações de salvaguarda, grosso modo, não se voltam para a conservação dos suportes materiais.

No intuito de compreender como pode ocorrer a gestão do patrimônio cultural imaterial em sua relação com a base material que o sustenta, foram realizadas entrevistas nos anos de 2016 e 2018, com diretores e técnicos do Departamento do Patrimônio Cultural Imaterial do IPHAN (DPI).

De maneira geral, se observa que os entrevistados reconhecem a importância da base material dos bens imateriais e visualizam esses dois pontos como indissociáveis. No entanto, isso se dilui ao ver, por exemplo, a fala de Hermano Queiroz, diretor do DPI, ao afirmar que tratar do patrimônio imaterial significa colocar os seres humanos no centro, como produtores.

[...] falar em patrimônio imaterial significa colocar os seres humanos no centro, ainda que nós tenhamos, como a própria convenção da UNESCO trata, de que esses bens culturais imateriais são criados e recriados pelas comunidades e se reproduzem através de utensílios, artefatos e outras coisas que são bens materiais, o foco da política é nos modos de produção [...] O suporte de memória é o ser humano [...] Através das mãos, digamos, ela produz. A mão é o veículo, a mente é o repositório do patrimônio, a mão, a fala, porque são canções que são produzidas, instrumentos que são produzidos (QUEIROZ, 2018)⁵

No que se refere à salvaguarda, Vanderlei dos Santos Catalão (diretor do DPI em 2016), ressaltou que a base material é essencial para conservação dos bens imateriais, mas que tudo está dentro de um único conjunto e que o IPHAN não segmenta essa questão, ainda que não tenha estrutura para associar.

[...] a leitura é sempre do conjunto. Visão de conjunto é uma coisa que o imaterial deu. Conjunto, contexto, total, a interdisciplinaridade. Tudo está muito imbricado,

⁵ Informação fornecida por Queiroz em entrevista concedida para autora em 2018 no município de São Paulo (SP).

por isso a questão da salvaguarda é muito complexa e o IPHAN é muito sem estrutura para encarar. (CATALÃO, 2016)

Na prática, a “ampla visão do patrimônio imaterial” citada por Catalão não parece ocorrer, pois o que se tem na estrutura do IPHAN são departamentos separados por tratativas do patrimônio material e imaterial que, normalmente, não atuam em conjunto.

A separação é ressaltada na fala da técnica Maria Paula Adinolfi, ao considerar que a divisão da política dos bens materiais e imateriais foi feita no intuito de operacionalizar o trabalho do IPHAN, que representa um problema na gestão do patrimônio cultural imaterial: “Na construção da política foi feita essa divisão do material e do imaterial para permitir operacionalizar melhor a política nova, frente a uma política que já tinha” (ADINOLFI, 2016)⁶.

Corroborando com ela, Hermano Queiroz reforça a visão de que o material é indissociável do imaterial e que a expressão “imaterial” é criticada até pelos próprios criadores da política do patrimônio imaterial. Segundo ele, existe uma divisão entre material e imaterial porque se trata de instrumentos jurídicos distintos (QUEIROZ, 2018).

Apesar do reconhecimento da importância da materialidade como componente dos bens imateriais, da sua relevância para conservação desses bens e da ampla visão de patrimônio imaterial, os entrevistados mostraram em suas falas que o IPHAN até considera o acesso aos bens materiais na conservação do patrimônio cultural imaterial, mas não se volta para a conservação dessa base material.

Vanderlei Catalão (2016) comenta que “ele [IPHAN] só diz, descreve, identifica, reconhece, mas ele não tem, ele não administra. Isso é que é a dificuldade. O bem registrado não é administrado pelo IPHAN, ele é cogestado junto com a sociedade”. Ressalta que as ações direcionadas à conservação dessa base material não compõem o escopo do IPHAN, seja pela instituição não possuir estrutura para tal, ou por delegar essa função ao órgão ambiental, ou à sociedade, principalmente aos detentores culturais.

Essa fala expressa entendimentos de que o IPHAN deve repassar à sociedade uma responsabilidade que é da instituição, pois ela é a responsável pelo processo de ativação dos bens culturais como patrimônio e, portanto, deve ser a responsável também por sua gestão integral, como preconiza o Decreto 6.844, de 07 de maio de 2009.

Maria Paula Adinolfi, por sua vez, argumenta que o IPHAN trata dessas questões “caso a caso”, uma vez que não há normativa para tal:

⁶ Informação fornecida por Adinolfi em entrevista concedida para autora em 2016, no município de Salvador (BA)

[...] isso não está normatizado. Não tem documentos falando de como incorporar essa questão dentro do patrimônio imaterial. O que a gente tem são os casos que já teve que lidar [...] é muito de caso a caso. Então você não tem, até hoje, dentro do IPHAN, uma portaria, uma resolução que sistematize isso (ADINOLFI, 2016)

Nessa fala o que se observa é que não há um direcionamento no IPHAN para atendimento da questão e que isso decorre de não haver instrução para tal. A contemplação dos aspectos materiais dos patrimônios imateriais ativados pela instituição fica caso a caso e na mercê da temática se apresentar como um problema a ser pensado.

Hermano Queiroz (2018), além de ressaltar que o foco do patrimônio imaterial é o ser humano e sua memória, considera que o patrimônio é dinâmico e vivo e que é criado e recriado constantemente, não sendo, portanto, a manutenção da materialidade um problema para o patrimônio no âmbito da instituição. Comenta que “ele não vai deixar de ser patrimônio porque não tem mais um elemento material. [...] No imaterial se tem a ideia de que esse bem cultural é criado e recriado, ele é vivo, é dinâmico [...] Nós não podemos manter nada a todo custo”. Essa afirmativa indica que no âmbito dos patrimônios culturais imateriais ativados, os componentes materiais não recebem a atenção do IPHAN porque a cultura é dinâmica e a falta do elemento material levará a adaptações e a transmissão da prática modificada.

Está posto aí um contrassenso, porque, na prática, se observa que muitas vezes bens materiais como instrumentos, indumentárias e outros, são considerados pelo IPHAN como importantes para a salvaguarda dos bens imateriais ativados, como nos casos aqui estudados. Essa afirmativa também coloca em cheque o próprio processo de ativação patrimonial e sua justificativa de “risco de desaparecimento”. Se a manutenção da base material dos bens imateriais ativados não é relevante, se é claro que pode haver adaptações futuras, a que se deve a ativação patrimonial? À manutenção da transmissão dos saberes e fazeres pela memória? Mas a memória é seletiva, e opera com lembranças e esquecimentos e, muitas vezes se ancora em artefatos que fazem recordar (CANDAUI, 2011). Isso leva a pensar se os saberes e fazeres não se perdem com a modificação de sua base material. É possível haver a manutenção de saberes e fazeres associados a outras materialidades, ou indissociados da materialidade que os fundamenta? As outras materialidades também não podem ser modificadas? Elas podem inclusive ser desnecessárias?

Ao que as entrevistas indicam, os diretores do DPI, como principais figuras na gestão do patrimônio cultural imaterial no Brasil, reconhecem a importância da base material para a sustentação dos patrimônios culturais imateriais, no entanto, deixam claro que sua atuação na gestão se circunscreve ao intangível, o que não garante a proteção integral desses bens.

Não há como pensar Patrimônio Cultural Imaterial sem considerar a relação entre os aspectos intangíveis e tangíveis da cultura e a indissolução parece ser consenso entre os estudiosos do tema como Marcia Sant’Anna (2003), Dominique Gallois (2006), Laurajane Smith (2008) e Maria Pia Tiemblo (2013) estando, inclusive, presente nas conceituações e normativas da UNESCO e do IPHAN. No entanto, quando avaliamos a prática da salvaguarda desses patrimônios, observamos que essa relação necessita ser melhor problematizada, pois nos direcionamentos do IPHAN não se veem ações para a garantia da associação.

A manutenção da base material e do acesso dos detentores culturais à mesma parece essencial para conservação do patrimônio cultural imaterial. Isso fica mais claro se considerado que os componentes materiais dos patrimônios imateriais estão diretamente relacionados ao acesso à materialidade e ao uso de bens encontrados nos espaços materializados, sejam esses culturais ou naturais.

3.2 A MATERIALIDADE E A SUA RELAÇÃO COM O AMBIENTE

O patrimônio cultural é composto de elementos diversos nas esferas intangíveis e tangíveis e emerge de interações múltiplas e complexas com esses elementos, devendo ser reconhecido em sua totalidade. Isso faz do patrimônio um tema “híbrido”, complexo, transversal, que perpassa diversas áreas do conhecimento.

[...] diferentemente de outros temas, os estudos sobre o patrimônio cultural não são exclusividade de uma disciplina. Marcados pela interdisciplinaridade, eles congregam discussões desenvolvidas pela Sociologia, História, Arquitetura, Antropologia, entre outros, e em torno das questões da memória, identidade, territorialização, folclore, entre outras (SOUZA E CRIPPA, 2011, p.242)

A salvaguarda dos bens imateriais pelos órgãos de proteção do patrimônio é um desafio ao conhecimento interdisciplinar. Ela demanda visões múltiplas, articulação e ações de diversos campos de conhecimento, uma vez que as relações existentes não podem ser reduzidas a um único aspecto ou a um olhar disciplinar. A articulação de saberes múltiplos é o que permite o efetivo conhecimento da expressão cultural e o apontamento dos direcionamentos na perspectiva de conservação.

Essa complexidade se refere não só à relação dos bens imateriais com sua base material suporte e interações dela emergentes, mas inclui o acesso a esses materiais. É nesse aspecto que o tema aqui tratado se relaciona com a temática ambiental, quando avaliamos que a base material e a apropriação de bens naturais são condições para a efetivação da salvaguarda do bem elevado à categoria de patrimônio imaterial ativado.

Isso se expressa tanto na confecção de artefatos diretamente ligados à prática, quanto no fato de que há elementos imprescindíveis a essas práticas que se encontram em ecossistemas ou sistemas ecológicos específicos. São lugares culturais e ambientais diretamente relacionados aos saberes e fazeres culturais.

A garantia de acesso à base material dos patrimônios culturais imateriais implica na garantia de acesso aos ecossistemas e de apropriação de bens naturais. Cláudia Souza Leitão (2010) tem claro que o patrimônio imaterial “consiste em uma recriação permanente que é, ao mesmo tempo, dinâmica e histórica, pois, para se reproduzir, necessita, entre outras coisas, de acesso ao território e, por conseguinte, aos recursos naturais”. Em casos nos quais a base material dos bens imateriais tem relação direta com ecossistemas, ou com o uso de bens naturais, a natureza se torna parte do bem cultural, uma vez que seus usos são essenciais à sustentação do intangível.

A UNESCO, responsável pela proteção do patrimônio cultural mundial no âmbito internacional, se relaciona com o tema ambiental desde 1948, quando apoiou a criação da União Internacional de Conservação da Natureza (IUCN), em decorrência da ONU não ter na época uma agência com mandato ambiental (CHRISTOFFERSEN, 1997), hoje representada pelo Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente (PNUMA).

A UICN é uma instituição que, na atualidade, consiste em uma das maiores redes ambientais do mundo, e que fornece ao Comitê do Patrimônio Mundial avaliações técnicas relacionadas à temática ambiental e relatórios sobre o estado de conservação das propriedades listadas como patrimônios mundiais. Sua atuação expressa a preocupação com o ambiental na gestão do patrimônio cultural ativado em nível internacional.

Historicamente, o entendimento de patrimônio cultural ativado relacionado à dimensão ambiental apareceu pela primeira vez na Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Cultural e Natural, aprovada pela UNESCO em 1972, que buscou definir o patrimônio pelo duplo aspecto: cultural e natural, por entender que o homem interage com a natureza e se faz necessário preservar o equilíbrio entre ambos. Mais recentemente essa relação foi retomada e reafirmada na Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (UNESCO, 2003), que reconheceu a profunda interdependência que existe entre o patrimônio cultural imaterial e o patrimônio material cultural e natural.

No Brasil, no que concerne à relação cultura e natureza na gestão do patrimônio cultural imaterial, Vanderlei Catalão, Hermano Queiroz e Maria Paula Adinolfi afirmam que a grande maioria dos bens imateriais ativados tem relação direta com a natureza, seja no uso de

recursos, ou no uso do território. Afirmam também que os conflitos nesses dois campos são comuns, o que denota a pouca articulação entre cultura e natureza na gestão do patrimônio cultural imaterial.

Hermano Queiroz tem claro que “hoje um dos grandes desafios que a gente tem é com relação ao uso de matéria prima, quando é relativo aos bens, à matéria ambiental” (QUEIROZ, 2018). Vanderlei Catalão também ressalta que todos os bens registrados têm relação direta com a natureza.

[...] você pega os trinta e oito bens registrados, vai olhando lá, vê como é que você faz isso? Grafismo , (por exemplo), como é a tinta deles? Urucum; tá lá, no ambiente. Vai e pega o segundo, vai pegando, e vai olhando, vendo. É só você ver a prática, o que é, e ver como é que faz, onde é que nasce, e vai estar tudo ligado ou a uma matéria-prima, ou a um ambiente, um território, entende? (CATALÃO, 2016).

Apesar desse reconhecimento Catalão diz que o IPHAN não atua nas interfaces do patrimônio com o meio ambiente e não o faz seja por falta de recursos humanos, ou por ser essa uma atribuição de outras instituições, que devem ser acionadas pela sociedade e pelos detentores culturais e não pelo IPHAN, já que é a sociedade que conhece os problemas e é a cogestora do patrimônio.

Essa afirmativa destaca novamente que o IPHAN compartilha o entendimento da responsabilidade de gestão dos bens culturais ativados com a sociedade. No entanto, a instituição é a responsável pela aplicação da política de ativação patrimonial, é a diretamente responsável pela aplicação da lei e por medidas punitivas em caso de descumprimento do acordado, cabendo, portanto, a ela, as articulações com outras instituições.

Maria Paula Adinolfi (2016) reconhece que o IPHAN não tem competência técnica para atuar nas interfaces do patrimônio com o meio ambiente, mas avalia que a instituição deve operar articulando cooperações institucionais, quando comenta que “isso envolve a necessidade de uma cooperação institucional com órgãos que estão. Se a gente não tem a competência técnica pra fazer isso, a gente precisa realmente ter parcerias com outros órgãos, né? Como universidades”.

Diferente de Catalão, Adinolfi denota ao IPHAN, e não à sociedade, o papel de articulador, opinião corroborada por Hermano Queiroz, que considera que esses casos são resolvidos com parcerias, pois a política do patrimônio imaterial é transversal. Queiroz (2018)⁵ cita que “o patrimônio imaterial, como política é transversal, só é eficaz se houver um diálogo com as outras instituições, que vão desde o IBAMA, ao ICMBio, à Funai, à Fundação Cultural Palmares, ao Ministério do Meio Ambiente”.

O descompasso de opiniões observado nas falas dos diretores e técnicos do IPHAN diretamente envolvidos com a salvaguarda do patrimônio imaterial demonstra que não há um entendimento comum da instituição para a gestão dos temas que convergem natureza e cultura.

De forma geral, o que se observa é que nas questões relacionadas ao patrimônio e em interface com componentes ambientais, a instituição apoia os detentores culturais com medidas como recomendações e normativas, que podem ser usadas nos casos de conflito entre a prática de expressão cultural e a proteção ambiental, mas não vai além disso. A ação do IPHAN se apresenta diferentemente da UNESCO, que trabalha a todo o momento em conjunto com a IUCN nas questões relativas à conservação ambiental e gestão do patrimônio cultural mundial.

Apesar de o IPHAN citar que os bens imateriais comumente se relacionam com a natureza e com o acesso aos espaços onde se encontram os bens de uso das práticas culturais, e de que parcerias necessitam ser firmadas para resolução de conflitos de uso cultural de bens naturais, nas declarações dos órgãos ambientais, o que observa é a recorrência de falas de que nunca houve demanda do IPHAN para o estabelecimento de parcerias direcionadas à resolução desses conflitos.

Cláudio Maretti, ex-diretor de ações socioambientais e consolidação territorial do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (Disat/ICMBio), afirma que o ICMBio tem diálogo com o IPHAN, no que se refere ao patrimônio material, quando os bens culturais estão situados em unidades de conservação (UCs).

Nós temos uma relação forte com o Iphan porque [...] muitas áreas protegidas têm sítios arqueológicos, áreas de importância cultural. O caso mais conhecido é o Parque Nacional da Serra da Capivara [...] que tem conhecimento internacional da parte cultural. Mas existem outros casos de bens culturais. A Floresta Nacional de Ipanema, que abriga a primeira siderúrgica, as ruínas da primeira siderúrgica. O Parque Nacional da Tijuca, que abriga vários elementos culturais da época de D. Pedro II, as fazendas de café, o replantio, etc. A Reserva Biológica do Tinguá: quando secou a água da Floresta da Tijuca, eles criaram todo um sistema de coleta de água em Tinguá, que ficou lá, e a floresta não foi destruída, se criou uma reserva biológica em cima, mas você tem todo um patrimônio histórico que funciona até hoje para abastecer uma parte significativa da Baixada Fluminense. E assim por diante. Cavernas: vários parques têm cavernas, tem sempre algum sítio arqueológico, alguma coisa assim. (MARETTI, 2018)⁷

O que parece, no caso do ICMBio, é que o diálogo ocorre pelo fato de haver bens culturais em área de gestão do instituto, sem que isso se configure em procedimentos de rotina para todo e qualquer tipo patrimonial que envolva a relação. Por isso, quando se trata de bens

⁷ Informação fornecida por Maretti em entrevista concedida para autora em 2018, em Brasília.

ativados com patrimônio cultural, seja material ou imaterial, localizados fora de áreas protegidas pelo ICMBio, o diálogo é inexistente.

Apesar da “relação forte” citada por Maretti, há conflitos de uso relacionados à gestão de áreas onde se sobrepõem unidades de conservação ambiental e práticas culturais ativas como patrimônio culturais. É o que se vê em sua fala ao se referir a problemas postos em ações a cargo do ICMBio, que rebatiam em ações em outras direções a cargo do IPHAN.

[...] o caso mais conflituoso que eu vi foi lá em Fernando de Noronha, que é um Parque Nacional, uma parte da ilha e uma parte do mar. Na parte da ilha que é Parque Nacional, a gente montou um esquema de visitação, que tem que ser controlado, porque tem mais interesse do que tem capacidade de receber. E ao fazer esse esquema de controle de visitação, tinha que se colocar cercas, postos de controle, mas também vias para as pessoas caminharem e irem aos lugares para fazer a visitação; mas tinham os antigos fortes, antigas estruturas históricas, além do patrimônio da Segunda Guerra e tal, que é mais identificado nas construções. Mas, essas, as antigas fortalezas a gente nem sabia. Então, certas atividades de visitação, certas estruturas de visitação a gente não pôde instalar, porque o Iphan não deixa. Mesmo sendo um Parque Nacional, mesmo sendo administrado por nós, com domínio nosso, cedido pela União para administrarmos, a regra do Iphan também se colocou (MARETTI, 2018)

Sobre a resolução destes conflitos Maretti diz: “o que a gente faz é tentar incorporar [o patrimônio] no plano da unidade de conservação quando sobrepõe, no caso desse patrimônio arqueológico” (MARETTI, 2018).

Especificamente sobre os conflitos de acessos a espaços e a apropriação de bens naturais relacionados ao patrimônio cultural imaterial, Claudio Maretti diz que não há diálogo com o IPHAN e que o ICMBIO nunca atuou nesse viés.

Mauro Oliveira Pires, do Departamento de Extrativismo do Ministério do Meio Ambiente (DEX/MMA) também ressalta que não há diálogo com o IPHAN acerca do acesso a bens naturais relacionados ao patrimônio cultural imaterial. A relação do DEX/MMA com o IPHAN está pautada na proteção dos saberes das comunidades tradicionais e extrativistas, no que se refere, principalmente, ao conhecimento tradicional sobre a biodiversidade e aos recursos genéticos oriundos desse conhecimento.

[...] A gente tem conversa com o Iphan olhando para o conhecimento tradicional e repartição de benefícios. Ou seja, a gente está falando daquele conhecimento sobre a biodiversidade ou recurso genético. Em algumas dessas práticas nós trabalhamos com o Iphan, para que elas sejam consideradas patrimônio imaterial (PIRES, 2018)⁸

Ele afirma ainda que o IPHAN tem como função fazer o elo entre o patrimônio e o bem natural, mas isso apenas no âmbito do “patrimônio genético” e não da conservação de espécies para outros bens culturais.

⁸ Informação fornecida por Pires em entrevista concedida para autora em 2018, em Brasília.

[...] O Iphan, inclusive, faz parte do Cegen, que é o Conselho Nacional de Gestão do Patrimônio Genético. E a função dele é exatamente fazer o elo entre o patrimônio, que é atribuição dele, e o recurso natural, certo? Então, vale a pena a gente dar uma olhada. É claro que ali ele está olhando para conhecimento tradicional e recurso genético, ele não está olhando para a ameaça da espécie (PIRES, 2018)

O que se observa é que, apesar da apropriação de bens naturais utilizados na base material dos patrimônios culturais imateriais ocorrer muitas vezes pelo processo de extrativismo, e de ser uma pauta de conflito entre as proteções cultural e ambiental, isso não chega ao DEX/MMA, o que denota a falta de articulação do IPHAN com os órgãos ambientais, e vice-versa.

Para Pires, o extrativismo é pauta do Ministério do Meio Ambiente (MMA), mas se essa atividade está associada a um bem cultural ativado como patrimônio, e tem relevância na salvaguarda desse bem, cabe ao IPHAN acionar o MMA, para que o Ministério olhe para essa atividade extrativista específica (PIRES, 2018).

Uma exceção relativa ao diálogo do IPHAN com os órgãos ambientais se observa nos processos de licenciamento ambiental que envolvem pareceres do Instituto, pois a Portaria Interministerial 419, de 28 de outubro de 2011, estabelece a obrigação de elaboração de parecer em processo de licenciamento ambiental de competência federal, a cargo do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA), com a participação dos Ministérios do Meio Ambiente, da Justiça, da Cultura e da Saúde, e também da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), da Fundação Cultural Palmares (FCP) e do IPHAN. Nesses casos, se vê uma ação mais efetiva, inclusive buscando cooperações técnicas e parcerias para resolução de questões que têm por finalidade o licenciamento ambiental.

Grosso modo, se pode afirmar que a relação que vincula a natureza e a salvaguarda de bens imateriais é visualizada pelo IPHAN, que a Instituição reconhece a relação entre cultura e ambiente, reconhece o conflito muitas vezes existente, mas não age no sentido de compatibilizar as normativas de conservação cultural com o uso dos bens naturais e ecossistemas. O mesmo se pode dizer dos órgãos ambientais, que não se dispõem a uma ação mais efetiva que leve à formulação de procedimentos comuns para casos recorrentes de interligação ambiente e cultura.

Considerando a estreita relação e interdependência dos bens culturais imateriais e sua base material, que muitas vezes expressam a relação entre cultura e natureza, e avaliando que o IPHAN e os órgãos ambientais não contemplam de forma satisfatória essa articulação, faz-se necessário verificar se a desarticulação representa um risco à proposta de salvaguarda dos patrimônios culturais imateriais.

Conforme destacam a UNESCO (2003) e Maria Pía Tiemblo (2013), as ameaças podem se apresentar de diversas maneiras, em particular com a conservação da base material que permite a efetivação do imaterial. Essas ameaças se explicam, entre outras razões, pela presença do pensamento dicotômico natureza e cultura, pela separação de competências de gestão de órgãos para cada componente e pela falta de integração de políticas culturais e de proteção e salvaguarda, que não chegam a consensos sobre os elementos próprios das manifestações, que são frágeis frentes às alterações no tempo e espaço.

Uma atuação descoordenada entre políticas e ações de salvaguarda em relação ao suporte material e aos portadores da tradição cultural pode levar a danos irreparáveis ao patrimônio cultural imaterial ativado, alterando-o ao ponto de perder as relações com as identidades que foram evocadas por ocasião de sua elevação à condição de patrimônio.

Avaliando a importância da base material de suporte dos bens imateriais e, em muitos casos, a dependência dessa base em relação ao uso de bens naturais, ou a ecossistemas específicos, pode-se dizer que a salvaguarda do patrimônio cultural tem relação direta com as ações que dizem respeito à preocupação com a conservação ambiental. É o que se apresenta a seguir.

3.3 A TEMÁTICA AMBIENTAL E A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL: AÇÕES DOS ÓRGÃOS DE PROTEÇÃO DA CULTURA E NATUREZA

Considerando a definição da UNESCO (2003) relativa à salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, o que se apresenta é a demanda de uma amplitude de medidas.

[...] Entende-se por “salvaguarda” as medidas que visam a garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não formal - e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos. (UNESCO, 2003, Art.2, 3)

Os planos e ações de salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil são elaborados tendo como direcionamentos os estudos realizados para o Registro de Bens Imateriais, instituído pelo Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, que propõe a documentação e a produção de conhecimento sobre o bem cultural. Para a realização desses estudos o IPHAN desenvolveu como metodologia o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), cujo propósito é reunir informações disponíveis sobre o bem e, por meio de pesquisa, apreender os sentidos e significados que lhes são atribuídos por grupos e

coletividades (FREIRE, 2005). Esse documento pode ser considerado o mais relevante no processo de patrimonialização de um bem.

O inventário consiste no documento estruturante da política de salvaguarda que contém não só a explicação ampla do bem cultural, como os riscos e ameaças à sua conservação. Isso porque o bem cultural imaterial é vivo e é dinâmico, e, apesar desse dinamismo ser de grande importância para sua perpetuação, o ritmo da transformação e a velocidade com a qual ele opera, coloca em risco sua manutenção.

Um dos riscos se relaciona à conservação da base material de sustentação dos bens culturais imateriais, uma vez que qualquer alteração nessa base repercute na manifestação de suas características fundamentais e qualquer alteração nas dimensões de espaço, tempo e matéria, que não provenham dos próprios criadores, pode pô-los em risco.

Os objetos tradicionais, que compõe a base material dessas manifestações e que acabam se convertendo em símbolos das mesmas, têm sua preservação como fator de grande relevância, com especial atenção aos instrumentos musicais e às indumentárias (SANT'ANNA, 2003; TIEMBLO, 2013). A conservação das formas, do desenho e confecção, dos modos artesanais de fazer é de grande importância dentro do dinamismo inerente ao patrimônio imaterial. Como exemplos podem ser citados, dentre outros, a Capoeira e o Samba de Roda, expressões culturais estudadas nesta tese, que são bens imateriais. Além de saberes, fazeres, histórico e características apresentadas, têm como objetos essenciais à sua prática, instrumentos musicais confeccionados artesanalmente com o emprego direto de bens naturais.

A compreensão dos bens culturais imateriais e o uso de bens da natureza, assim como a salvaguarda de patrimônios que empregam bens naturais em sua forma de ser, se apresentam em campos interdisciplinares que necessariamente devem dialogar com o campo de estudos ambientais.

A proteção do patrimônio cultural imaterial demanda a elaboração de ações que abranjam a conservação dos lugares culturais e dos bens materiais e naturais a eles relacionados, o que implica em que as políticas culturais estejam em consonância com as políticas ambientais.

Para Juliana Santilli, as políticas públicas ambientais e culturais “devem ser concebidas e implementadas de forma integrada e articulada, considerando as interfaces e interdependências que associam diversidade biológica e cultural” (SANTILLI, 2013, p.5). Riscos à conservação dos bens naturais utilizados, por exemplo, na manufatura de artefatos,

objetos e instrumentos relacionados aos bens imateriais, representam também riscos à salvaguarda desses bens, ativados ou não como patrimônio.

Rahul Goswami (2015) no seu artigo “O patrimônio imaterial se adapta a um mundo em mudança” cita que os recentes distúrbios ambientais e esgotamento de bens naturais e materiais fundamentais criam incertezas em relação ao patrimônio cultural imaterial e minam o conhecimento das comunidades sobre os processos naturais.

Zanirato (2016), por sua vez, entende em relação à sustentabilidade dos patrimônios culturais, que deve haver uma “conservação integrada que articule as políticas de proteção dos patrimônios com as demais políticas públicas (ambiental, econômica e social), para viabilizar e garantir sua conservação”.

A articulação entre as políticas culturais e políticas de outros setores é considerada pelo IPHAN que traz, como um dos princípios norteadores da sua ação de salvaguarda, “a articulação com outras políticas públicas de modo a viabilizar a sustentabilidade das condições ambientais e sociais de produção, reprodução e transmissão dos bens culturais imateriais” (IPHAN, 2010).

No caso de bens imateriais relacionados à natureza, há uma demanda de articulação das políticas de conservação cultural e ambiental, bem como são necessários análises e estudos sobre o tema.

Luiz Fernando de Almeida, ex-presidente do IPHAN, em palestra proferida no “Encontro de Especialistas em Patrimônio Mundial e Desenvolvimento Sustentável” realizado em Ouro Preto no ano de 2012, ressaltou a articulação entre políticas de diversos setores, bem como a inserção do tema patrimônio num aspecto mais amplo, quando declarou:

[...] se nós estamos num processo de evolução em que, cada vez mais, a política de patrimônio tem que ser transversal, é preciso romper com a sua setorialidade. Para que isso ocorra, é necessário cada vez mais, trabalhar com a ideia de território. A base é o território, [...] o que importa é que tenhamos políticas de patrimônio inseridas nas políticas centrais dos países, estabelecendo estratégias de ocupação do território e atribuindo legitimidade às suas políticas públicas, para que sejam capazes de contribuir na construção de uma sociedade melhor, mais equilibrada e mais justa. (IPHAN; TORELLY, 2012, p. 9-10)

Na mesma linha Juliana Santilli ressalta que a salvaguarda da cultura deve estar integrada ao meio ambiente e às políticas de desenvolvimento territorial.

[...] a diversidade cultural e a criatividade humana se expressam nas mais diferentes formas de utilização de recursos naturais e de interação do homem com o meio em que vive. As ações de proteção e salvaguarda de cultura e meio ambiente devem ser integradas às políticas de desenvolvimento territorial e local, que devem considerar os bens, produtos e serviços que a sociobiodiversidade brasileira gera e produz. (SANTILLI, 2013, p.6)

Apesar do reconhecimento do “patrimônio cultural” como complexo e interdisciplinar, da visão de que a política cultural é transversal e de que são necessários direcionamentos e normativas voltados às políticas culturais articuladas com outros setores, ainda hoje se observa no Brasil a falta de articulação no âmbito dos patrimônios culturais, sejam materiais ou imateriais.

No que se refere à relação cultura e natureza, Daniele Maia Teixeira Coelho afirma em sua tese que no Brasil “a dicotomia natureza e cultura apresenta-se nas políticas públicas patrimoniais culturais de proteção, especialmente, de bens imateriais e advém da construção dos conceitos enquanto categorias separadas” (COELHO, 2017, p.216).

Essa postura é decorrente da separação cultura e natureza presente no paradigma científico da modernidade onde se observa a fragmentação do mundo, a separação do natural e social, material e imaterial, real e simbólico (SANTOS, 2002; HISSA, 2008; LATOUR, 2013). Nesse paradigma, o conhecimento se dá pelo mecanicismo, compondo um grande reducionismo (PELIZZOLI, 2002). Observa-se a separação dos saberes e criação das disciplinas, havendo as “ciências do homem” e as “ciências da natureza”. A cultura, como criação humana, é abordada de forma separada da natureza que, por sua vez, é visualizada como um repositório de recursos disponíveis para satisfação das necessidades humanas (SANTOS, 1999; 2002).

A dicotomia cultura e natureza na gestão do patrimônio cultural e a desarticulação desses dois setores na construção de políticas públicas pode ser vista no relato de Vanderlei Catalão, ao afirmar que o DPI/IPHAN não tem estrutura para essa articulação, o que leva a delegar essa função aos detentores culturais (informação verbal)⁴, mesmo sendo a gestão do patrimônio cultural imaterial uma responsabilidade do DPI, conforme o Decreto 6.844.

A desarticulação das políticas também é observada nos relatos dos diretores dos órgãos ambientais ligados à conservação e ao processo de extrativismo que, de modo geral, afirmam que nunca foi demandado auxílio técnico para resolução de conflitos do uso cultural de bens naturais. Cláudio Maretti (Disat/ICMBio) reforça esse entendimento ao dizer que a articulação de sua instituição com o IPHAN só é realizada quando patrimônios culturais ativados estão situados em áreas protegidas, e mesmo assim, apenas no âmbito dos patrimônios materiais. Em relação aos bens imateriais, a articulação não se efetiva (informação verbal)⁷.

Mauro Pires (DEX/MMA) igualmente ressalta que não há articulação de sua Instituição com o IPHAN no que concerne ao uso cultural de bens naturais no âmbito dos

patrimônios culturais imateriais, mesmo quando esses são obtidos pelo processo de extrativismo. A relação com o IPHAN ocorre apenas quando relativa à proteção de saberes ligados ao patrimônio genético (informação verbal)⁸. Corroborando com as falas citadas, Regina Abreu (2010) deixa claro que as conceituações e recomendações para salvaguarda dos patrimônios culturais que evidenciam a relação entre cultura e natureza, fazem associações muitas vezes mais retóricas, do que práticas.

Semelhante argumento se vê em Zanirato e Ribeiro (2006) quando afirmam que os bens naturais muitas vezes são avaliados sob a ótica de sua importância para a ciência - a possibilidade de novas experiências e a busca de informação genética, assim como pelos atributos que lhe conferem beleza cênica, e menos em relação à identidade neles expressas.

De modo geral, se observa que as relações com a política ambiental na esfera cultural não são efetivas, mesmo quando há uma direta relação, como no caso dos patrimônios culturais imateriais que têm o suporte em elementos materiais derivados de bens naturais. Do mesmo modo, na esfera ambiental, normalmente o componente cultural não é contemplado e as instituições deste setor se ocupam mais com os aspectos biofísicos dos ambientes; elaboram planos, ações e políticas de conservação ambiental, pouco considerando as interações homem e natureza presentes, o que culmina em conflitos socioambientais relacionados ao uso de bens naturais e à territorialidade.

Essa questão particularmente é bastante polêmica, pois há saberes, práticas e celebrações que não podem prescindir do acesso a territórios, de apropriação de territórios para sua ocorrência. Basta pensar o que seria da produção artesanal das panelas de barro sem a garantia de acesso das artesãs de Goiabeira ao elemento vital para a produção do artefato: o barro; ou ainda da celebração do ritual da Cachoeira de Iauaretê sem a possibilidade de acesso às pedras, lajes e igarapés situados na Cachoeira e seu entorno. Ambas as experiências traduzem as relações entre cultura e espaço, entre o patrimônio e o seu território de ocorrência. A territorialidade nem sempre está associada à posse legal do espaço, o que leva a conflitos em torno desses espaços. Os conflitos são considerados por Cláudio Maretti (Disat/ICMBio) ao dizer que:

[...] a terra é relacionalmente finita. E a gente está disputando hectares que às vezes se sobrepõem. Então, muitos conflitos existem [...] todos eles têm a ver com o uso de recursos, mas parte é só de uso dos recursos; a grande parte é uso dos recursos com a territorialidade também; a defesa do território, etc. (MARETTI, 2018)

As dificuldades de acesso a bens naturais não ocorrem somente em áreas privadas, como também em unidades de conservação. Cláudio Maretti entende que ao se criar uma

unidade de conservação certamente “alguém” será afetado e são diversos os conflitos observados.

[...] Tem todo tipo de conflito: conflito com os poderosos, que conseguem resistir ou se reacomodar. Às vezes, a gente consegue criar uma unidade de conservação afrontando um interesse poderoso. Esse interesse é mais fácil de reacomodar e essa reacomodação, não raro, gera um “vazamento”, como se diz em inglês, um *leakage*, em outra área, que vai afetar um outro alguém. Ou então a gente vence alguém que não é poderoso. E as comunidades locais, tradicionais ou não, normalmente não são poderosas. Então, é natural que haja conflitos pelo processo histórico de crescimento das áreas protegidas e, se a gente reconhecer que não existe área de ninguém, esse crescimento vai para área de alguém (MARETTI, 2018)

Os conflitos são amplificados quando consideramos as unidades de proteção integral, que restringem não apenas os usos da natureza, mas também a permanência de populações locais e tradicionais em suas áreas. Sobre o tema, Maretti cita: “eu não gosto da ideia de que todas as unidades deveriam permitir comunidades, mas eu também não gosto de criar uma unidade de conservação de proteção integral que desrespeite direitos” (MARETTI, 2018).

As falas de Maretti, ex-diretor do ICMBio, expressam outros aspectos da dicotomia natureza e cultura já debatida. Ressaltam que, no Brasil, para além da dicotomia, o que se tem é a ideia de uma “disputa” entre homem e natureza. Para o entrevistado, segue o paradigma de que não se deve compatibilizar o uso de bens naturais com a conservação ambiental, apesar do Sistema Nacional de Unidades de Conservação (SNUC, 2000) apresentar categorias de unidades de conservação de uso sustentável, inferindo que uma “conservação menos restritiva” também é viável.

Essa separação já foi abordada por Antonio Carlos Sant’Anna Diegues no seu livro “O mito moderno da natureza intocada” (DIEGUES, 2008), em que o autor faz uma crítica à implantação do modelo de unidades de conservação de proteção integral no Brasil e a ideia a ela associada de que o homem é o grande vilão da conservação ambiental. A afirmativa, segundo Diegues, desconsidera exemplos de relações menos conflitivas entre comunidades tradicionais e populações locais com os ecossistemas nos quais estão inseridas e contribui por promover conflitos socioambientais diversos.

Mauro Pires considera a relação homem e natureza e, mais especificamente, o extrativismo e a garantia de território às comunidades extrativista, que pode ser uma parceira na conservação ambiental, ao menos no que se refere à redução do desmatamento.

[...] Mas é claro que (o extrativismo) tem impacto. Só que também tem um papel relevante, na medida em que você garante a presença dessas comunidades no território, significa menos áreas susceptíveis a desmatamento predatório imediato. Pois bem, se eles têm papel, esse papel precisa ser reconhecido e precisa ter políticas para elas (PIRES, 2018)

A separação natureza e cultura, homem e ambiente acarreta muitas vezes em políticas ambientais com falhas, e aqui a que preocupa é a de não considerar o acesso e o uso de bens naturais imprescindíveis às práticas culturais. A mesma questão se aplica às políticas culturais que não atentam para normativas ambientais ou para as características dos bens naturais relacionados à cultura, uma vez que toda prática cultural tem relação com a natureza no seu conceito mais amplo, pois ocorre em determinadas condições de tempo e espaço.

Nenhuma sociedade poderia existir sem uma base material, a começar pelo próprio corpo dos indivíduos que a compõem. Ela não poderia funcionar sem os bens e os objetos cuja produção, circulação e consumo permitem a reprodução social; sem os apetrechos e interações biofísicas que mobilizam a fabricação desses bens e objetos. (RAYNAUT, 2015, p.92)

No âmbito do patrimônio cultural imaterial, a relação entre cultura e natureza está presente, mesmo que não se veja isso de forma direta, como no caso de bens culturais que demandam o uso de bens naturais na sua base material, ou que dependem de lugares ou ecossistemas específicos para sua efetivação.

Ao avaliar a relação entre patrimônio cultural imaterial e o meio ambiente, se observa que a maioria dos patrimônios culturais imateriais brasileiros carrega essa relação que está pautada muitas vezes no uso de bens naturais acessados por meio de atividades extrativistas.

De acordo com declarações dos diretores do Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN (DPI) e também dos diretores dos órgãos ambientais, muitas vezes essa relação é reveladora de conflitos relacionados ao uso de recursos ou de espaços e, em muitos casos, as normativas culturais não consideram a existência de normativas ambientais que coíbem o acesso a espaços e à coleta de recursos naturais.

Hermano Queiroz, do IPHAN, argumenta que “hoje um dos grandes desafios que a gente tem é com relação ao uso de matéria-prima, quando é relativa a bens, à matéria ambiental” (QUEIROZ, 2018).

As ações protetivas, sejam dos órgãos ambientais ou do IPHAN, justamente pela perspectiva conservacionista de ambos, colidem com o que se convencionou como progresso e desenvolvimento. A proteção a espaços de ocorrência de bens da natureza e da cultura é vista muitas vezes vista como um empecilho ao desenvolvimento local, como se vê na fala de Catalão.

[...] esbarram em várias questões institucionais e estão na contramão da produtividade. Está na contramão, atrapalha. Aquela coisa: “tira esse índio da minha frente que está atrapalhando minha estrada, porque o progresso está chegando”. Vamos fazer uma barragem, para que essa mata? (CATALÃO, 2016)

Considerando a relação direta dos patrimônios culturais imateriais com a natureza, na maioria dos bens salvaguardados no Brasil, se observa que esse é um dado fundamental a ser observado no planejamento de ações, planos e políticas. Apenas a identificação da existência da relação não é suficiente para o direcionamento de ações efetivas no que diz respeito à conservação cultural e ambiental.

Há, além dessa avaliação inicial, a necessidade de uma categorização da relação entre o bem cultural e o meio ambiente, principalmente nos casos de usos direto de recursos naturais, para que seja definido o nível de dependência dos mesmos. É fundamental que haja a caracterização quantitativa e qualitativa dos ecossistemas e dos bens naturais relacionados à prática cultural, o que demanda estudos específicos em ambas as instituições de proteção da cultura e da natureza, além de estudos conjuntos entre as mesmas.

Na área cultural, o conhecimento de aspectos dessa relação é essencial para compreensão dos usos dos bens naturais. Quais estão diretamente relacionados ao bem cultural? Como são explorados? Como são utilizados? Em que quantidade? Em qual temporalidade? As respostas são necessárias para balizar qualquer planejamento de salvaguarda, podendo inclusive, fornecer respostas acerca do uso sustentável de bens naturais e suas formas de manejo tradicional.

Por outro lado, estudos ambientais também são necessários para o conhecimento das características biológicas e ecológicas desses bens. São abundantes no meio natural? Qual sua função ecológica? Estão em risco de extinção? Podem ser explorados? Em que quantidade? Podem ser cultivados ou criados? As respostas e essas questões nortearão ações voltadas à conservação e manejo dos bens, visando, além de sua conservação, o uso cultural sustentável dos mesmos, o que pode viabilizar a efetiva salvaguarda dos patrimônios culturais e dos ecossistemas.

Outro aspecto relevante para salvaguarda do patrimônio cultural imaterial relacionado à natureza e que vai além da necessidade de conhecimento dessas relações e suas características, consiste no conhecimento acerca da abrangência de ocorrência desses bens culturais que, por sua vez, informam a dimensão da sua relação com o meio ambiente.

Assim como as características dos bens culturais são diversas, suas relações com o meio ambiente também são diversas; as abrangências dos patrimônios culturais imateriais no Brasil vão do nível local ao nacional, com ampla e variada distribuição pelo território brasileiro.

A abrangência diversificada, assim como a distribuição dos bens culturais ao longo do território brasileiro, quando avaliada sob a ótica da relação destes com o meio ambiente, indica que no país temos bens culturais imateriais na maioria ou senão em todos os ecossistemas brasileiros. Muitos deles com ações que interagem diretamente com os ecossistemas, inclusive no uso de bens naturais, sendo parte da sua dinâmica. A proposta de conservação desses bens culturais deve ser considerada em planos, ações, projetos e políticas voltados ao uso sustentável e à conservação dos ecossistemas.

Direcionamentos voltados à conservação dos ecossistemas brasileiros devem avaliar os usos culturais dos territórios, bem como a salvaguarda dos bens culturais deve considerar a conservação ambiental, com a preocupação do uso sustentável e do manejo dos bens naturais, visando à conservação dos mesmos porque muitas vezes eles compõem a base material de ocorrência do patrimônio.

Planos e ações de salvaguarda dos patrimônios culturais imateriais relacionados ao meio ambiente necessitam de articulações com políticas específicas das duas áreas, que devem convergir. Desta forma, o acesso a bens naturais para as práticas culturais não será realizado de forma conflitante e nem mesmo as normativas para a conservação ambiental serão ameaças à manutenção dos patrimônios culturais.

Tendo em vista esses apontamentos, faz-se importante que haja estudos interdisciplinares preocupados com a produção de conhecimentos para o uso sustentável de bens naturais empregados em práticas tidas como patrimônios culturais imateriais. É também sobre esse assunto que esta tese se volta. O que se espera é compreender essas relações, olhando particularmente para os processos de registro da Roda de Capoeira e do Samba de Roda do Recôncavo como patrimônios culturais imateriais, ambas as ações que envolvem o acesso e os usos de bens naturais.

4 A EXPRESSÃO CULTURAL CAPOEIRA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

Esse capítulo trata especificamente da Capoeira e busca apresentar uma breve caracterização da expressão cultural, cita sua origem e os caminhos que culminaram no registro do Ofício dos Mestres de Capoeira como patrimônio cultural imaterial do Brasil e da Roda de Capoeira com patrimônio cultural imaterial do Brasil e da Humanidade. Trata também das ações de salvaguarda até os dias atuais e da relação com a natureza no âmbito dessa salvaguarda. Apresenta a base material da capoeira e destaca sua importância na prática da expressão cultural, enfatizando o berimbau como instrumento símbolo.

Tendo como base a pesquisa bibliográfica, o capítulo aborda inicialmente as características da capoeira, demonstra como essa expressão cultural se apresenta de forma multifacetada sendo considerada luta, jogo e dança, tendo como elemento marcante e essencial a musicalidade. Em seguida, aborda os percursos históricos que a fizeram ir de atividade com punição estabelecida no Código Penal à expressão da cultural imaterial do país. Utilizando a pesquisa bibliográfica, documental e de campo, o capítulo apresenta ainda as ações direcionadas à salvaguarda da Capoeira, que têm início de 2004, antes mesmo do registro da expressão cultural como patrimônio. Finalmente o capítulo contempla a relação da política de salvaguarda com a proteção do meio ambiente, expressa no inventário elaborado para registro da expressão cultural e no Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia.

4.1 CARACTERIZAÇÃO DA CAPOEIRA

Caracterizar a capoeira não é tarefa simples, pois a mesma pode ser definida como uma manifestação cultural de características múltiplas, sendo ao mesmo tempo luta, dança e jogo. Edson Carneiro (1977) afirma que a prática consiste num jogo de destreza, enquanto Jair Moura (1997) diz que a capoeira pode ser considerada uma dança guerreira.

Essas definições ressaltam a multiplicidade da expressão cultural o que, de acordo com o IPHAN (2014), se deve ao fato da capoeira manter ligações com práticas de sociedades tradicionais, nas quais não havia a separação das habilidades nas suas celebrações, característica inerente à sociedade moderna.

Considerando essa complexidade a caracterização aqui apresentada tem como base as características múltiplas - luta, dança e jogo sem ter, no entanto, a pretensão de esgotar

tema, deveras amplo e rico. No que concerne ao aspecto da luta, a capoeira consiste no desenvolvimento de movimentos de ataque (golpes) e defesa.

A movimentação da capoeira se modificou ao longo dos séculos com a criação de novos estilos, o que torna difícil comparar o jogo primitivo com o contemporâneo (IPHAN, 2014), mas por meio dos registros históricos e de crônicas, é possível identificar alguns movimentos que permaneceram no decorrer do tempo, como a cabeçada, a rasteira e o rabo de arraia.

O aspecto jogo pode ser definido como a luta, com seus movimentos de ataque e defesa praticados de modo simbólico, onde não há a intenção de ter um vencedor explícito. A capoeira como jogo, pode ser observada na definição de Edison Carneiro que cita “um combate singular onde os “moleques de sinhá” demonstram sua capacidade de ataque e defesa sem, contudo, atingir efetivamente os oponentes” (CARNEIRO, 1977, p.3).

Corroborando com a definição do autor, comumente se observa que nas rodas de capoeira, a fim de evitar um “embate” entre capoeiristas, não é proclamado um vencedor e, por esse motivo, os detentores culturais utilizam mais comumente o termo “jogar capoeira” em vez de “lutar capoeira” ou “dançar capoeira”.

O aspecto da dança tem com elemento corporal principal a ginga, considerada o movimento base, expressão corporal identificadora de arte, de onde partem todos os movimentos de ataque e defesa da luta/jogo. A ginga consiste em um bailado invertido, quando a mão direita está à frente, o pé esquerdo se encontra atrás do corpo, e vice-versa (IPHAN, 2014). Desenvolve-se no ritmo da música entoada por uma gama de instrumentos musicais que executam diversos toques e configuram a bateria ou orquestra que, acompanhada de cantigas entoadas e movimentações dos jogadores compõe o ritual da roda de capoeira.

A Roda de Capoeira foi a expressão registrada como patrimônio cultural imaterial por ser integradora de todos os elementos, uma vez que combina música, luta/jogo e dança e carrega uma série de significados simbólicos e mítico-religiosos. Seu ritual tem início com uma canção, que pode ser uma *ladainha* ou um *corrido*, a depender do estilo praticado. Durante a *ladainha* os capoeiristas que vão jogar aguardam agachados “ao pé do berimbau” no intuito do cantador terminar o canto, fazer a *louvação ou chula* e iniciar o *corrido*, momento em que partem para o jogo da capoeira. A depender do estilo a ser praticado, o jogo pode ser encerrado pelos próprios jogadores, por sua vontade ou por intermédio da “compra

do jogo” por outro capoeirista, ou então, só termina após a “chamada” do berimbau comandado pelo mestre ou responsável pela roda.

A orquestra ou bateria também é variável de acordo com o estilo a ser praticado. Pode ser composta pelos seguintes instrumentos: berimbau, pandeiro, agogô, reco-reco e atabaque. Dentre esses, o berimbau pode ser considerado o instrumento de destaque, símbolo da capoeira e maestro da roda.

De acordo com o estilo praticado, é utilizado um único berimbau ou uma tríade de berimbaus na bateria. Quando da utilização dessa tríade, os berimbaus variam em sua sonoridade, sendo o mais grave chamado *gunga* ou *berra boi*, o de som médio chamado *médio* e o mais agudo chamado *viola*, cada qual executando um toque (padrão de notas) diferente ou não, a depender da escola em questão, pois há uma ampla diversidade de toques do berimbau e de composição física e musical da orquestra.

4.2 PERCURSOS HISTÓRICOS

Atualmente a capoeira é praticada por diversos grupos sociais variando a prática nos três estilos: Angola, Regional e Contemporânea. Está presente em todo o Brasil e também nos cinco continentes, podendo ser observada em mais de 150 países (IPHAN, 2014).

No ano de 2008 foi reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, sendo a primeira manifestação cultural a se colocar em dois livros de registro, uma vez que a Roda de Capoeira foi registrada no Livro de Registro das Formas de Expressão e o Ofício dos Mestres de Capoeira no Livro de Registro dos Saberes. Em adição, no ano de 2014, a Roda de Capoeira foi também reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

Os caminhos da capoeira no Brasil até seu reconhecimento como patrimônio cultural indicam que essa manifestação se serviu das suas múltiplas características para se adequar aos contextos sociais, políticos, econômicos e culturais por ela atravessados ao longo dos séculos. Historicamente, ela foi da repressão e criminalização no século XIX até a patrimonialização no século XXI, foi de manifestação cultural negada, reprimida e criminalizada a uma manifestação de “orgulho” e importância nacional e internacional, reconhecida como patrimônio cultural.

4.2.1 A ORIGEM DA CAPOEIRA

Os estudos da origem da capoeira no Brasil, de acordo com Paulo Araújo e Ana Rosa Jaqueira (2008), tem o período colonial como norteador, uma vez que é neste período histórico que ocorrem fatores determinantes para compressão do tema: i) um significativo fluxo de tráfico negreiro das mais distintas regiões africanas, ii) o registro da presença de outros contingentes populacionais europeus e não europeus, e iii) as primeiras evidências da presença da luta em diversas cidades do Brasil colonial. Apesar desses fatores, a falta de documentação deste período dificulta a busca de elementos documentais sobre sua origem.

Outro aspecto que também dificulta na busca da sua gênese é a característica dessa forma de expressão ser considerada multifacetada – dança, luta, jogo, o que por si só amplia as incertezas das suas origens, pois ela ganhou contornos específicos de acordo com os contextos em que se desenvolveu, sendo um fenômeno cultural urbano (IPHAN, 2014).

Considerando a escassez de documentos do Brasil colonial, bem como a característica de cultura múltipla, a origem desta expressão cultural é tema ainda controverso dentre os pesquisadores de diversas áreas do conhecimento. No entanto, analisando-se a literatura sobre o tema, pode-se afirmar que existem três distintas linhas que buscam fundamentar sua gênese, a saber: 1) a capoeira nasceu na África e foi trazida pelos africanos escravizados; 2) nasceu no Brasil e foi criada por escravos e quilombolas e; 3) é brasileira de criação indígena.

As duas primeiras linhas remetem a uma matriz africana da origem e se devem principalmente à observação de elementos culturais africanos que podem ser identificados na forma passada e atual da capoeira, como por exemplo, o *N'Golo* ou “dança da zebra” de origem angolana, dentre outras danças guerreiras. A terceira se deve ao fato do termo “capoeira” ser originário da língua Tupi e essa expressão cultural ser uma dança/luta de guerra, elemento observado em diversas etnias indígenas brasileiras.

Destas três linhagens sobre a gênese, a menos provável é a de que ela seja uma criação de indígenas brasileiros. De acordo como IPHAN (2014), esse mito fundador não se sustenta uma vez que não há documentação ou mesmo relato de índios que reivindicuem essa paternidade. As demais linhagens remetem a uma matriz africana e parecem ser mais prováveis.

Autores como Waldeloir Rego (1968), Anande das Areias (1983), Almir das Areias (1996), André Luiz Teixeira Reis (1997), dentre outros, afirmam que a capoeira tem sua

gênese no Brasil, tendo expressões culturais africanas como matrizes. Essa afirmativa tem como base o fato de que até hoje não há nenhum relato ou documento que comprove a existência na África, apenas a presença em solo africano de danças guerreiras com características similares. Também se baseia na consideração de que muitos africanos de grupo étnicos iguais àqueles que foram traficados para o Brasil, também foram traficados para outros países, onde a capoeira não foi observada.

Considerando que as culturas são construídas a partir das influências que a cercam, o que gera tanto rupturas quanto continuidades (IPHAN, 2014) acredita-se que, de fato, a capoeira surgiu no Brasil a partir de danças guerreiras e/ou outras expressões africanas. No entanto, Araújo e Jaqueira (2008) sugerem a necessidade de estudos mais completos sobre as matrizes:

[...] a respeito da origem macro da Capoeira, nada temos a dizer de concreto quanto às várias matrizes que influenciaram a invenção da luta brasileira. Entretanto, urge iniciarmos um estudo o mais abrangente possível das expressões corporais de todos os grupos étnicos africanos traficados para o Brasil, e, igualmente dos povos europeus e orientais, naqueles momentos históricos, de forma a identificar todas as matrizes culturais que contribuíram para invenção da Capoeira no Brasil e os seus consequentes dinamismos. (ARAÚJO E JAQUEIRA, 2008, p.94-95)

Assim como a origem é tema de debate e incertezas, seu percurso histórico também se apresenta da mesma forma, mas os caminhos traçados pela capoeira até seu registro como patrimônio cultural imaterial são de relevância para esta tese, porque possibilitam compreender a alteração nos “modos de ver” a expressão cultural ao longo da história, e a entender as queixas e demandas de seus praticantes na atualidade, frente à capoeira ativada como patrimônio cultural.

4.2.2 DE PRÁTICA PENALIZADA À PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

A escassez de pesquisas históricas a respeito da capoeira no período que abrange os séculos XVI a XVIII, não permite compreender a trajetória da mesma de maneira ampla. O mais antigo registro sobre ela data de 1789 e se refere à libertação de um escravo chamado Adão, preso no Rio de Janeiro por praticar capoeiragem.

Diversos são os autores que estudaram a capoeira, dentre eles podemos citar Carlos Eugênio Líbano Soares (1994; 2001), Luís Sérgio Dias (2001), Antônio Liberac Pires (2005) e Frederico Abreu (2005) que focaram seus estudos principalmente nos municípios de Salvador e Rio de Janeiro. Em todos os estudos realizados foi possível observar a repressão da prática e dos “indivíduos capoeiras”, antes mesmo da sua criminalização em 1890.

No Império, a prática não era considerada crime, mas Thomas Holloway (1997) afirma que ela ocupava o segundo lugar entre os delitos que levavam à prisão, ficando atrás somente das prisões por fuga. Isso denota a repressão à prática no intuito de combater ou ao menos diminuir sua incidência nas cidades. O “Código Criminal do Império do Brasil”, de 1830, não faz uma referência explícita aos praticantes da capoeira, mas os chefes de polícia os enquadravam no capítulo que tratava dos vadios e mendigos.

Leticia Vidor de Souza Reis (1994) afirma que durante todo o século XIX, a capoeira foi reprimida, embora tenha sido tolerada durante o período imperial. A autora aponta algumas razões para essa “tolerância” e para que a mesma tenha se mantido como contravenção penal ao longo de todo período monárquico. Dentre essas razões destacam-se a relação entre capoeiras e políticos, capoeiras e instituições militares e capoeiras e a monarquia.

A relação entre capoeiras e políticos se deu por meio da utilização de capoeiristas como capangas eleitorais por parte dos políticos do Império, devido à organização dos primeiros em maltas - grupo de praticantes presentes no Rio de Janeiro, o que os tornariam uma força paramilitar.

A relação entre capoeiras e instituições militares se deveu à incorporação dos capoeiristas às forças regulares, devido às práticas de favor ou recrutamento militar forçado e, neste aspecto, vale ressaltar a participação de muitos capoeiristas na Guerra do Paraguai (1864 – 1870).

Por fim, a relação entre capoeiras e Monarquia se observa por meio de registros históricos da aproximação entre esses dois grupos, principalmente com a participação dos capoeiristas na “Guarda Negra”, grupo que surgiu no Rio de Janeiro em 1888 e era composto por libertos gratos à assinatura da Lei Áurea e que, por isso, apoiavam a Regente, princesa Isabel, identificando-se com a causa monárquica.

Com o advento da República, os capoeiristas passaram a ser um dos principais alvos de repressão policial, o que culminou com a criminalização da capoeira em outubro de 1890. Essa repressão se deveu, em parte, a atuação política dos capoeiristas junto à Monarquia, com destaque para a participação de grupos na “Guarda Negra” (PINTO, 2011). Deveu-se também ao fato da elite “republicana” do Brasil ter como meta apagar todo e qualquer marca da escravidão, com a consequente eliminação das manifestações culturais produzidas pela população negra.

De acordo com Letícia Vidor de Souza Reis (1994), os intelectuais dessa época compactuavam uma visão evolucionista do mundo, onde a “raça negra” seria incapaz de se adaptar à civilização, sendo necessária, para a construção de um Brasil “moderno” e “civilizado”, a eliminação do peso da herança africana.

O Código Penal de 1890, (Decreto n.847 de 11 de outubro de 1890), deu aos capoeiristas tratamento específico, proibindo sua prática e considerando ainda circunstância agravante o praticante de capoeira pertencer a uma malta ou banda.

Art. 402. Fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação de capoeiragem; andar em correrias, com armas e instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumultos ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo terror de algum mal: Pena - de prisão cellualar de dous a seis mezes (BRASIL, 1890, Cap.XIII, Art.402)

Em adição, o Código de 1893 autorizou o governo a instituir uma colônia correcional para correção, pelo trabalho, dos vadios, vagabundos e capoeiras. A implantação e efetivação de todas essas normativas legais direcionadas à criminalização foi um processo polêmico, que gerou embates intelectuais. Contra as autoridades republicanas surgiram aqueles que, como Mello Moraes Filho, viam a prática como um dos símbolos de “brasilidade” (REIS, 1994), o que foi essencial para descriminalização em 1930, quando foi liberada pelo Estado Novo.

A institucionalização da capoeira tem suas raízes ainda no século XIX, quanto se passou a observar dentre os praticantes não apenas negros, mas também brancos, incluindo letrados, aristocratas e europeus, num processo intitulado por alguns autores de “embranquecimento” da capoeira. No período compreendido entre as primeiras décadas e a metade do século XIX, ela parece configurar-se como uma atividade eminentemente escrava, mas a partir de meados do século o espectro de praticantes se amplia, abarcando também libertos e pessoas livres (REIS, 1994). Com a ampliação do espectro de praticantes é possível compreender os caminhos de sua institucionalização em paralelo com seu “embranquecimento” apreendido na época como uma “higienização”.

A capoeira passou lentamente de um instrumento de luta e resistência negra em uma sociedade escravista, algo a ser reprimido e criminalizado, para uma “expressão nacional”, símbolo da “brasilidade”. Para isso ela foi se “desafricalizando”, tendo principalmente como respaldo a sua esportivização. Passou a ser vista como jogo, ginástica, luta; como uma herança mestiça e não mais negra. Como esporte, se tornou regrada e metodizada permitindo o “convívio harmônico” entre brancos e negros na nova ordem política republicana, já que ambos eram considerados igualmente cidadãos brasileiros (REIS, 1994).

No século XX, a capoeira começou a se organizar em academias, e Mestre Bimba criou a Capoeira Regional, de característica esportiva, intitulada como luta (“arte marcial brasileira”). Em contraponto, surgiu uma nova denominação para a “antiga capoeira” - Capoeira Angola, a denotar a prática na qual a ancestralidade africana é afirmada e onde Mestre Pastinha figura como o grande nome.

Essa nova face da característica esportiva, mestiça e organizada, com destaque para a Capoeira Regional, foi permitindo que a mesma tivesse seu espaço no Estado Novo, instalado em 1937. Nesse mesmo ano, se consagrou o início do processo de descriminalização, quando Mestre Bimba recebeu autorização para o seu Centro de Cultura Física e Capoeira Regional. A partir desse momento, a capoeira se expandiu e, na década de 1950, já se fazia presente em diversos contextos sociais e locais do Brasil.

[...] a Capoeira já estava bastante difundida, com um número significativo de praticantes, espalhadas por diversas camadas sociais, foco de atenção do noticiário nacional e fonte alimentadora de diversas linguagens artísticas (música, dança contemporânea, teatro, artes plásticas, etc...). (IPHAN, 2014, p.52)

No período entre 1960 e 1970 se observa a folclorização da cultura negra na Bahia e a capoeira, combinada a outras manifestações culturais, com destaque para o samba e o candomblé, passou a compor o repertório de atrações da indústria turística de Salvador, fenômeno que contribuiu para sua expansão no país e exterior.

A capoeira hoje pode ser encontrada em todo o Brasil, sendo praticada por todas as classes sociais e também está presente em diversos países, o que contribuiu para o seu registro como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil em 2008, e Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade em 2014.

O processo de ativação patrimonial teve início no ano de 2004, quando o então ministro da cultura Gilberto Gil, junto a um grupo de capoeiristas, participou de um evento em Genebra, Suíça, para homenagear o brasileiro Sergio Vieira de Melo, funcionário da Organização das Nações Unidas (ONU), morto em atentado terrorista no Iraque um ano antes.

Nesta ocasião Gilberto Gil lançou as bases de um Programa Brasileiro e Internacional para Capoeira, chamando a atenção para grande expansão no mundo, reconhecendo-a como um ícone da representatividade do Brasil perante os povos, e também como um instrumento para a paz mundial, uma vez que estabelece o diálogo e convivência harmônica entre diferentes povos. Novamente a capoeira surgiu como um símbolo da identidade brasileira e sua patrimonialização retomou o discurso da década de 1930, em que a identidade nacional era destaque.

Nos anos de 2006 e 2007, foi realizado o inventário da Capoeira, como parte do processo de ativação patrimonial, que culminou com a publicação do documento “Inventário para o Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil”, publicado em Brasília no ano de 2007, e no Dossiê “Registro da Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira”, publicado em 2014.

A Roda de Capoeira e o Ofício dos Mestres de Capoeira foram ativados como patrimônio cultural brasileiro em 2008, por meio da inscrição no Livro de Registro das Formas de Expressão e no Livro de Registro dos Saberes, respectivamente, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 21 de outubro de 2008, conforme decisão proferida na 57ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, realizada no dia 15 de julho de 2008 (IPHAN, 2014).

Em novembro de 2014, na cidade de Paris, durante a “9ª Sessão do Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda”, a Roda de Capoeira foi reconhecida também como patrimônio cultural imaterial da humanidade, pela Organização das Nações Unidas para a Educação a Ciência e a Cultura (UNESCO).

A patrimonialização foi iniciativa do Ministério da Cultura, apoiado pelos capoeiristas, e seu registro pode ser melhor compreendido com a análise do Parecer 031/08, intitulado “Registro da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil”, redigido pela antropóloga Maria Paula Fernandes Adinolfi.

Neste documento fica claro que o processo de patrimonialização foi inserido em um contexto mais amplo, onde o Estado brasileiro e, por conseguinte, o Ministério da Cultura buscou abarcar as reivindicações de direitos culturais, sociais e políticos da população afro-brasileira, no intuito de reverter o quadro de exclusão que as práticas culturais originárias de matrizes africanas sofreram ao longo dos séculos, estando à margem das políticas culturais. Mais que isso, passou a ser vista como parte do reconhecimento do patrimônio cultural afro-brasileiro enquanto matriz formadora da nacionalidade e da identidade brasileira.

Atentando-se às origens da capoeira como um bem cultural de matrizes africanas, uma cultura afro-brasileira, e avaliando sua trajetória ao longo da história do Brasil, é possível compreender os percursos pelos quais ela passou, que vão de uma “vergonha nacional”, uma cultura a ser reprimida, criminalizada e até mesmo extinta, a “orgulho nacional”, Patrimônio Cultural do Brasil e da Humanidade.

Neste sentido, três aspectos devem ser destacados e se intercalam ao longo da história como fatores primordiais para compreensão dos percursos. O primeiro consiste no

mérito dos praticantes, sem os quais esse bem cultural não teria resistido aos altos e baixos observados ao longo da história e sem os quais essa cultura não teria se mantido e expandido pelo mundo. O segundo recai sobre os interesses dos governantes brasileiros em relação à mesma, que ao longo dos séculos oscilaram da ameaça à manutenção desse bem cultural, ao seu reconhecimento como patrimônio. O terceiro diz respeito aos processos de desafricanização e (re)africanização⁹ que a capoeira sofreu nos contextos em que se inseriu, e que foram essenciais para a sua manutenção na história e reconhecimento como patrimônio cultural.

A resistência e atuação dos praticantes ao longo dos séculos foram essenciais para a manutenção desse bem cultural até os dias atuais. No que concerne à resistência, destaque deve ser dado à manutenção da prática, principalmente nos períodos de repressão e criminalização, onde a construção de um Brasil “civilizado” e “moderno” demandava o extermínio das marcas deixadas pela escravidão. Sobre a atuação, se destaca a participação dos praticantes nos processos de esportivização e folclorização da manifestação cultural e na expansão pelo mundo, fatores que culminaram na sua patrimonialização.

A esportivização foi fator essencial para sua conservação e descriminalização, porque a “adaptou” ao contexto sociopolítico e cultural da época e tornou a prática mais “civilizada” aos olhos do Estado e sociedade. A esportivização tem como principal origem a criação da Capoeira Regional pelo Mestre Bimba, que ressaltou o aspecto luta e inseriu a capoeira em um contexto mais escolarizado. Faz-se necessário ainda uma maior investigação para compreender se esses processos de esportivização e escolarização foram iniciados pelos capoeiristas por acreditarem, de fato, na importância da organização e da sua ressignificação, ou por estratégia de manutenção da cultura, uma vez que a não adequação a esse novo ideal (mestiça, esportiva e organizada) acabaria por comprometer sua manutenção.

A folclorização da capoeira tem como agente maior o Estado em interface com o turismo em Salvador, pautado na promoção da “cultura negra da Bahia” como uma atração. No entanto, é possível que, sem a participação dos praticantes, principalmente na formação dos grupos folclóricos, esse processo não teria se concretizado e a expansão pelo Brasil e pelo mundo, que teve a esportivização e folclorização com pontos de partida, também não teria

⁹ Os termos “desafricanização” e “reafricanização” não se referem a uma capoeira de característica mais ou menos africanizada, pois os “componentes africanos” são formadores dessa expressão cultural e estão sempre presentes. Se referem à uma “visão” mais ou menos africanizada da prática cultural e consequente valorização ou desvalorização dos “componentes africanos” da expressão cultural.

ocorrido, pois os capoeiristas são os principais responsáveis por essa expansão, ainda nos dias atuais.

Além do mérito dos praticantes nos caminhos desse bem cultural, os interesses dos governantes em relação a essa forma de expressão também contribuíram para a trajetória histórica observada e, em parte, para a manutenção da prática, mesmo sendo vista apenas por seu “valor de uso”.

Destaca-se que na época da repressão, principalmente no Império, o seu “valor de uso” foi político e militar, haja vista a participação dos capoeiristas na Guerra do Paraguai e na Guarda Negra sendo, portanto, de interesse do governo a manutenção controlada da capoeira.

No governo de Getúlio Vargas o “uso” da capoeira e dos capoeiristas pelo Estado se deu pelo emprego dessa manifestação cultural para a afirmação de uma identidade nacional, uma vez que ela se apresentava como uma expressão cultural mestiça, sobre a qual se afirmava a identidade nacional buscada.

Ao longo das décadas de 1960 e 1970, o processo de folclorização permitiu seu “uso” como um instrumento de incremento ao turismo em Salvador, pautado na afirmação de uma “cultura negra da Bahia”. Mais recentemente, o processo de ativação patrimonial, de iniciativa do Ministério da Cultura, destacou o “uso” da capoeira no estabelecimento da imagem do Brasil como o país multicultural, com uma cultura aglutinadora dos povos, instrumento para a paz mundial, conforme discurso do ministro Gilberto Gil em 2004, na Suíça.

Outro aspecto a ser destacado são os processos de desafricanização e (re)africanização, observados ao longo do seu percurso histórico e que foram essenciais para sua manutenção e sua ativação patrimonial.

Ao longo do século XIX e até a década de 1960, a africanidade da capoeira, de modo geral, foi vista como negativa. Nesse período, observou-se a repressão e criminalização. O processo de desafricanização foi importante para sua manutenção, principalmente na década de 1930, quando a esportivização e o “embranquecimento” auxiliaram na afirmação da brasilidade do bem cultural, fator que negava seu componente africano.

A partir da década de 1960, com o início da folclorização, se observou uma (re)africanização do bem, quando a “cultura negra da Bahia” passou a ser divulgada como atração turística e a compor esse rol cultural.

Apesar de continuar a ser apresentada oficialmente pelo governo como uma cultura brasileira, símbolo da mestiçagem nacional, o componente africano dessa cultura mestiça não é mais anulado, mas ressaltado, sendo um dos aspectos relevantes para o processo de ativação patrimonial, conforme se pode observar no Parecer 031/08, “Registro da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil”.

Analisando o percurso histórico pode-se afirmar que a característica da capoeira como manifestação cultural multifacetada foi essencial para sua “sobrevivência” ao longo dos séculos, pois ora foi vista como luta, jogo ou cultura, conforme os contextos nos quais se inseriu. Também se observa que os três aspectos aqui explicitados: i) a resistência dos praticantes na manutenção do bem cultural, ii) os interesses dos governantes brasileiros em relação à capoeira, e iii) os processos de desafricanização e (re)africanização pelos quais a manifestação cultural passou, caminharam em conjunto e foram essenciais para os percursos que culminaram na sua ativação patrimonial.

Efetivado o registro como patrimônio cultural imaterial, de acordo com as normativas e instrumentos abordados no Capítulo 2, o Estado passou a ter como responsabilidade a sua salvaguarda, devendo elaborar e executar um Plano de Salvaguarda para o bem imaterial. Um plano que deve ser amplo, visar à conservação da expressão cultural em seus diversos aspectos, e considerar a relação entre as dimensões tangíveis e intangíveis do bem, que são indissociáveis e que, em muitos casos, expressam convergências de aspectos da cultura e da natureza (Capítulo 3).

4.3 A CAPOEIRA COMO PATRIMÔNIO IMATERIAL: AÇÕES PARA SALVAGUARDA

Observados os percursos históricos de sua origem e até seu registro como patrimônio cultural imaterial, faz-se necessário compreender como a “capoeira patrimônio” tem sido tratada na atualidade, em especial em relação a sua salvaguarda, uma vez que o registro como patrimônio cultural por si só não garante sua manutenção.

As normativas legais apresentadas no Capítulo 2 demonstram o Plano de Salvaguarda como instrumento que direciona as ações de conservação dos patrimônios imateriais. Esses planos necessitam ser elaborados em um processo participativo, que envolva o IPHAN e os detentores culturais, além de outros atores relevantes. Em adição, as relações entre o intangível e o tangível, apresentadas no Capítulo 3, destacam a conservação da base

material de suporte dos bens imateriais como fatores essenciais à sua salvaguarda apontam para a relação cultura e natureza quando essa base é dependente do uso de recursos naturais, ou de ecossistemas específicos e, neste viés, os Planos e Salvaguarda devem contemplar tal relação para que sejam efetivos.

4.3.1 O PLANO DE SALVAGUARDA DA CAPOEIRA

Para entender a elaboração do Plano de Salvaguarda da Capoeira é necessário retomar algumas ações e políticas culturais voltadas à valorização e conservação da expressão cultural. Essas ações estão diretamente relacionadas ao processo de ativação patrimonial. Dentre elas, destaque deve ser dado ao lançamento do Programa Nacional e Mundial para Capoeira, no evento em homenagem a Sérgio Vieira de Mello, realizado na sede da ONU em Genebra, em 19 de agosto de 2004.

Esse evento pode ser considerado o marco inicial do processo de ativação patrimonial e de todas as ações direcionadas à valorização e salvaguarda da expressão cultural, pois em seu discurso o ministro Gilberto Gil apontou de antemão projetos e ações destinados à salvaguarda da expressão cultural.

Anunciamos aqui, neste palco da Organização das Nações Unidas, as bases de um futuro Programa Brasileiro e Mundial da Capoeira.

Agora, quem dá a ‘volta por cima’ é o Estado brasileiro, que vem ao mundo reconhecer a Capoeira como uma das mais nobres manifestações culturais. O Ministério da Cultura do governo do presidente Lula passa a reconhecer essa prática como um ícone da representatividade do Brasil perante os demais povos [...] (GIL, 2004, n.p.)

Tida como ‘ícone da representatividade do Brasil’, o Ministro citou algumas ações componentes da base do Programa Brasileiro e Mundial da Capoeira para a valorização da prática:

[...] Realizaremos ainda este ano uma reunião com os capoeiristas brasileiros e estrangeiros para delinear uma grande ação para a Capoeira. Queremos ouvir e assimilar as necessidades e demandas dos diversos capoeiristas do Brasil e do mundo.

Já temos algumas propostas desenhadas. Queremos construir um calendário anual, nacional e internacional da Capoeira; criar um Centro de Referência no Pelourinho, em Salvador, que servirá não só de acervo de pesquisas, livros, adornos e imagens, mas também de espaço para atividades. A Bahia, assim, deve se afirmar como uma espécie de ‘Meca da Capoeira’ [...] (GIL, 2004, n.p.)

Citadas as propostas já desenhadas, e afirmada a intenção de interlocução com os capoeiristas do Brasil e do mundo, o Ministro seguiu:

[...] Entre as outras medidas previstas, está a criação de um programa a ser implementado em escolas de todo o Brasil pelo nosso Ministério da Educação – considerando, assim, a Capoeira como prática cultural e artística, e não apenas tão somente como prática desportiva. Também propomos a criação de uma previdência específica para artistas e, dentro desse plano, atenção especial aos capoeiristas.

Pretendemos dar apoio diplomático aos Capoeiras que hoje vivem no exterior – que podem ser considerados verdadeiros embaixadores da Cultura Brasileira, assim como efetivar o reconhecimento do notório saber dos mestres. Por fim, também lançaremos editais de fomento para projetos que usem a Capoeira como instrumento de cidadania e inclusão social.

Esta é a primeira manifestação do Estado brasileiro em reconhecimento da autenticidade cultural da Capoeira. E digo mais: a dificuldade histórica deste reconhecimento pelo Estado se explica justamente pelas origens da Capoeira ser parte do contexto sociocultural dos negros na sociedade. A Capoeira deixa entrever em cada gesto o jogo de lendas e histórias heroicas do martírio do povo negro no Brasil. Chegou o momento de potencializar essa prática cultural milenar, vista apenas como esporte. Que possamos nós, em vez de desapropriar, valorizar essa base cultural imensurável (GIL, 2004, n.p.).

No discurso apresentado são elencados ações e projetos direcionados à valorização e salvaguarda: 1) reunião com capoeiristas; 2) criação de um Centro de Referência; 3) criação de programa junto ao Ministério da Educação (MEC) para reconhecimento da Capoeira como prática cultural e artística; 4) previdência específica para capoeiristas; 5) apoio diplomático aos capoeiristas; 6) reconhecimento de notório saber dos mestres de Capoeira; 7) editais de fomento a projetos que usem a Capoeira como instrumento de cidadania e inclusão social. Parte dessas ações pode ser observada posteriormente nas recomendações para salvaguarda contidas no inventário realizado para registro da Capoeira como patrimônio cultural imaterial.

Ainda antes da ativação patrimonial, e seguindo a linha dos direcionamentos do Programa Nacional e Mundial para Capoeira, lançado pelo Ministro Gilberto Gil em 2004, seguiu-se o lançamento, em 2006, do Programa Capoeira Viva, que contou com duas edições financiadas pela Petrobras, sendo o primeiro edital do ano de 2006 e o segundo de 2007.

O Programa Capoeira Viva tinha por objetivo apoiar projetos em três diferentes linhas, a saber: 1) incentivo à produção de documentação, pesquisa e inventários histórico-etnográficos, documentários audiovisuais e publicação de trabalhos textuais; 2) realização de ações socioeducativas, desenvolvidas individualmente, por grupos informais, organizações não governamentais sem fins lucrativos, ou organizações governamentais, tendo como objetivo difundir a capoeira como instrumento de recuperação da autoestima; 3) incentivo à criação de acervos documentais dentro e fora do país, em poder de instituições públicas,

privadas ou de propriedade particular, que detenham farto material a ser disponibilizado ao público e tenham possibilidade de virar centros de referência para estudos e difusão da capoeira (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2006; 2007). Essas linhas, em parte, também compuseram as recomendações para a sua salvaguarda como patrimônio cultural imaterial.

Em paralelo ao Programa Capoeira Viva, e diretamente relacionado ao processo de ativação patrimonial, nos anos de 2006 e 2007 foi realizado o inventário, considerado pelo IPHAN um dos instrumentos básicos de salvaguarda dos patrimônios imateriais. Juntamente com a realização do inventário aconteceram os encontros “Capoeira como Patrimônio Imaterial do Brasil”, nas cidades do Rio de Janeiro, Salvador e Pernambuco. Esses encontros tiveram a participação de mestres, alunos e pesquisadores, e o objetivo de discutir a importância do inventário, definir as possibilidades de registro e fazer um levantamento de pautas que seriam utilizadas como referências para a elaboração das recomendações do plano de salvaguarda (IPHAN, 2007).

Nesses encontros, os principais pontos levantados para a salvaguarda foram: 1) necessidade de aposentadoria especial para os velhos mestres; 2) importância dos mestres como divulgadores da cultura brasileira no cenário internacional e a necessidade de buscar alternativas para facilitar o trânsito para outros países; 3) necessidade de criar mecanismos que facilitem o ensino em espaços públicos; 4) reconhecimento do ofício e do saber do mestre para que eles possam ensinar em escolas e universidades; 5) criação de um Centro de Referência da Capoeira para centralizar a produção acadêmica sobre o tema; 6) plano de manejo da biriba.

O processo de inventário teve como objetivo fundamentar o registro e foi coordenado por dois pesquisadores, Wallace de Deus Barbosa e Maurício Barros de Castro, que desenvolveram suas pesquisas nas cidades de Recife/PE, Salvador/BA e Rio de Janeiro/RJ, apesar de o registro ter uma abrangência nacional. A escolha desses municípios foi justificada pelo IPHAN (2007) pelo fato dos mesmos terem recebido grande contingente de africanos escravizados, se tornando verdadeiros “santuários” da capoeira antiga, e pelos municípios do Rio de Janeiro e Salvador terem bastante documentação sobre a capoeiragem.

O inventário aborda inicialmente os aspectos históricos, desde os mitos fundadores até o processo de transformação em desporto, as Rodas de Capoeira em descrição etnográfica, de performance, golpes e dinâmica musical, cita os instrumentos utilizados e reconhece a interação entre os mestres e as Rodas de Capoeira enquanto “patrimônio vivo”. Por fim, apresenta as recomendações destinadas à salvaguarda e difusão da Capoeira.

As recomendações de salvaguarda definidas no inventário foram: 1) Reconhecimento do notório saber do mestre de Capoeira pelo Ministério da Educação (MEC); 2) Plano de previdência especial para os velhos mestres; 3) Estabelecimento de um Programa de Incentivo da Capoeira no Mundo; 4) Criação de um Centro Nacional de Referências; 5) Plano de manejo da biriba e outros recursos; 6) Fórum da Capoeira; 7) Banco de Histórias de Mestres de Capoeira; 8) Realização de Inventário da Capoeira em Pernambuco.

Observando as recomendações apresentadas no inventário, junto aos direcionamentos, ações, e linhas do Programa Nacional e Mundial para Capoeira e do Programa Capoeira Viva, bem como os pontos elencados como importantes para salvaguarda nos encontros pré-inventário, tem-se que os temas de atenção desenhados pelo Ministério da Cultura em 2004, tiveram seguimento em todos os programas e discussões, sendo destaque aqueles direcionados à valorização dos saberes e práticas dos mestres e aos estudos sobre a capoeira (Quadro 3).

Quadro 3 – Temas das recomendações e linhas de ação para salvaguarda da Capoeira, segundo os programas referidos

Tema	Recomendações/linhas de ação	Programa Nacional e Mundial para Capoeira (2004)	Programa Capoeira Viva (2006 e 2007)	Encontros "Capoeira como Patrimônio Imaterial do Brasil" (2006 e 2007)	Inventário (2007)
Estabelecimento de diálogo com capoeiristas	Reunião com capoeiristas				
	Fórum da Capoeira				
Valorização de saberes e práticas dos mestres de Capoeira	Reconhecimento de notório saber dos mestres de Capoeira, inclusive pelo MEC				
	Importância dos mestres de Capoeira como divulgadores da cultura brasileira no cenário internacional				
	Plano de previdência especial para capoeiristas, em especial para os velhos mestres de Capoeira				
	Banco de Histórias de Mestres de Capoeira				
Estudos, pesquisas e acervo relacionado à Capoeira	Criação de um Centro de Referência				
	Incentivo à produção de documentação, pesquisa e inventários histórico-etnográficos, documentários audiovisuais e publicação de trabalhos textuais				
	Realização de Inventário da Capoeira em Pernambuco				
Reconhecimento da Capoeira como instrumento de educação e cidadania	Criação de programa junto ao Ministério da Educação (MEC) para reconhecimento da Capoeira como prática cultural e artística				
	Editais de fomento a projetos que usem a Capoeira como instrumento de cidadania e inclusão social				
	Realização de ações socioeducativas tendo como o objetivo difundir a Capoeira como instrumento de recuperação da autoestima				
	Necessidade de criar mecanismos que facilitem o ensino de Capoeira em espaços públicos				
Capoeira no mundo	Apoio diplomático aos capoeiristas				
	Necessidade de buscar alternativas para facilitar o trânsito [dos mestres] para outros países				
	Estabelecimento de um Programa de Incentivo da Capoeira no Mundo				
Manejo de recursos naturais	Plano de manejo da biriba e outros recursos				

Fonte: Autora

A replicação dos temas, ações e direcionamentos para salvaguarda, que tiveram como base o Programa Nacional e Mundial para Capoeira (2004), elaborado pelo Ministério da Cultura, ressalta a afirmativa de que a ativação patrimonial efetivada na instância governamental, que institucionaliza o patrimônio, foi quem instituiu as “regras do jogo” (PRATS, 2006).

O destaque para as ações direcionadas à valorização dos saberes e práticas dos mestres justifica o registro do Ofício de Mestre de Capoeira como patrimônio cultural, e o destaque dado aos estudos foram apresentados por Vivian Fonseca (2014) como uma preocupação dos mestres de Capoeira em produzirem registros sobre seus feitos, visando à construção de legados, uma vez que os mestres ocupam o topo da hierarquia.

Concluído o processo de inventário, em 2008 a Capoeira foi registrada como patrimônio cultural imaterial do Brasil, sendo o a Roda de Capoeira e o Ofício dos Mestres de Capoeira inscritos no Livro de Registro das Formas de Expressão e no Livro de Registro dos Saberes, respectivamente.

De acordo com o Parecer 31/08, a Roda de Capoeira foi escolhida para o registro porque “sintetiza todos os aspectos do bem cultural em apreço, constituindo o espaço e o tempo em que a capoeira, de fato, se concretiza como prática”; e o ofício dos mestres de Capoeira porque os mestres “são os responsáveis pela manutenção da cadeia de transmissão, fundamentalmente oral, dialógica, presencial e participativa, fundada na íntima relação entre mestre e discípulo”.

Findo o inventário e registro, ações que de acordo com as diretrizes do IPHAN são essenciais para salvaguarda dos patrimônios culturais materiais, fez-se necessário elaborar o Plano de Salvaguarda da Capoeira, uma vez que o inventário apontava apenas recomendações de salvaguarda.

[...] parte-se do pressuposto de que cada bem cultural imaterial registrado terá um Plano de Salvaguarda específico, adequado às suas particularidades e necessidades. Um Plano de Salvaguarda geralmente envolve ações tais como: a) apoio à transmissão dos saberes e habilidades relacionados ao bem cultural; b) promoção e divulgação do bem cultural; c) valorização de mestres e executantes; d) melhoria das condições de produção, reprodução e circulação; e) organização dos detentores e de atividades comunitárias (IPHAN, 2010, p.24).

O plano de salvaguarda deve ser elaborado em conjunto com os detentores culturais para que as ações definidas sejam debatidas e discutidas com a comunidade detentora, conforme preconiza a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (UNESCO, 2003).

[...] cada Estado Parte deverá assegurar a participação mais ampla possível das comunidades, dos grupos e, quando cabível, dos indivíduos que criam, mantêm e

transmitem esse patrimônio e associá-los ativamente à gestão do mesmo (UNESCO, 2003, Art.15)

Na mesma linha, o Termo de Referência para Salvaguarda de bens registrados como Patrimônio Cultural do Brasil também tem como requisitos básicos para implantação do Plano de Salvaguarda “a participação dos grupos e segmentos produtores do bem cultural registrado na elaboração do plano em todas as suas etapas” (IPHAN, 2011, p.4), visando à proteção social do patrimônio, que só se efetiva perante ampla participação social.

O plano de salvaguarda em âmbito nacional não foi definido e nem implantado; no entanto, um início da efetivação dele pôde ser observado no ano de 2009, com a criação do Grupo de Trabalho Pró-Capoeira (GTPC), que seria responsável por viabilizar a elaboração do programa de salvaguarda, por meio da organização de encontros e debates com a sociedade civil.

Este grupo realizou no início do ano de 2010, o Cadastro Nacional da Capoeira, feito em plataforma virtual, com a intenção de construir uma base de dados sobre os sujeitos da capoeira. Essa base auxiliaria na estruturação do Programa Nacional de Salvaguarda e Incentivo à Capoeira (Pró-Capoeira), que previa encontros com a comunidade detentora para formular a política de salvaguarda, a serem realizados nas cidades de Recife, Brasília e Rio de Janeiro, locais possíveis de receber capoeiristas de todas as regiões do Brasil, segundo o programa.

Nesses encontros os participantes se dividiram em grupos de trabalho para discussões acerca da salvaguarda. Os grupos trabalharam os temas: 1) Capoeira e Educação; 2) Capoeira e Políticas de Desenvolvimento Sustentável; 3) Capoeira e Políticas de Fomento; 4) Capoeira, Identidades e Diversidade; e 5) Capoeira, Profissionalização, Organização Social e Internacionalização. Como resultados dos encontros foram identificadas propostas para todos os temas que, em muitos casos, apontavam divergências políticas (GASPAR, 2012).

Ainda no ano de 2010, e em atendimento a alguns direcionamentos relacionado à salvaguarda, foi lançado o prêmio “Viva meu Mestre”, que tinha como objetivo reconhecer o saber e a trajetória dos mestres antigos por meio de apoio financeiro para mestres e mestras com idade acima de 55 anos. O critério de seleção foi baseado em uma pontuação que considerava as condições socioeconômicas, reconhecimento e contribuição cultural dos mestres.

Após as ações executadas no ano de 2010, o projeto de salvaguarda ficou dormente e apenas em 2012 o IPHAN lançou a “Campanha de apoio à Candidatura da Roda de Capoeira

à Lista do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade” visando à inclusão da Roda de Capoeira entre os bens imateriais listados pela UNESCO, o que ocorreu em 2014.

Ainda em 2012, o IPHAN descentralizou as ações de salvaguarda e as superintendências regionais da instituição ficaram responsáveis pela elaboração e execução de ações locais junto aos capoeiristas. De acordo com Maria Paula Adinolfi, a descentralização ocorreu porque a instituição percebeu não ser possível fazer um Plano de Salvaguarda em nível nacional:

[...] começou como uma política nacional, mas não dá pra fazer política nacional para capoeira. A salvaguarda passou para o âmbito dos estados, primeiro porque as demandas são diferentes, o lugar social que a capoeira ocupa nos lugares é diferente (ADINOLFI, 2016)

No entanto, até a data da conversa com a técnica entrevistada (2016) não havia informação sobre quais superintendências tinham iniciado trabalhos de construção do Plano, ou quais estados já estavam com o plano em andamento, ou finalizado.¹⁰

[...] hoje a gente precisa da medição do DPI, ligar para o DPI. É muito falho o processo da gente, porque somos muito poucos em todos os lugares, inclusive em Brasília, então a gente não consegue saber. Temos os encontros periódicos, que a gente troca informação, mas não temos um meio sistemático de troca de informações sobre a salvaguarda da capoeira no Brasil todo (ADINOLFI, 2016)

Por esse motivo, esta tese aprofunda a questão da salvaguarda no estado da Bahia, que iniciou e concluiu a elaboração do Plano por meio das discussões geradas no Ciclo de Seminários "Salve a Capoeira: Construção do Plano de Salvaguarda e do Conselho Gestor da Capoeira na Bahia", ocorrido entre os anos de 2013 e 2016.

Os Seminários "Salve a Capoeira" surgiram como desdobramentos das experiências da instituição com os capoeiristas, oriundas do processo de ativação patrimonial (IPHAN, 2016). Tiveram início em 2013, com um evento piloto realizado no município de Santo Amaro (estado da Bahia) e intitulado “Pluralidade no Universo da Capoeira na construção do Plano de Salvaguarda”. A partir daí, foram realizados o primeiro e segundo ciclos de seminários, respectivamente nos períodos de 2013-2014 e 2014-2015.

Esses ciclos tiveram como base os “territórios de identidade”, definidos a partir de critérios socioeconômicos e de identidade cultural, classificação da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SECULT), já utilizada na estrutura organizativa das políticas culturais do

¹⁰ Informações sobre o andamento do Plano de Salvaguarda da Capoeira nos diversos estados brasileiros foi divulgada na publicação “Saberes, fazeres, gingas e celebrações: ações para a salvaguarda de bens registrados como patrimônio cultural do Brasil 2002-2018” (IPHAN, 2018). Esse documento demonstra que todos os estados iniciaram ações de mapeamento dos grupos de capoeira e apenas parte deles discussões referentes à construção de um Plano de Salvaguarda, a saber: Acre, Amazonas, Bahia, Maranhão, Mato Grosso do Sul, Pará, Paraíba, Paraná, Pernambuco, Rondônia e Tocantins.

estado (Figura 2). Exceção foi a criação do grupo identitário “Capoeira Angola”, composto por praticantes dessa vertente, oriundos de diversos “territórios de identidade”.

Figura 2: Territórios e Macroterritórios trabalhados no âmbito da elaboração do Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia

Fonte: IPHAN, 2016

Além da divisão por “territórios de identidade”, os ciclos contaram com Grupos de Trabalho (GT) dentro de cada território, que discutiram temas relacionados à salvaguarda: 1) Identidade e diversidade; 2) Educação, Esporte e Lazer; 3) Profissionalização e regulamentação; 4) Fomento, sustentabilidade e internacionalização.

Após essa fase, foi realizado em 2016 o “Seminário Estadual” para conclusão do Plano de Salvaguarda e formação do Conselho Gestor. Nele foram reunidos os representantes dos dez Grupos de Trabalho formados em cada Território ou Macroterritório. O seminário ocorreu em dois dias, sendo o primeiro dedicado à elaboração e aprovação da versão final do Plano, e o segundo dedicado a escolha dos representantes do Conselho Gestor e cerimônia de posse dos mesmos (IPHAN, 2016).

O Plano de Salvaguarda na Bahia define diretrizes, ações e metas a serem realizadas, inclusive com sua governabilidade, apresentando a listagem de atores responsáveis e parcerias a serem efetivadas. Foi pensado para as ações a serem executadas o prazo de 10 anos, período no qual os patrimônios culturais imateriais precisam ser revalidados, tendo como eixos temáticos aqueles definidos para os Grupos de Trabalho (GTs).

O plano dialoga com os eixos temáticos propostos nos Encontros Pró-Capoeira e no I Seminário Baiano de Proposições de Políticas Públicas para a Capoeira, mas consiste em um documento que expressa um trabalho em andamento, uma vez que caberá aos Grupos de

Trabalho (GTs) e ao Conselho Gestor realizar ainda a análise da totalidade das propostas e estabelecer estratégias de implantação das ações, por meio de articulações institucionais (IPHAN, 2016).

Considerando esse histórico da construção do Plano de Salvaguarda se observa que, inicialmente, foram empenhadas tentativas de elaboração de um plano no âmbito nacional, que foram interrompidas, sendo depois essa ação descentralizada, o que culminou na continuidade da elaboração dos planos em nível estadual.

Também se deve considerar que os eixos temáticos do plano de salvaguarda, definidos desde os encontros Pró-Capoeira até os Seminários Salve a Capoeira, realizados no estado da Bahia, seguiram os direcionamentos e temas para a salvaguarda da expressão cultural estabelecidos ainda em 2004, antes mesmo do registro como patrimônio cultural imaterial.

Esse fato ressalta que o processo de ativação patrimonial conduzido pelo Estado, tendo como justificativa a identidade expressa pelo bem imaterial, consiste mais no estabelecimento de um patrimônio instituído do que um patrimônio sentido, que é apropriado socialmente e parte do desejo coletivo de se identificar por meio da expressão cultural, ainda que a comunidade da capoeira tenha ratificado o pedido de registro do bem.

Além desses eixos temáticos, as discussões para o plano de salvaguarda tiveram como base estruturante as recomendações contidas no inventário, que são oriundas da pesquisa da equipe técnica que elaborou o documento, com consulta a um grupo restrito de detentores culturais, cuja representatividade no âmbito nacional foi questionada. Assim diz Simone Pondé Vassalo (2012), ao afirmar que se tratava de um grupo que já tinha relações específicas com os técnicos, e não necessariamente com a comunidade ampliada:

[...] o antropólogo e, sobretudo o historiador, acionaram suas redes de conhecimento no meio acadêmico e no mundo da capoeira e, aos poucos, foram montando uma equipe transdisciplinar responsável pelo levantamento dos dados em cada uma das cidades contempladas. A elaboração dessas redes também levou ao contato com os mestres e praticantes entrevistados para a realização do dossiê (VASSALO, 2012, p.5)

O fato das recomendações para salvaguarda contidas no inventário serem a base estruturante de todas as ações direcionadas à conservação como patrimônio cultural, mostra a importância do documento como instrumento norteador de todo processo de elaboração e implantação do plano de salvaguarda.

Também se veem no documento as ameaças à conservação do patrimônio cultural, que necessitam ser corretamente identificadas e apontadas como problemas bem definidos

para a elaboração de políticas públicas eficientes, uma vez que essas políticas devem viabilizar a resolução dos problemas identificados, conforme abordado no Capítulo 2.

Considerando os pontos de atenção à salvaguarda elencados no inventário, que consiste no documento base do plano de salvaguarda, se observa que a metodologia de trabalho adotada para elaboração do Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia buscou contemplar determinados temas e ampliou a participação da comunidade detentora quando definiu grupos de trabalho para discussões dos temas. Assim, toda questão a ser discutida, mesmo tendo como base as recomendações do inventário que foram apresentadas no Dossiê, poderia ser validada junto aos detentores.

Em decorrência de sua metodologia participativa, o Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia buscou: i) convergir o “patrimônio ativado” com o “patrimônio sentido”; ii) atuar nas possíveis falhas do processo de elaboração do inventário; e foi, ao menos no campo retórico, iii) legitimado pela comunidade detentora, mesmo quando consideramos que sua base estrutural foi definida sem sua participação.

Afirmo no campo retórico, pois há de se observar a forma de aplicação dessa metodologia. A observação participante desta autora, que esteve presente no “Seminário Estadual”, permitiu verificar que a condução do evento foi criticada por parte dos detentores participantes, que não se sentiu contemplada no documento final, alegando ter algumas vezes sua fala tolhida e suas ideias não acolhidas. Essas críticas são decorrentes do pouco tempo de discussão que foi proporcionado aos detentores para o fechamento do plano de salvaguarda, que foi de apenas um dia, conforme programação do “Seminário Estadual”. Essa limitação de tempo fez com que muitas vezes os moderadores das discussões temáticas tivessem que “acelerar” as falas dos detentores para que o documento fosse finalizado no tempo planejado.

No que se refere à salvaguarda em relação ao uso de bens naturais, tema de análise desta tese, se observa que dentre os direcionamentos apresentados no histórico da elaboração do plano, o tema “manejo de recursos naturais” se apresenta como uma das linhas de ação destinadas à conservação do bem imaterial. Isso indica que a relação entre materialidade e imaterialidade foi percebida pelo IPHAN e pela comunidade detentora, bem como a relação entre a materialidade e o meio ambiente, uma vez que a base material da Capoeira demanda a apropriação de recursos naturais.

A abordagem do tema ambiental no âmbito da salvaguarda representa uma visão ampla do patrimônio, que ultrapassa as separações material e imaterial e cultura e natureza.

As ações a serem executadas nesse sentido serão analisadas com maior detalhamento a seguir, para ver se, de fato, são efetivas para a garantia de acesso e uso dos bens naturais.

4.3.2 O AMBIENTAL NA SALVAGUARDA DA CAPOEIRA

Conforme abordado no Capítulo 3, a natureza está relacionada com a salvaguarda dos bens imateriais, em particular nos ecossistemas específicos que configuram lugares culturais, ou na demanda do uso de bens naturais na composição de sua base material. As ações de salvaguarda devem, portanto, contemplar essa vinculação, no intuito de garantir o acesso dos detentores culturais aos bens naturais que se apresentam como elementos-partes das expressões culturais.

No caso da capoeira, a prática da expressão cultural não é dependente de um local cultural único e singular e, portanto, se faz necessário avaliar se sua base material tem direta relação com o uso de bens naturais. Essa base é composta pelos instrumentos musicais utilizados na Roda de Capoeira, que são considerados essenciais à prática da expressão cultural, quando o IPHAN cita que “é preciso admitir que a roda de capoeira, como hoje a conhecemos, perde o sentido sem a utilização do elemento música e dos objetos musicais que a constituem” (IPHAN, 2014, p.103).

Os objetos musicais utilizados na prática consistem nos instrumentos: berimbau, atabaque, pandeiro, reco-reco e agogô. Destes, o pandeiro, reco-reco e agogô podem ser encontrados em versões de plástico ou metal e, com exceção do agogô de metal, são utilizadas prioritariamente versões desses instrumentos feitas de madeira ou outros bens naturais.

Pode-se afirmar então que todos os instrumentos utilizados na Roda de Capoeira tem relação com o uso de bens naturais por serem fabricados com utilização de madeiras¹¹, frutos¹², ou bambu¹³ e, portanto, sua base material é dependente do uso de bens naturais, estando os bens encontrados no meio ambiente diretamente relacionado à salvaguarda da expressão cultural. Assim, há de se avaliar em que medida essa base material foi considerada nos estudos realizados para o inventário da Capoeira em relação a sua disponibilidade e garantia.

De acordo com o Decreto 3551/00, o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) é o documento que contém todo detalhamento da cultura a ser patrimonializada, bem como o apontamento dos riscos e ameaças à conservação do patrimônio, além dos direcionamentos para salvaguarda desse patrimônio. Portanto, se a base material é essencial à

¹¹ São utilizadas madeiras para a verga do berimbau, corpo do atabaque e aro do pandeiro.

¹² São utilizados frutos como a cabaça e o ouriço de castanha do Pará. A primeira é utilizada com caixa de ressonância do berimbau e também na fabricação de reco-reco. A segunda é utilizada na fabricação de agogô.

¹³ Utilizado na fabricação de reco-reco.

sua prática, o documento deve abordá-la, inclusive no que se refere à relação dessa base material com o uso de bens naturais.

A análise do “Inventário para registro e salvaguarda da Capoeira como patrimônio cultural do Brasil” (IPHAN, 2007) permite observar que os instrumentos utilizados na Roda de Capoeira foram abordados no Capítulo 5 do referido documento, no entanto, de forma breve, apenas com uma descrição da relação com o bem imaterial, e numa caracterização que não aborda o acesso aos materiais utilizados em sua manufatura.

O documento destacou, para o berimbau, a biriba (*Eschweilera ovata* (Cambess.) Miers) como bem natural utilizado na produção do instrumento, além da palha de vime e da semente “lágrima de nossa senhora”, utilizados na confecção do caxixi, chocalho anexo ao berimbau. Assim, o berimbau surge no inventário como o maior ponto da intersecção da natureza com a cultura, nas questões relativas à Capoeira e sua conservação como patrimônio ativado.

Avaliando-se o histórico de elaboração do inventário se observa que esse tema foi contemplado no documento, porque foi posto nas discussões pré-inventário, realizadas nos encontros “Capoeira como Patrimônio Imaterial do Brasil” (Quadro 3). Nesses encontros o berimbau teve destaque e, mais particularmente, sua sustentabilidade na salvaguarda do bem imaterial, uma vez que o “plano de manejo da biriba” foi apontado como ponto de atenção para a salvaguarda.

A preocupação com a conservação da biriba, bem natural tradicionalmente utilizado na manufatura do berimbau, permite afirmar que esses encontros revelaram que o público participante teve a percepção da relação entre conservação do bem imaterial e uso de bens naturais necessários à manutenção da sua base material. Além disso, esses encontros levantaram um problema ambiental relacionado à proteção cultural, que não foi detalhado no evento, mas foi considerado no “Inventário para o Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil” (IPHAN, 2007).

Em entrevista cedida para a presente tese, Maria Paula Adinolfi, responsável do IPHAN pela elaboração do Plano de Salvaguarda no Estado da Bahia, afirmou que a preocupação com a biriba e com os materiais utilizados na confecção do berimbau foi posta pelos capoeiristas desde o começo do processo e, portanto, era algo a ser considerado no inventário:

[...] foi da pesquisa, mas vindo dos detentores, uma fala vinda dos detentores [...] desde o começo. Com o foco na biriba, mas com outros focos, com outras madeiras, outros recursos naturais também, né? É que assim, a cabaça, a semente, isso é coisa mais fácil de produzir, não é tão problemático. Agora, as madeiras em si, são. Eu acho que a gente precisa mesmo ter mais ações frente a isso [...] (ADINOLFI, 2016)

Ao longo do inventário propriamente dito, o IPHAN enfatizou a produção do berimbau e citou o extrativismo como forma de obtenção da biriba e outros bens naturais. No que se refere especificamente ao berimbau e a biriba, o documento aborda o problema de acesso ao bem natural, mas demonstra certa contradição quando diz: “a forma do berimbau é simples e seus materiais, em certa medida, ainda são facilmente coletados na natureza” (IPHAN, 2007, p.82). Afirmação que se põe em contraposição ao que se lê um pouco mais adiante: “infelizmente, a biriba está cada vez mais escassa devido à intensa exploração dessa árvore para comercialização de berimbaus” (IPHAN, 2007, p.83).

Essa última referência, além de afirmar a escassez da biriba, contrapondo-se à citação anterior, afirma que a escassez está associada à exploração da espécie para confecção e comercialização do berimbau. Desta maneira, o documento coloca a prática cultural como responsável por um problema ambiental e esse problema, por sua vez, é considerado uma ameaça à conservação do patrimônio cultural em questão, pois sem a presença do berimbau a capoeira como patrimônio cultural imaterial ativado perde sua característica. O IPHAN deixa isso bem claro quando cita que “a presença dos berimbaus é essencial para que determinado evento seja concebido como uma roda de capoeira” (IPHAN, 2007, p.104).

Apesar das afirmativas de que a biriba encontra-se escassa e, mais ainda, de que essa escassez tem direta relação com a produção de berimbaus, o que se observa é que no documento não há referências de estudos técnicos que indiquem essa escassez e nem mesmo a direta relação entre escassez e superexploração resultante da produção de berimbau. Aparentemente, ao longo do desenvolvimento do inventário também não foram realizados estudos neste sentido, uma vez que na equipe não havia nenhum profissional da área Ambiental, conforme posto por IPHAN ao citar que para o desenvolvimento dos estudos “foram constituídas equipes de perfil multidisciplinar na Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco. Um grupo de profissionais que contemplava as áreas da antropologia, história, psicologia, educação física e artes cênicas”. (IPHAN, 2007, p.9).

Mesmo sem dados técnicos, a escassez da biriba foi considerada no papel por ter sido apresentada pelos detentores culturais nos encontros pré-inventário. No documento constata-se a problemática ambiental diretamente relacionada à conservação da Roda de Capoeira como patrimônio cultural e, como medida de salvaguarda, o inventário recomendou o “plano de manejo da biriba e outros recursos”. Essa recomendação tem como justificativa a existência de um comércio, de nível internacional, de bens materiais relacionados à Capoeira,

em particular do berimbau, o que ampliaria sua produção e a exploração da biriba, promovendo sua escassez.

O apontamento da escassez da biriba pelos detentores culturais foi considerado como, de fato, deveria ser, uma vez que essas pessoas é que estão diretamente envolvidas com a prática cotidiana da expressão cultural, conhecendo as ameaças às quais o bem pode estar exposto. No entanto, ao longo da elaboração do inventário, a equipe deveria ter se aprofundado no tema para que a escassez fosse avaliada e qualificada, visando à composição de um problema melhor definido para busca de uma solução mais acertada. Isso não ocorreu, ficando o direcionamento de salvaguarda deveras amplo e expresso apenas para um “plano de manejo da biriba e outros recursos”.

Ainda em referência à salvaguarda do patrimônio cultural em sua relação com a natureza, o inventário cita a biriba como bem natural tradicional para confecção do berimbau e destaca o fato dessa espécie estar hoje ameaçada, quando apresenta que a “parte mais importante do berimbau utilizado nas rodas de capoeira é a vara ou verga da árvore conhecida como biriba (*Eschweilera ovata* (Cambess.) Miers), comumente encontrada ao longo da Mata Atlântica do Estado da Bahia” (IPHAN, 2007, p.82).

O inventário afirma ser a biriba o recurso base da produção do berimbau, mas além desse cita outros bens naturais que podem ser utilizados na fabricação do instrumento, apontando que também estão em risco de extinção, são eles: matá-matá branco (*Gustavia* spp), pau d’arco (*Tabebuia* spp), pau pombo (*Tapirira* spp), açoita-cavalo (*Luehea* spp), itauba preta (*Mezilarus* spp), guairuba (não identificada), pitomba (*Talisia* spp), tatajuba (*Maclura tinctoria* (L.) D.Don ex Steud.), marupá (*Simarouba amara* Aubl.), tauari (*Couratari* spp) e morototó (*Schefflera* spp). Além da cabaça ou coité, vime, bambu, palha e sementes usadas na confecção de caxixi - chocalho que consiste em um instrumento anexo ao berimbau.

Essa ampliação na citação de outros bens naturais além da biriba infere que mesmo não havendo estudos técnicos e específicos em relação ao berimbau e à sustentabilidade dos bens naturais utilizados na sua confecção, no inventário houve um levantamento de espécies possíveis e alternativas à confecção do instrumento, talvez por considerar a escassez da biriba como um fato.

No inventário, no entanto, se reafirma que a confecção do instrumento está de fato ameaçada, considerando que as demais possibilidades de bens naturais a serem utilizados, além da biriba, também se encontram em risco.

As recomendações de salvaguarda contidas no “Inventário para o Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil” (IPHAN, 2007) representam a linha condutora da construção do Plano de Salvaguarda, mas a análise das associações desse assunto com a temática ambiental, no que se refere à salvaguarda do bem imaterial, necessita ser realizada além das recomendações, considerando também as ações definidas no Plano de Salvaguarda.

Conforme apresentado no item anterior do presente capítulo, não foi elaborado um Plano de Salvaguarda em nível nacional, sendo essa ação descentralizada em 2012. Por esse motivo, a análise da relação da expressão cultural com o uso de bens naturais segue no presente estudo abordando o Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia, que foi finalizado em 2016.

Esse plano foi elaborado entre os anos de 2013 e 2016, por meio das discussões realizadas no Ciclo de Seminários "Salve a Capoeira: Construção do Plano de Salvaguarda e do Conselho Gestor da Capoeira na Bahia", nos diversos territórios trabalhados, e no Seminário Estadual “Salve a Capoeira”. A temática ambiental posta em discussão foi inicialmente a recomendação de salvaguarda “plano de manejo da biriba e outros recursos” contida no inventário, que foi debatida no âmbito do grupo de trabalho (GT) intitulado “Fomento, sustentabilidade e internacionalização”.

A observação participante da autora desta tese, que esteve presente no Seminário Estadual “Salve a Capoeira”, permite afirmar que a composição desse grupo de trabalho prejudicou os debates sobre o uso de bens naturais, pois temas como “fomento” e “internacionalização”, que foram trabalhados em conjunto, se tornaram mais atrativos e “interessantes” aos detentores culturais, por serem geradores de recursos financeiros para os capoeiristas.

Em adição, o tema “sustentabilidade” se voltou para outros aspectos além do ambiental, o que diluiu a discussão em torno da base material e do uso de bens naturais, pois abordou aspectos da sustentabilidade no âmbito da transmissão de conhecimentos da expressão cultural.

A abordagem da temática ambiental no Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia foi identificada nas suas diversas esferas e sintetizada no Quadro 4, que apresenta as ações definidas para sustentabilidade da base material, em particular do berimbau, incluindo não só a questão dos bens naturais, mas também a transmissão de saberes relacionados à confecção de instrumento.

Quadro 4 - Ações definidas no Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia para a sustentabilidade dos recursos naturais e da transmissão dos saberes relacionados à confecção de instrumentos

PLANO DE SALVAGUARDA DA CAPOEIRA NO ESTADO DA BAHIA			
Ação Definida – Sustentabilidade dos recursos naturais e transmissão dos saberes relacionados à confecção de instrumentos			
Direcionamento IPHAN (Inventário) - Plano de Manejo da Biriba e outros recursos			
Diretriz de Salvaguarda (final): Desenvolver um plano de manejo para os recursos naturais utilizados na fabricação de instrumentos da Roda de Capoeira, que contemple a realização de pesquisas, sistemas coletivos de replantio e extrativismo sustentável.			
Ações definidas	Atores e Instituições	Prioridade	Territórios Culturais
Fomentar, com apoio jurídico, projetos que promovam oficinas de confecção de instrumentos utilizados na Roda de Capoeira (garantindo a difusão da cultura empreendedora da Capoeira e a geração de renda), palestras sobre conhecimentos e saberes tradicionais da Capoeira para as novas gerações, e criação e projeção de vídeo-aulas sobre história e cultura da Capoeira.	Professores e Mestres de Capoeira, associações e grupos de Capoeira (execução), com financiamento e apoio do IPHAN, IPAC, Pontos de Cultura, Secretarias Municipais de Cultura e SECULT-BA	Alta (6 meses / 1 ano)	CDE, VCH, STP
Criar áreas de preservação com plantio de mudas das espécies vegetais utilizadas na confecção dos instrumentos da Roda de Capoeira, principalmente da biriba, com regras para o uso sustentável e para fornecimento às regiões menos favoráveis a este cultivo. Estimular o diálogo e a integração com as ações da Secretaria de Meio Ambiente	Capoeiristas, moradores em regiões de clima propício e que residam ou possuam áreas devastadas ou prejudicadas seriam os responsáveis pela ação, com apoio das empresas que degradam o território (compensação ambiental). Enquanto parceiros, a Secretaria de Meio Ambiente do Estado da Bahia, o IBAMA e o IPHAN	Média (próximos anos)	SN2, VCH, CDE
Realizar mapeamentos, estudos, pesquisas e criar sistemas de informações sobre a diversidade de matérias-primas (além da biriba, outras madeiras/cabaças) que possam ser utilizadas na fabricação dos instrumentos da Capoeira, bem como técnicas de manutenção de cultivo e aproveitamento, extração controlada e sustentável, incluindo o mapeamento de iniciativas já existentes no Brasil	O Ministério da Agricultura, o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Renováveis (IBAMA), INEMA e a Empresa Baiana de Desenvolvimento Agrícola (EBDA). Como parceiros as universidades federais e estaduais, o Instituto Federal da Bahia (IFBA), EMBRAPA e IPHAN.	Alta (2 anos)	LSB, RMS, VTC, ANG
Elaboração de uma certificação “verde” direcionada para a extração controlada e fiscalizada da biriba em determinadas regiões, realizada através de técnicas específicas de manejo/plantio e por pessoas credenciadas para tanto	Não definido	Não definido	ANG

Quadro 4 - Ações definidas no Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia para a sustentabilidade dos recursos naturais e da transmissão dos saberes relacionados à confecção de instrumentos

PLANO DE SALVAGUARDA DA CAPOEIRA NO ESTADO DA BAHIA			
Ação Definida – Sustentabilidade dos recursos naturais e transmissão dos saberes relacionados à confecção de instrumentos			
Direcionamento IPHAN (Inventário) - Plano de Manejo da Biriba e outros recursos			
Diretriz de Salvaguarda (final): Desenvolver um plano de manejo para os recursos naturais utilizados na fabricação de instrumentos da Roda de Capoeira, que contemple a realização de pesquisas, sistemas coletivos de replantio e extrativismo sustentável.			
Ações definidas	Atores e Instituições	Prioridade	Territórios Culturais
Incentivar a formação prática de capoeirista em manejo sustentável de recursos naturais, através de vivências em iniciativas de agricultura familiar apoiadas pelo governo da Bahia.	Embrapa, CEPLAC, IBAMA e INEMA. O IPHAN é reconhecido como um parceiro no sentido de articular o acontecimento da ação. Cooperativas, ONGs, universidades e associações foram sugeridas como parceiras ao apoio técnico e operacional.	Alta	LSB
Capacitar capoeiristas em manejo sustentável dos recursos naturais utilizados na fabricação de instrumentos da roda da Capoeira, permitindo o acesso em áreas protegidas e criando novas unidades de conservação no Estado da Bahia.	Embrapa, CEPLAC, IBAMA/ICMBio e INEMA. Como parceiros, o IPHAN, as universidades estaduais e federal, cooperativas e as prefeituras locais; além de unidades gestoras dos Parques inseridos no Macroterritório Litoral Sul e Baixo Sul, a exemplo do Parque da Mata da Nova Esperança, Parque do Condurú e Parque Iararana	Alta	LSB
Incluir a categoria específica de capoeirista ou artista/artesão popular nas políticas para obtenção de financiamentos habitacionais e de propriedades produtivas.	Não definido	Não definido	ANG
Criar um banco de distribuição de sementes e mudas, principalmente de cabaças e biribas, que possa ser compartilhado com capoeiristas e também com pequenos agricultores familiares interessados, incluindo capacitações e apoio técnico especializado para os processos de cultivo, plantio e extração.	Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento (MAPA), através da Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (EMBRAPA); a Empresa Baiana de Desenvolvimento Agrícola (EBDA); a Secretaria da Agricultura, Pecuária, Irrigação, Pesca e Aquicultura da Bahia (SEAGRI); e o Ministério do Meio Ambiente (MMA), além de ONGs, foram responsabilizados diretamente pela implementação da ação. Como parceiros e possíveis apoiadores foram apontados as universidades e o INEMA	Alta (6 meses)	PSR
Fomentar o comércio de produtos e instrumentos utilizados nos treinos e nas rodas de Capoeira na Bahia, construídos pelos artesãos e próprios capoeiristas, pautados no modelo de economia solidária.	Como responsáveis são citados o Centro Público de Economia Solidária (CESOL), o SEBRAE e o Instituto Mauá; que podem contar com a parceria das Prefeituras	Média (até 2 anos)	STP

Quadro 4 - Ações definidas no Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia para a sustentabilidade dos recursos naturais e da transmissão dos saberes relacionados à confecção de instrumentos

PLANO DE SALVAGUARDA DA CAPOEIRA NO ESTADO DA BAHIA			
Ação Definida – Sustentabilidade dos recursos naturais e transmissão dos saberes relacionados à confecção de instrumentos			
Direcionamento IPHAN (Inventário) - Plano de Manejo da Biriba e outros recursos			
Diretriz de Salvaguarda (final): Desenvolver um plano de manejo para os recursos naturais utilizados na fabricação de instrumentos da Roda de Capoeira, que contemple a realização de pesquisas, sistemas coletivos de replantio e extrativismo sustentável.			
Ações definidas	Atores e Instituições	Prioridade	Territórios Culturais
	Municipais, empresas e CEF		
Estimular a aquisição de instrumentos e demais recursos relativos à roda de Capoeira diretamente das mãos de artesãos capoeiristas, inscritos em cadastro realizado pelo Conselho Gestor da Salvaguarda, disponibilizado através de catálogo online produzido pelo governo do Estado e atualizado semestralmente.	Não definido	Não definido	CHD

Fonte: Autora

Siglas dos Territórios e Macroterritórios: ANG (Capoeira Angola), CHD (Chapada Diamantina e Piemonte do Paraguassu), CDE (Costa do Descobrimento e Extremo Sul), LSB (Litoral Sul e Baixo Sul), PSR (Portal do Sertão, Recôncavo e Sisal), RMS (Região Metropolitana de Salvador), SN2 (Semiárido Nordeste II), STP (Sertão Produtivo e Bacia do Paramirim), VCH (Velho Chico, Bacia do Rio Grande e Bacia do Rio Corrente), VTC (Vitória da Conquista).

Na análise sobre o acesso aos bens naturais fundamentais para a prática da expressão cultural aqui tratada, no Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia se observa uma ampliação na diretriz geral de salvaguarda, que foi posta no inventário como “plano de manejo da biriba e outros recursos” e definida no plano de salvaguarda como “Desenvolver um plano de manejo para os recursos naturais utilizados na fabricação de instrumentos da roda de capoeira, que contemple a realização de pesquisas, sistemas coletivos de replantio e extrativismo sustentável”.

Essa ampliação da diretriz extrapola a questão da biriba e detalha a forma de se elaborar um “plano de manejo de recursos naturais”, pois cita como direcionamentos a realização de pesquisas, o replantio e o extrativismo sustentável. Essa diretriz também indica que a escassez do bem seguiu como um fato para o IPHAN e detentores culturais, bem como o processo de extrativismo seguiu como principal meio na obtenção do recurso. No entanto, a necessidade da realização de pesquisas, citada nessa nova diretriz, demonstra que a falta de estudos técnicos sobre o tema na fase do inventário foi observada e necessita ser sanada.

No que diz respeito às ações, foram definidas um total de dez ações a serem efetivadas, contemplando a definição dos atores e instituições a serem envolvidos. Essas ações foram qualificadas também de acordo com sua prioridade de efetivação, sendo que 50% delas foram consideradas de alta prioridade, para serem executadas em um período de 6 meses a 2 anos, o que demonstra certa urgência no tratamento do uso de bens naturais relacionados à prática cultural. No entanto, nenhuma delas foi executada, conforme explica Adinolfi (2016) quando afirma: “como aquele plano é imenso, o ponto que a gente está atualmente é o seguinte: temos que elencar prioridade, mas as pessoas não conseguem elencar prioridade, por isso a coisa não vai”.

Apenas no ano de 2018, e em decorrência desta tese, fui convidada pelo IPHAN e pelo Conselho Gestor da Salvaguarda da Bahia para apresentar direcionamentos referentes ao tema. Nesse evento foi posta a importância de ampliação do conhecimento sobre o uso de bens naturais na confecção do berimbau e definiu-se que cada território deve identificar junto aos capoeiristas da sua região os artesãos, extrativistas, e as principais espécies utilizadas na confecção do berimbau, uma vez que isso é variável perante a diversidade de ecossistemas presentes no estado da Bahia.

No que se refere às parcerias a serem efetivadas, três ações (30%) não tiveram definições: elaboração de certificado verde para biriba; inclusão dos capoeiristas na categoria de artista ou artesão popular no que se refere à obtenção de financiamento para aquisição de propriedades produtivas; e cadastro de capoeiristas artesãos para venda de instrumentos.

Nas sete demais ações (70%), foram citadas vinte e duas instituições a serem envolvidas como responsáveis ou parceiras. Essas instituições foram citadas um total de 46 vezes (Gráfico 1) e foram destaques o Instituto do Patrimônio Histórico e artístico Nacional (IPHAN), Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais (IBAMA), Instituto de Meio Ambiente e Recursos Hídricos da Bahia (INEMA), Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa) e Universidades.

Gráfico 1: Instituições citadas para parceria nas ações relacionadas à temática ambiental para salvaguarda da Capoeira.

Fonte: Autora

Essas citações demonstram que diversas ações definidas para salvaguarda do bem imaterial, no âmbito da sua relação com a temática ambiental, demandam a articulação entre instituições das áreas de cultura e meio ambiente, articulação essa comumente não efetivada pelo IPHAN e pelos órgãos ambientais, conforme exposto no Capítulo 3.

Em adição, com exceção do IPHAN, nenhuma outra instituição estava presente para firmar sua parceria na execução de qualquer uma das ações propostas. Também não havia nas discussões sobre o tema ao menos um profissional da área Ambiental que pudesse auxiliar na definição das ações, considerando a viabilidade técnica das propostas. Tendo em vista as decisões, as ações propostas podem ser tecnicamente ou legalmente inviáveis, o que demandará redirecionamentos; e as parcerias pretendidas podem não ser efetivadas, o que impossibilitará a realização da ação, ou ao menos demandará um redirecionamento da mesma.

O Quadro 4 demonstra também, na citação de cada ação, quais foram os territórios culturais de origem da proposta elaborada. Neste sentido, é destaque a ação que versa sobre a

realização de mapeamentos, estudos e pesquisa sobre os bens naturais utilizados na fabricação dos instrumentos componentes da Roda de Capoeira e sobre o cultivo e extração desses recursos. Essa ação foi citada em quatro territórios culturais, demonstrando sua importância e necessidade, o que ressalta uma vez mais a falta de estudos técnicos nas pesquisas do inventário, voltadas principalmente à identificação, mapeamento, cultivo e extração dos bens naturais utilizados na base material da Capoeira.

As ações apresentadas no Quadro 4 foram colocadas na figura conforme expostas no documento “Relatório do Seminário Estadual Salve a Capoeira” (IPHAN, 2016), no entanto, algumas delas abordam diversos temas e, para uma análise mais precisa, as ações foram categorizadas de acordo com temas específicos (Gráfico 2).

Gráfico 2: Temas das ações relacionadas à questão ambiental para salvaguarda da Capoeira.

Fonte: Autora

Os resultados demonstram que 60% das ações se referem ao cultivo e a mesma porcentagem ao tema extrativismo. Esses valores indicam que há expectativas não apenas do cultivo dos bens naturais utilizados na confecção dos instrumentos usados na Roda de Capoeira, com destaque para a biriba, mas também da continuidade da atividade extrativista desses bens, de forma que contemple a sustentabilidade dos mesmos.

Essas expectativas de continuidade do processo de extrativismo têm como componente o fato de muitas pessoas não terem áreas cultiváveis e de outras tantas terem a atividade de extrativismo da biriba como uma fonte de renda.

O destaque dado ao cultivo dos bens naturais de interesse recai sobre a conservação dos mesmos no ambiente natural, mas também sobre a possibilidade de um maior ganho econômico com a produção e venda, pois o processo de extrativismo representa riscos e

demanda deslocamentos cada vez maiores, em função da atual escassez dos bens naturais buscados. Sobre os riscos, Mestre Zé do Lenço (2017) cita: “não vou tirar não, que é muito perigoso. Dá muita cobra lá, né? Tem uma cobra mesmo, caninana, que ela fica enrolada assim, ó. Toda verdinha no pé, você não vê, quando vê, olha o tamanho dela” (informação verbal)¹⁴.

Sobre a escassez de bens naturais, em particular da biriba, foi apontada pelo IPHAN (2014) como decorrente da superexploração da espécie para confecção de berimbau, mas isso precisa ser melhor avaliado, pois pode ter origem na exploração para outros fins e na ocupação e desmatamento de áreas de mata nativa, devido à expansão urbana e especulação imobiliária e a usos comerciais, conforme se vê na fala abaixo..

[...] o berimbau, antigamente na Ilha, eu moro na Ilha (se referindo da Ilha de Itaparica) eu atravessava a rua, isso 30 anos atrás. 30 ou 40 anos atrás eu atravessa a rua de casa e tinha as moitas de biriba. Hoje é totalmente diferente, hoje quem pega as madeiras: olaria, pizzaria, churrascaria, para queimar. Então a biriba vai no meio também, porque eles não querem nem saber (MESTRE LUA RASTA, 2017)¹⁵

Considerando que a biriba é uma espécie da Mata Atlântica e que esse bioma encontra-se já bastante impactado no país, o desmatamento necessita ser considerado e pode ser o principal causador da redução da oferta de biriba.

Frente à pertinência da temática ambiental para salvaguarda da Capoeira, aqui apresentada por meio das análises do “Inventário para registro e salvaguarda da Capoeira como patrimônio cultural do Brasil” e do “Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia”, se observa que apesar da ampliação da diretriz de salvaguarda, que abarca de forma geral todos os instrumentos utilizados da Roda de Capoeira, o protagonismo do berimbau ainda se faz presente. É expressiva a preocupação com os bens naturais utilizados na produção do berimbau, em especial a biriba, sendo que os direcionamentos de salvaguarda mais citados são relativos à extração e cultivo dessa espécie.

Essa preocupação com a sustentabilidade do berimbau foi colocada ainda na fase pré-inventário pelos detentores culturais, e perdurou ao longo de todo processo construtivo do plano de salvaguarda da Capoeira para o estado da Bahia, fato que demonstra a importância do instrumento para o bem imaterial e, conseqüentemente, a importância da sua manutenção.

Na entrevista com Maria Paula Adinolfi, a mesma afirma que a questão do berimbau e da biriba partiu dos detentores como um fator importante na salvaguarda: “foi uma fala

¹⁴ Informação fornecida por Mestre Zé do Lenço em entrevista concedida para autora em 2017, no município de Salvador (BA).

¹⁵ Informação fornecida por Mestre Lua Rasta em entrevista concedida para autora em 2017, no município de Salvador (BA).

vinda dos detentores, que é uma fragilidade, uma das questões que estão colocadas” e afirma também que “esse manejo da biriba está colocadíssimo”, se referindo as ações de salvaguarda da Capoeira (ADINOLFI, 2016).

Considerando o berimbau como o elo maior da relação dos componentes da Capoeira como patrimônio cultural em sua relação com a natureza, o instrumento será destacado no próximo capítulo, no intuito de avaliar os saberes ambientais relacionados à sua produção, à importância da biriba, e à identificação de outras espécies possíveis na produção do instrumento essencial à prática da Capoeira.

5 A MATERIALIDADE COMO CONDICIONANTE PARA SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO: SUA EXPRESSÃO NA CAPOEIRA

Esse capítulo trata especificamente do berimbau, instrumento essencial para prática da capoeira que “está de tal forma associado a esse território que atualmente seria inconcebível uma roda de capoeira sem a aplicação efetiva deste arco musical” (IPHAN, 2014, p.104-105).

Como apresentado no capítulo anterior, o berimbau foi destaque nos apontamentos e desenhos de ações de salvaguarda da Capoeira, em decorrência da afirmativa dos praticantes da expressão cultural e do IPHAN de que a biriba (*Eschweilera ovata* (Cambess.) Miers), principal espécie utilizada na fabricação do instrumento, se encontra em escassez; o que ameaça a produção do instrumento e, conseqüentemente, coloca a salvaguarda do bem imaterial em risco.

Frente a esse cenário e com base na pesquisa bibliográfica, o capítulo apresenta a relação do berimbau com a capoeira, discorre sobre a origem do mesmo, sua adaptação e utilização no Brasil, trata também da cadeia produtiva e dos bens da natureza relacionados à sua produção.

Por meio de pesquisa bibliográfica e de campo, com realização de entrevistas e observação participante, aponta inicialmente as partes componentes do instrumento e suas técnicas produtivas, que demonstram que o berimbau ainda é produzido de forma artesanal. Em seguida, detalha a cadeia produtiva e comercial e os atores sociais envolvidos, que foram aqui distribuídos em três categorias: fornecedores, atravessadores e artesãos. Apresenta os aspectos ambientais da produção do berimbau e a relação deles com a salvaguarda da Capoeira. Ressalta os bens da natureza utilizados na produção do instrumento e identifica que os produtores de berimbau possuem um conhecimento mais amplo dos bens a serem utilizados. Ao final, considera o processo de extrativismo como relevante na produção do instrumento, aborda a apropriação de bens naturais, ratifica a biriba como espécie de destaque, apresenta suas características biológicas e ecológicas, debate sua condição de escassez e discorre sobre as formas de apropriação e o manejo tradicional.

5.1 INSTRUMENTAL MATERIAL E NATURAL: O BERIMBAU E SUA RELAÇÃO COM A CAPOEIRA

O berimbau é um instrumento amplamente conhecido no Brasil e no mundo devido ao seu uso na roda de capoeira, sendo o símbolo maior dessa expressão cultural. Mas, nem sempre o berimbau esteve associado a ela e hoje sua representatividade vai além dela, pois é considerado um símbolo da Bahia e da cultura afro-brasileira.

De acordo com Waldeloir Rego (1968) o berimbau pode ser descrito como:

[...] um arco feito de madeira específica, **pois qualquer madeira não serve**, ligado pelas duas pontas por um fio de aço, de vez que arame, além de partir rapidamente, não dá o som desejado. Numa das pontas há uma cabaça (*Cucurbita lagenaria*, Linneu) que não deve ser usada de modo algum verde, quanto mais seca melhor. Faz-se uma abertura na parte que se liga com o caule e parte inferior, dois furos, por onde deve passar um cordão para ligá-lo ao arco de madeira e ao fio de aço. Toma-se de um dobrão (moeda antiga), um pedacinho de pau, um caxixi e o instrumento esta pronto para se tocar. (REGO, 1968, n.p., grifo nosso)

Figura 3: Berimbau

Fonte: Site Canal do Capoeira¹⁶

Originário da região de Angola, onde foi chamado de *humbo*, *rucumbo*, *violam*, *lucungo*, *hungu*, *mbulumbumba* e *m'borumbumba*, de acordo com suas características e local de origem, o arco musical foi trazido para as Américas do Sul e Central com o início do tráfico de escravos, sendo diversos os tipos de arcos presentes no Brasil.

Historicamente a presença do berimbau é evidenciada por meio de narrativas e imagens que citam ou registram o berimbau como instrumento utilizado pelos africanos e seus descendentes. Esses registros datam de 1816 e dentre eles podemos destacar a pintura de Jean-

¹⁶ <https://www.canaldocapoeira.com>

Baptiste Debret (1826) “O Velho Orfeu Africano. Oricongo”, também conhecida como “O tocador de Berimbau”.

Figura 4 – “O Velho Orfeu Africano. Oricongo”, obra conhecida como “O Tocador de Berimbau” (DEBRET, 1826)

Fonte: Site da Enciclopédia Itaú Cultural¹⁷

Falando sobre o “berimbau brasileiro” Kazadi Mukuna diz que ele tem características diferentes dos arcos musicais africanos: “o berimbau, como se conhece no Brasil, não veio da África, mas extraiu seu modelo dos vários arcos musicais populares da área banta, onde a escravidão foi praticada” (MUKUNA, 1979). Corroborando com essa afirmativa, Richard Graham (1991) destaca que dos muitos arcos musicais angolanos presentes no Brasil colonial, os dois contribuintes mais importantes para o desenvolvimento do berimbau foram o *hungu* de Luanda e a *mbulumbumba* do sudoeste de Angola.

De acordo com Kay Shaffer (1977) foram encontrados no Brasil quatro instrumentos denominados berimbau: berimbau de boca; berimbau de barriga ou gunga¹⁸; berimbau ou birimbao; e berimbau de bacia. Como exceção do “berimbau ou birimbao”, que consistia em um instrumento de metal de pequena dimensão tocado com boca, todos os demais são arcos musicais que utilizam caixas de ressonância diversas.

Antes de ser utilizado na capoeira, o berimbau era utilizado em folguedos, como instrumento de lazer e também no trabalho pelos “negros de ganho” - escravos que

¹⁷ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61280/o-velho-orfeu-africano-oricongo>

¹⁸ Esse instrumento equivale ao berimbau utilizado na capoeira ainda nos dias de hoje. No entanto, na atualidade, não se utiliza o adjetivo “de barriga” para denominá-lo, pois não há mais a necessidade de diferenciação já que os demais berimbaus não são mais observados no Brasil

trabalhavam com venda de mercadorias na rua, partilhando o ganho com seu proprietário, conforme afirma Celso Brito (2012).

Kay Shaffer (1977) afirma que a associação da capoeira com o berimbau ocorreu somente no fim do século XIX, pois as evidências do berimbau no Brasil e, principalmente as gravuras que registram a capoeira, mostram a execução desta arte apenas com o uso do tambor. O autor afirma ainda que em locais onde não houve a associação, os dois elementos foram extintos; ressalta que apenas na Bahia essa associação foi observada, sendo este o fato que proporcionou a sobrevivência da capoeira e do berimbau, que depois foi reintroduzida em outros estados, já associada ao instrumento.

Constatada essa associação, o berimbau se tornou um componente inseparável da prática da capoeira, como já observado por diversos autores como Mestre Pastinha (1960) e Waldeloir Rego (1968) e como se pode evidenciar nas ações previstas para a salvaguarda da Capoeira como patrimônio cultural imaterial, que destacam o instrumento como elemento importante na conservação da prática cultural.

Esse instrumento acompanhou a história da capoeira narrando momentos como em 1890, quando ela foi inserida no Código Penal e considerada crime. Os capoeiristas usaram seus berimbaus como armas, anexando uma lâmina na sua extremidade, conforme relatos de Mestre Pastinha (1960), ou então, entalhando a ponta inferior do berimbau de modo a torná-lo pontiagudo (semelhante a uma lança) para que o instrumento pudesse ser utilizado como arma (SHAFFER, 1977). A partir da década de 1940 e em decorrência da caracterização da capoeira como atração turística e folclore, o berimbau passou a ser visto como uma mercadoria, um souvenir adquirido como “lembrança da Bahia”.

Segundo Kay Shaffer (1977) foi o Mestre Waldemar, capoeirista, quem iniciou a venda de berimbaus na Bahia. Além do mestre, ele identificou também alguns vendedores não capoeiristas, mas esses declararam não saber fazer berimbau, tendo o produto como um negócio. Assim, tem-se um indicativo de que os saberes relacionados à confecção do berimbau eram de domínio dos capoeiristas, ainda que o comércio do instrumento fosse algo mais amplo.

O berimbau, após o processo de folclorização da capoeira e da cultura afro-brasileira, passou a ser considerado um símbolo da Bahia. Isso lhe permitiu uma “vida própria” como mercadoria, não sendo produzido única e exclusivamente para o uso dos capoeiristas. No entanto, ainda seguia produzido por pessoas ligadas à prática cultural, uma vez que o “saber fazer” era aparentemente de domínio desse público.

Kay Shaffer (1977) também caracterizou os materiais e os “modos de fazer” do berimbau e observou semelhanças e diferenças entre o berimbau utilizado pelos capoeiristas e o tido como “berimbau artesanato”. De acordo com o autor, no “berimbau artesanato” se observava a “falta de perfeição no acabamento, que faz parte dos berimbaus dos profissionais” (SHAFFER, 1977, p.27)

Atualmente ainda se vê na Bahia a produção e venda dos dois tipos de berimbau, o utilizado como instrumento, essencial à prática da capoeira, e o considerado uma mercadoria artesanal, um souvenir. Ainda que haja essa diferenciação, ao se pensar na salvaguarda da Capoeira como patrimônio cultural imaterial, o foco recai sobre o berimbau instrumento.

Sobre esse tipo de berimbau, dois aspectos podem ser destacados em relação à sua conservação como fator relevante para salvaguarda da Capoeira. O primeiro se refere aos modos de fazer e os saberes relacionados à produção artesanal e o segundo sobre o acesso às matérias primas utilizadas em sua confecção.

No que se refere à conservação e transmissão dos saberes e fazeres, autores como Kay Shaffer (1977) e Celso Brito (2012) apontaram uma preocupação referente: i) à perda do conhecimento tradicional sobre o modo artesanal de se fazer o berimbau, e ii) à sustentabilidade do arco musical, já que a produção do berimbau utiliza bens naturais como matéria-prima, gerando uma pressão exploratória sobre os mesmos.

O IPHAN, como já observado na análise do “Inventário para registro e salvaguarda da Capoeira como patrimônio cultural do Brasil” e do “Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia”, expressou a preocupação com a conservação do berimbau e destacou a dificuldade de acesso às matérias-primas usadas na confecção do mesmo, ainda que não tenha citada nenhuma recomendação ou ação referente à conservação e transmissão dos saberes relacionados ao modo artesanal de se fazer berimbau.

Apesar disso, Maria Paula Adinolfi, como representante do IPHAN, não deixou de apresentar certa preocupação com os saberes relacionados à produção do berimbau:

[...] está se tornando um saber mais especializado. Antes todo capoeirista sabia fazer seu berimbau, hoje não é verdade isso, a gente percebe. Se fosse verdade, as pessoas não precisariam fazer uma oficina de berimbau, seria uma coisa que estaria na prática cotidiana, mas não é. Então, a pessoa não sabe. (ADINOLFI, 2016)

Considerando a importância da conservação dos saberes e fazeres relacionados à produção do berimbau, no que diz respeito aos conhecimentos acerca dos usos da natureza, é necessário compreender como se dá a produção do berimbau e identificar os atores relacionados com a cadeia produtiva e comercial do instrumento.

5.2 A CADEIA PRODUTIVA E COMERCIAL DO BERIMBAU

Mesmo sendo um instrumento presente em praticamente todo o mundo, devido à difusão da prática da capoeira, e também reconhecido em face à sua utilização na música popular brasileira, com destaque para o músico Naná Vasconcelos que difundiu bastante o berimbau como instrumento musical percussivo; poucos são os trabalhos na literatura voltados ao estudo do berimbau.

De maneira geral, os poucos trabalhos que o abordam se destinam ao estudo dos arcos musicais e apenas citam o berimbau entre eles. Os estudos relacionados ao berimbau encontrados nas áreas de artes e música não abordam os materiais e técnicas construtivas do instrumento, mas têm como foco suas origens e análises musicológicas, baseadas na sonoridade e nas formas de execução musical. Os únicos estudos dedicados exclusivamente ao berimbau foram realizados por Albano Marinho de Oliveira (1958) que publicou o livro “Berimbau: o arco musical da capoeira” e Kay Shaffer (1977), que em seu livro “Berimbau de barriga e seus toques” apresentou detalhes sobre seus elementos componentes, materiais e formas construtivas, tendo como base entrevistas junto a mestres de capoeira e vendedores de berimbau na Bahia.

O detalhamento apresentado nesta tese acerca dos materiais, modos de confecção e cadeia produtiva do berimbau se fundamentam na pesquisa bibliográfica e em entrevistas de campo junto aos atores envolvidos com a cadeia produtiva do instrumento e mestres tradicionais de capoeira atuantes no Centro Histórico de Salvador.

Inicialmente, para identificar os bens da natureza utilizados e compreender sua cadeia produtiva, faz-se necessário destacar as partes componentes do arco musical e sua técnica construtiva.

Conforme já descrito na presente tese, o berimbau consiste em um arco musical de madeira, ligado nas duas pontas por um fio de aço, com uma cabaça que atua como caixa de ressonância acoplada mais próxima de uma das pontas. Para sua execução são necessários ainda um dobrão, um pedaço de pau (baqueta ou vaqueta) e o caxixi, instrumento anexo, do tipo chocalho. A fabricação não requer técnicas muito apuradas e comumente tem início ou com a preparação da cabaça, ou do arco de madeira, que são trabalhados separadamente para depois serem acoplados. Até os dias atuais, a preparação do berimbau é realizada de forma artesanal.

5.2.1 AS PARTES COMPONENTES DO BERIMBAU E SUA PRODUÇÃO

Na capoeira se observam três tipos diferentes de berimbau: gunga, médio o viola; o primeiro de tom mais grave e o último de tom mais agudo. Essa diferenciação de tons se deve, principalmente e grosso modo, ao tamanho da cabaça utilizada. O mais grave é aquele que utiliza uma cabaça maior, e o mais agudo é aquele que utiliza uma cabaça menor. No entanto, as partes componentes do instrumento e sua forma de construção são iguais.

Dentre as partes componentes do berimbau se destaca o “corpo” do instrumento representado por um arco de madeira que é denominado pelos produtores de berimbau e pelos capoeiristas como “verga”. A verga consiste em um tronco de madeira, com espessura variável de 2cm a 3cm de diâmetro. A madeira a ser utilizada deve ser reta, flexível e ao mesmo tempo resistente, para que possa ser curvada como um arco, sem lascar ou quebrar.

Figura 5: Verga do berimbau com casca (primeiro plano) e sem casca (segundo plano)

Fonte: Reponto de Maré¹⁹

O preparo da verga tem início com a retirada da casca da árvore, esse processo é feito ou com as mãos, ou com auxílio de uma faca, a depender da adesão da casca ao tronco. Em seguida, corta-se o mesmo na medida do berimbau a ser fabricado, que varia de 1,40m a 1,60m. Após a retirada da casca e o corte da verga na altura desejada, o material é raspado para que se retire a segunda camada de “pele” da casca do tronco e para que a verga fique com um aspecto liso. Essa raspagem pode ser feita de forma manual, utilizando uma lixa ou um pedaço de vidro, ou com auxílio de lixadeiras.

¹⁹ <https://www.facebook.com/repontodemare>

Após a verga estar sem casca e lisa, é feito o acabamento das pontas onde será fixado o arame. Uma das pontas é cortada reta e na outra é feita uma estrutura para o encaixe do arame. Na ponta reta, é fixado um pedaço de couro de boi no diâmetro da verga; essa fixação é feita com auxílio de um ou dois pequenos pregos e/ou com utilização de cola. Na outra ponta, o artesão entalha um tipo de “pé” para o berimbau, onde será fixado o arame.

Figuras 6 e 7: Pontas da verga do berimbau

Fonte: Autora

Concluído o preparo da verga, tem-se a fixação do arame que atua como corda do instrumento. Até a década de 1930, eram utilizados como corda materiais naturais, como cipós e lãs. Por volta da década especificada, passou-se a utilizar o arame, que inicialmente era “aramé de cerca” e, com a maior presença de veículos motorizados, os capoeiristas começaram a utilizar “arames de pneus” de carro (SHAFER, 1977). Os arames utilizados hoje são os “arames de pneu” e a pesquisa de campo realizada pela autora observou que mesmo grandes produtores de berimbau, que fabricam o instrumento em grande escala em Salvador, ainda tiram o arame do pneu de carros.

[...] Esse é o ideal (aramé tirado do pneu). O outro é o mesmo aço só que ele ainda não foi no pneu, aí tem indústria em São Paulo que vende. Eu já usei, um rapaz trabalhava numa fábrica de pneus e trouxe pra mim, eu experimentei e gostei. Faz diferença não, só que aqui em Salvador não vende. (VALMIR DAS BIRIBAS, 2017)²⁰

A fixação na verga se dá fazendo uma laçada em cada ponta do arame. Essa laçada é feita manualmente, enrolando o arame e cortando o mesmo com as mãos, ou então com o auxílio de ferramentas como um alicate. Uma das pontas tem que ter uma laçada de maior

²⁰ Informação fornecida por Valmir das Biribas em entrevista concedida para autora em 2017, no município de Salvador (BA).

diâmetro que a outra, pois deverá ser encaixada no “pé” do berimbau e a outra apenas deverá receber uma corda para amarrar o arame na verga quando o instrumento for armado²¹.

Figura 8: Laçada do arame do berimbau

Fonte: Autora

A amarração do arame à verga se dá tensionando o mesmo e fazendo com que a madeira passe do estado ereto para o curvo. Essa tensão do arame e a consequente curvatura da madeira não tem uma medida padrão e depende da resistência da verga e da afinação desejada. Esse conhecimento demanda experiência do capoeirista no trato com o berimbau; uma tensão extrema pode lascas ou quebrar a verga e uma tensão pequena pode ser insuficiente para que o instrumento tenha o som desejado.

Finalizado o trabalho com a verga e com o arame, se junta a cabaça, que consiste na caixa de ressonância do instrumento. Conforme já citado, as duas partes são trabalhadas de forma separadas, não havendo uma ordem de preparação para produção do instrumento.

Figura 9: Cabaças fechadas secas e verdes

Fonte: Reponto de Maré²²

Kay Shaffer (1977) faz referência ao uso da “cabaça” e do “coité” na produção do berimbau e define a primeira como composta por “duas bolinhas unidas” e a segunda como

²¹ Utiliza-se o termo “armar o berimbau” para designar o ato de curvar a verga e fixar a cabaça, deixando o instrumento pronto para o uso.

²² <https://www.facebook.com/repontodemare>

uma “cabaça de forma oval”. No entanto, está afirmativa não procede, pois o “coité” consiste em uma cabaça bastante arredondada pouco utilizada na produção do berimbau. Dos tipos de cabaças existentes, três são utilizados na produção do berimbau: “cabaça arredondada”, “cabaça oval” e “cabaça de pescoço”, essa última descrita por Kay Shaffer como “duas bolinhas unidas”.

Para utilizar a cabaça, ela deve estar seca. Espera-se o fruto secar e, após secagem, ele é aberto e limpo por fora e por dentro. Essa limpeza consiste na retirada da “pele” que cobre a parte externa e na retirada das sementes internas e “pele de revestimento” interno. A abertura da cabaça se dá com o corte da mesma, que é sempre feito na extremidade onde o fruto se prende ao ramo da planta. Esse corte é feito com uma faca, ou com uma serra de pequeno tamanho.

Na cabaça de pescoço é dispensada a parte menor (“bolinha menor”) e o corte é feito um pouco abaixo do “pescoço”; nas cabaças ovais e redondas são feitos cortes que descartam apenas a parte da cabaça que fica presa ao ramo. Não há um padrão para o local do corte ou o diâmetro da abertura final, isso varia de acordo com o tipo de fruto e tamanho do mesmo, mas não se pode fazer uma abertura muito grande nem muito pequena, pois qualquer um dos extremos prejudicará a ressonância do som do instrumento. Essa é uma etapa importante da confecção do berimbau, que requer conhecimento e experiência por parte do artesão. Por esse motivo, a maioria dos mestres e artesãos entrevistados declarou optar por comprar cabaças fechadas, para que eles próprios façam a abertura no local desejado, garantindo assim um melhor som.

Após aberta a cabaça, na sua base inferior são feitos dois furos com distância semelhante ao diâmetro da verga (de 2 cm a 3cm), por onde será fixado um cordão que tem como função acoplar a cabaça à verga do berimbau e atuar como a estrutura onde o tocador segurará e equilibrará o instrumento quando for tocá-lo. Esse cordão deve ser suficiente para acoplá-la ao berimbau sobrando uma pequena distância para caber o dedo do tocador. O mesmo não pode estar muito folgado, pois isso prejudica a afinação do instrumento. Em média, se trabalha com uma folga de “dois dedos” no cordão.

Figuras 10 e 11: Cabaças abertas e detalhe dos furos e cordão transpassado

Fonte: Autora

Finalizada a preparação da verga e da cabaça, sendo possível a acoplagem de uma à outra, é comum que as duas estruturas sejam envernizadas ou pintadas. De acordo com os produtores de berimbau e mestres de capoeira, isso garante uma melhor conservação do instrumento.

Historicamente, a pintura de berimbaus teve início com o Mestre Waldemar (SHAFFER, 1977; ABREU, 2003). Até a década de 1940, os berimbaus eram de cor natural e muitos nem mesmo tinham a casca tirada, conforme declara o Mestre Waldemar quando afirma que “os capoeiristas daqui, os mestres faziam berimbau com casca” (ABREU, 2003, p.13).

Após a preparação da verga e cabaça, para finalização do berimbau restam a vaqueta (também chamada baqueta ou vareta), o dobrão e o caxixi, que consiste em outro instrumento, de utilização anexa.

A vaqueta pode ser definida como um pedaço de madeira arredondado de diâmetro de aproximadamente 0,5cm e comprimento que pode variar de 30 cm a 40 cm. É utilizada para bater no arame e assim obter a vibração do mesmo, fazendo com que o berimbau emita som. Essa vaqueta não requer preparação muito detalhada e consiste apenas em cortar a madeira no diâmetro e comprimento desejado e lixá-la para que fique lisa e arredondada não incomodando assim o tocador.

O dobrão consiste em um objeto semelhante a uma “moeda” e hoje seu uso é bastante comum, sendo esse objeto parte integrante da composição do berimbau. Na atualidade os dobrões são fabricados exclusivamente para o uso no berimbau e muitas vezes são decorados com temas ligados à capoeira, ou com o nome do seu proprietário, ou da sua escola de capoeira.

Figuras 12 e 13: Vaquetas e dobrões

Fonte: Autora

Como alternativa ao dobrão, hoje ainda são utilizadas pedras para tocar o berimbau. No entanto, a utilização de pedras não é muito comum e essas devem ser lisas e arredondadas. Kay Shaffer (1977) cita em relação ao uso do dobrão, que antigamente, para tocar o berimbau, eram utilizadas moedas de cobre de 40 réis, chamadas vintém ou dobrão, devido ao seu tamanho grande. Apesar de o material ter sido alterado, o nome permaneceu e a estrutura em si também é semelhante.

O caxixi é um instrumento anexo ao berimbau, tocado em conjunto e que é de grande importância na execução dos toques utilizados na capoeira. Consiste em um tipo de chocalho, em formato de uma cesta feita de material natural (cipó) trançado, tendo ao fundo um pedaço de cabaça e acima uma alça para que o tocador possa segurá-lo. Dentro desta cesta são colocadas sementes para que, ao ser chacoalhado, as sementes friccionem o trançado das suas paredes e bata na cabaça ao fundo, produzindo o som desejado.

Figura 14: Caxixis

Fonte: Autora

De acordo com Priscila Maria Gallo (2010), o caxixi é um instrumento de origem bantu, que passou a ser utilizado em conjunto com o berimbau apenas no Brasil; no entanto, essa associação permanece pouco conhecida para os pesquisadores da área, pois “não há informações precisas de quem tocou pela primeira vez o berimbau com o caxixi, e como, onde e por que ele foi introduzido ao berimbau” (GALLO, 2010, p.965).

Conhecidas as partes componentes do berimbau e sua forma de produção, cabe agora verificar como se dá a cadeia produtiva e comercial do instrumento, uma vez que sua produção demanda diversos materiais e seu comércio se dá na atualidade em escala internacional.

5.2.2 OS ATORES SOCIAIS E A CADEIA PRODUTIVA E COMERCIAL DO BERIMBAU

A cadeia produtiva e comercial aqui exposta ressalta o atual sistema de produção do instrumento e identifica os atores sociais envolvidos com a produção e comércio, fatores a serem considerados para o atendimento da diretriz “plano de manejo da biriba e outros recursos”, contida nas recomendações de salvaguarda da Capoeira.

Tendo como focos o inventário produzido pelo IPHAN para o registro da Capoeira, e o Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia, o presente estudo buscou qualificar a cadeia produtiva e comercial do instrumento em Salvador e, para tal, trabalhou com entrevistas junto a mestres de capoeira do Centro Histórico de Salvador, artesãos, extrativistas e comerciantes de berimbau e de matérias primas utilizadas para produção do mesmo.

Sobre os atores sociais, o estudo focou na categorização dos mesmos. Não buscou, portanto, a identificação pessoal, nem a quantificação deles, o que seria uma tarefa árdua com demanda de tempo bastante amplo, haja vista a grande quantidade de capoeiristas e atores relacionados à produção e comércio do berimbau, mesmo com o recorte no município de Salvador.

Acerca da classificação desses atores, o estudo identificou três categorias relacionadas à cadeia produtiva e comercial do berimbau: 1) fornecedores de matérias primas, que podem ser extrativistas ou produtores; 2) atravessadores e 3) artesãos. Uma mesma pessoa pode transitar pelas categorias especificadas estando em mais de uma.

Figura 15: Categorias de atores presentes na cadeia produtiva do berimbau

Fonte: Autora

Nessas três categorias definidas foram observados capoeiristas e não capoeiristas. Assim, as discussões de salvaguarda da Capoeira, no âmbito da sustentabilidade do berimbau, que estão sendo feitas apenas junto a capoeiristas, devem ser ampliadas para abordar não apenas esse público, mas também os demais envolvidos com a cadeia produtiva e comercial do instrumento.

Os fornecedores de matérias primas, categoria composta por extrativistas e ou produtores, compõem o início da cadeia produtiva e comercial do berimbau, pois são das mãos desses atores que saem os materiais que serão utilizados na fabricação do instrumento. Conforme esquema apresentado na Figura 16, os extrativistas e produtores vendem seus materiais para artesãos, atravessadores ou diretamente para o consumidor final, público externo ao esquema desenhado.

Os artesãos, capoeiristas ou não, usam os materiais diretamente para produção do berimbau. Os atravessadores, também capoeiristas ou não, compram esses materiais para revenda aos artesãos ou público externo. O público externo, em geral capoeiristas que produzem berimbau para uso próprio, compra direto de produtores e extrativistas quando possível, no intuito de obter preços mais baixos. Mestre Gajé (2017) afirma que hoje os estrangeiros já vão direto ao mateiro para comprar os materiais, se referindo aos extrativistas, principalmente de biriba (informação verbal)²³.

²³ Informação fornecida por Mestre Gajé em entrevista concedida para autora em 2017, no município de Salvador (BA).

Figura 16: Esquema da cadeia produtiva e comercial do berimbau

Fonte: Autora

Os produtores de matérias primas estão comumente relacionados à produção de cabaças e venda desse material específico, seja para os artesãos ou atravessadores, pois os demais materiais são, em sua maioria, obtidos pelo processo de extrativismo. Ao longo da pesquisa não foi entrevistado nenhum grande produtor de cabaça, pois esse material tem origem no “interior” e a pesquisa teve como foco o município de Salvador. Apenas um dos entrevistados citou produzir cabaça em terreno próprio, na Ilha de Itaparica, mas em pequenas quantidades, sendo obrigado a comprar de outros produtores para complementar sua necessidade.

Os produtores de cabaças citados nas entrevistas, em sua grande maioria não são capoeiristas, mas agricultores que produzem no interior do estado ou até mesmo em outros estados. Corroborando com essa afirmativa, um vendedor de materiais utilizados na produção do berimbau diz que a “cabaça o pessoal tem plantação nos interiores. Vem do interior. Aqui em Salvador não tem nada disso” (NAU, 2017)²⁴. Mestre Zé do Lenço, produtor de berimbaus, afirmou que “cabaça eu tanto pego no interior como compro, lá no sertão, nas vezes que vou com o carro e pego um bocado lá” (MESTRE ZÉ DO LENÇO, 2017)

Os extrativistas são os fornecedores de biriba e outras espécies utilizadas para a “verga” do berimbau e fornecedores de cipós e sementes para confecção do caxixi. Podem ser

²⁴ Informação fornecida por Nau em entrevista concedida para autora em 2017, no município de Salvador (BA).

capoeiristas ou não capoeiristas, como declara Mestre Gajé (2017) quando ressalta que hoje há “extrativistas profissionais de biriba”, não ligados à capoeira, porque a biriba está “muito famosa” e muito comercializada. Ressalta inclusive que muitos produtores rurais hoje se dedicam a retirada de biriba, porque é uma atividade mais rentável que a produção de frutas, verduras e legumes.

Esse público é bastante difuso e difícil de ser identificado porque os entrevistados não revelam a identidade de seus fornecedores, principalmente de biriba, para evitar o aumento da procura do produto junto ao seu fornecedor específico e consequente aumento no preço do mesmo. Também há de se destacar que muitos entrevistados são produtores de berimbau ou atravessadores de materiais, não querendo, portanto, revelar a fonte do produto por ele revendido, pois isso consiste em um “segredo comercial”. Quando identificados, são difíceis de serem acessados, pois muitas vezes sua atividade é realizada na ilegalidade, principalmente a extração da biriba, que é comumente retirada de áreas particulares, ou de áreas de proteção ambiental.

[...] Em Porto Seguro tem muita biriba, mas também se você for pego pelo IBAMA, você paga um pau. Na Bahia é proibido, mas você fica com atenção porque se o cara pega você no mato com um feixe de biriba, você paga pau. Você pega mesmo e tem que ter sorte dos caras não te ver lá na hora. (MESTRE LUA RASTA, 2017)

Frente a esse contexto, muitos optam por não assumir sua condição de extrativista e ficam reticentes para falar do assunto sendo esse um “universo particular” da comunidade da capoeira, pois na atualidade a biriba é bastante utilizada para produção de berimbaus, diferente do passado, quando também era muito utilizada na construção civil.

Apesar da dificuldade de acesso, a categoria dos extrativistas é de grande importância quando avaliada a recomendação “Plano de manejo da biriba e outros recursos”, definida pelo IPHAN para salvaguarda da Roda de Capoeira, pois são esses os atores que detêm o conhecimento sobre as espécies, sobre os ecossistemas onde são encontradas e sobre as formas de extração. Os extrativistas devem ser inseridos nos debates e discussões acerca da sustentabilidade do berimbau nas ações de salvaguarda, o que não foi feito até o presente momento, se considerarmos que parte relevante dos extrativistas não é capoeirista e que as discussões têm sido focadas apenas nos capoeiristas.

Os atravessadores, categoria composta também por capoeiristas e não capoeiristas são observados tanto no âmbito da venda de materiais utilizados na confecção do berimbau, quanto na venda do instrumento propriamente dito (Figura 16). Os materiais são vendidos pelos atravessadores seja para o público externo, ou para os artesãos e, de forma geral, os atravessadores compõem uma categoria ligada apenas à cadeia comercial do berimbau, já que

não atuam na obtenção do material (processo de cultivo ou extração) e nem na confecção do instrumento. Consistem na única categoria que obtêm ganho econômico com a produção do berimbau, sem a necessidade de um trabalho produtivo, considerando aqui produção como beneficiamento de um produto ou matéria prima.

Mestre Lua Rasta, famoso produtor de instrumentos percussivos de Salvador e mestre de capoeira, fala sobre o atravessador de biriba, que “ele compra por um real e vende por quinze, vinte. Então, ele ganha dinheiro com biriba. Não chega nem a fazer o berimbau, ele ganha dinheiro só com o material” (MESTRE LUA RASTA, 2017).

Atravessadores ligados à venda de berimbau foram observados em Salvador por Kay Shaffer durante levantamento realizado em 1977 nas barracas do Mercado Modelo. No seu estudo, o autor identifica o Sr. Odimário como o segundo maior vendedor de berimbau, ficando atrás apenas de Mestre Waldemar, e ressalta que o mesmo já atuava como atravessador, pois não sabia fabricar o instrumento, apenas o comercializava.

[...] Ao falarmos com o Sr. Odimário sobre o assunto, mostrou que em primeiro lugar paga outras pessoas para fazerem os berimbaus para ele e ele próprio não sabe muito sobre a construção, nem o instrumento. Para ele, isto é só uma questão de negócio. (SHAFFER, 1977, p.28)

Sobre o Sr. Odimário, Shaffer se refere à venda de berimbau de forma genérica. Desta forma, não se pode afirmar que esses atravessadores vendiam berimbaus para capoeiristas, pois podiam comercializar apenas os berimbaus do tipo artesanato. Nos dias atuais são muitos os atravessadores de berimbau artesanato, basta uma caminhada pelo Mercado Modelo ou pelo Pelourinho para se observar inúmeros berimbaus vendidos pelas lojas de produtos turísticos e artesanais. No entanto, esse tipo de berimbau não é utilizado na roda de capoeira e, portanto, não configura objeto de análise desta tese.

No que se refere ao berimbau utilizado por capoeiristas, no estudo foram entrevistados atravessadores de materiais utilizados na confecção de berimbau, que tem suas lojas na Feira de São Joaquim, em Salvador, e também alguns mestres de capoeira que atuam como atravessadores, mas outros podem ser encontrados pelo município. Os comerciantes da Feira de São Joaquim são o exemplo clássico de não capoeiristas, afirmam não ter nenhuma prática de capoeira, mas vendem todo o material de qualidade para a confecção do instrumento para uso na capoeira. Citam não ter nenhum conhecimento sobre como armar²⁵ ou tocar o berimbau e demonstrar aos compradores sua qualidade sonora. Um deles ressalta

²⁵ Utiliza-se o termo “armar” o berimbau para expressar o ato de tensionar a verga e acoplar a cabaça à mesma, deixando assim o instrumento pronto para uso.

que “é bom até eu saber com o que eu trabalho. Aprender a jogar capoeira, aprender a armar. Se eu for armar um berimbau aqui eu me acabo todo, não sei não” (WILTON, 2017)²⁶.

A categoria dos artesãos pode ser representada por capoeiristas e não capoeiristas, entretanto, quando consideramos apenas a produção de berimbaus utilizados na capoeira, de qualidade musical relevante, a categoria é composta, na maioria, por capoeiristas. Esse fato se deve a demanda de “saberes” específicos necessários à produção do instrumento, que muitas vezes está relacionado à habilidade de tocar o mesmo.

Essa categoria pode ser considerada a mais relevante da cadeia produtiva do berimbau, porque o artesão é o principal elo entre as categorias já especificadas e o público externo. Sem esse ator e seu trabalho de produção do instrumento não há necessidade de cultivo e extrativismo de matérias primas e nem é possível a venda do berimbau propriamente dito. Também há de ressaltar que o conhecimento do artesão na produção do instrumento é o que permite que os bens extraídos da natureza ou produzidos pelo cultivo sejam transformados no instrumento musical que é essencial à prática da capoeira.

Quando avaliada a sustentabilidade do berimbau para salvaguarda da Roda de Capoeira, os saberes dos artesãos são essenciais para o manejo da biriba (*Eschweilera ovata* (Cambess.) Miers) e identificação de outras espécies passíveis de serem utilizadas na fabricação do instrumento.

Os aspectos ambientais da produção do berimbau, abordados a seguir, tem como base o conhecimento desses artesãos, em geral, mestres de capoeira e também dos extrativistas.

5.3 ASPECTOS AMBIENTAIS DA PRODUÇÃO DO BERIMBAU E DA SALVAGUARDA DA CAPOEIRA

Os conhecimentos sobre a cadeia produtiva e comercial do berimbau e a identificação das partes componentes do instrumento e dos atores sociais envolvidos nessa cadeia ressaltam a relação da produção com os usos da natureza. Em particular, apontam para os usos de bens naturais e para o processo de extrativismo como relevante para apropriação desses bens.

Considerando que o berimbau é elemento essencial à salvaguarda da Capoeira, conforme considerou o IPHAN, juntamente ao fato da sua produção demandar o uso de bens

²⁶ Informação fornecida por Wilton em entrevista cedida para autora em 2017, no município de Salvador (BA).

naturais e estar ameaçada pela escassez da biriba (*Eschweilera ovata* (Cambess) Miers), conforme apontamentos do Inventário para Registro da Capoeira e do Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia, nesta análise faz-se necessário abordar os aspectos ambientais da produção do instrumento. Dentre esses aspectos, é relevante a identificação dos bens naturais utilizados na produção do berimbau, no intuito de avaliar a importância da biriba e encontrar alternativas a essa espécie. Sobre a biriba, é importante o conhecimento de suas características e condições ambientais, a avaliação das formas de apropriação dessa espécie e de outros bens naturais em potencial, identificando problemas e potencialidades ao processo de extrativismo e cultivo, sob a ótica dos detentores culturais e dos órgãos ambientais.

5.3.1 OS BENS NATURAIS NA PRODUÇÃO DO BERIMBAU

O conhecimento sobre a produção de berimbau é tido pela maioria dos mestres de capoeira como parte importante da formação do capoeirista e um requisito para a condição de ser mestre. Mestre Zé do Lenço conta que “a primeira coisa que eu aprendi na capoeira foi a fazer meu berimbau” (MESTRE ZÉ DO LENÇO, 2017)

Assim, espera-se que todo mestre de capoeira tenha o conhecimento sobre a fabricação do instrumento, o que não implica necessariamente no conhecimento sobre os materiais a serem utilizados e suas formas de apropriação. Maria Paula Adinolfi diz ter a impressão de que muitos mestres da atualidade têm conhecimento sobre o manejo do berimbau, mas não detêm os saberes relacionados aos detalhes de produção, afinação e materiais a serem utilizados.

[...] hoje, é claro que as pessoas sabem manejar o berimbau, mas fazer, desde o tirar a biriba do mato, raspar a biriba e combinar a biriba coma cabaça, o som certo, isso é uma coisa que está se tornando... Só que isso é um dos tabus, porque as pessoas não admitem essa lacuna de conhecimento (ADINOLFI, 2016)

No intuito de identificar os saberes acerca dos materiais utilizados na produção do berimbau, foram feitas entrevistas semiestruturadas com artesãos produtores de berimbau e extrativistas. Dentre eles foram entrevistados mestres de capoeira de Salvador, em sua maioria mestres experientes (*griôs*), que produzem ou já produziram o instrumento para seu próprio consumo ou para venda em pequena escala, e mestres reconhecidos na atualidade como grandes produtores de instrumentos.

Muitos desses também detêm experiência no processo de extrativismo; aprenderam a capoeira na época onde o conhecimento acerca do berimbau era essencial na formação do capoeirista, quando os materiais e berimbaus não eram vendidos tão facilmente como nos dias

atuais. Assim, se tornaram conhecedores de “saber fazer” o instrumento em sua complexidade, desde a extração das matérias-primas até o produto final.

Foram entrevistados também artesãos de Salvador indicados pelos mestres, capoeiristas que atuam como produtores de berimbau, e extrativistas fornecedores de matéria-prima de qualidade para produção do instrumento, pois também se encontram muitos extrativistas restritos (não produtores de berimbau), que por vezes apresentam materiais não adequados para a fabricação do instrumento, conforme fala de Mestre Lua Rasta (2017): “cortaram muita madeira grossa demais, isso aí podia ser cabo de enxada, mas no meio tinha umas e eu consegui tirar. De umas trinta biribas eu consegui tirar umas vinte boas pra mim, as outras ficaram aí”.

No que se refere à identificação das espécies como bens naturais utilizados na fabricação do berimbau, a pesquisa não trabalhou na coleta dos materiais botânicos para posterior identificação. A identificação foi baseada apenas em pesquisa bibliográfica realizada a partir dos nomes populares citados pelos entrevistados. Por esse motivo, gênero e espécie são apresentados apenas quando possível a identificação e, ainda assim, na forma de espécies prováveis.

Os bens naturais utilizados na confecção do berimbau serão apresentados aqui de acordo com as partes componentes do instrumento: caxixi, cabaça e verga.

O caxixi consiste no instrumento anexo ao berimbau e tradicionalmente é produzido com a utilização de matérias-primas naturais. Sobre esse instrumento, a pesquisa permitiu observar que a maior parte dos entrevistados, produtores de berimbau, não o produz. Em geral compram prontos para usar, ou revender junto aos berimbaus que produzem.

Aqueles que o produzem compõe uma minoria e alegam fazer o instrumento porque o vendem também separado do berimbau, como outro produto. Também dizem que fica mais barato confeccionar, do que comprar de terceiros para revenda. Mesmo assim, declaram fazer poucos instrumentos e, por vezes, terceirizar o serviço de produção do caxixi, fornecendo o material para que outros o confeccionem.

Regra geral, a produção do berimbau e do caxixi é executada por artesãos diferentes. A maioria dos entrevistados que produz berimbau não produz caxixi. O principal motivo alegado para o fato de não fabricarem o instrumento foi de que a manufatura do caxixi “dá muito trabalho”, sua produção demanda muito tempo. Também alegaram que preferem comprar o caxixi pronto, o que infere que, apesar de sua importância, o caxixi não precisa do zelo pessoal do mestre no “fazer”.

O fato de muitos mestres de capoeira fabricarem o berimbau, mas não o caxixi - a maioria por opção, pois com exceção de um único mestre os demais alegaram saber fazer o instrumento; demonstra que berimbau e caxixi são considerados instrumentos diferentes para os capoeiristas, apesar de serem utilizados em conjunto, de forma indissociáveis. Indica também que a relação dos capoeiristas com o berimbau difere da relação com o caxixi e com os demais instrumentos utilizados na roda de capoeira, pois a maioria não fabrica os outros instrumentos (pandeiro, reco-reco, agogô e atabaque). Aparentemente o berimbau é o instrumento mais importante para a Roda de Capoeira e para o Ofício de Mestre de Capoeira, o instrumento sobre o qual há de se ter um maior zelo quanto à qualidade.

Diferentemente do berimbau, “saber fazer” o caxixi (bem como os demais instrumentos) parece não configurar como um pré-requisito do “ser mestre” de capoeira, mesmo o caxixi sendo um componente do berimbau. Fato que talvez explique a aparente contradição observada, porque o caxixi é um instrumento “obrigatório” para se tocar o berimbau sendo, portanto, parte do mesmo; ainda que não tenha o mesmo “valor”.

Entre os entrevistados que informaram comprar o caxixi pronto, foram identificados como fornecedores artesãos produtores de caxixis capoeiristas e não capoeiristas, e foram citados como locais de origem dos instrumentos: Ilha de Itaparica, Salvador, Santo Amaro, Ilha de Maré, Valência e Saubara.

Sobre os principais bens naturais utilizados na fabricação do caxixi os entrevistados citaram os cipós Junco (*Juncus* L.), Vime (*Salix* sp), Imbé (*Philodendron oblongum*), e Piaçava (*Attalea funifera*) - utilizados no trançado do cesto. E como bens alternativos, ainda pouco utilizados, citaram trinca-trinca (não identificada) e pindaíba (*Duguetia bahiensis*).

Fonte: Autora

Apesar de espécies diferentes, de maneira geral, pelas entrevistas realizadas foi possível perceber que o junco e o vime muitas vezes são termos que se confundem e são utilizados para designar a mesma fibra (vime), que é considerada o material de melhor qualidade para fabricação do instrumento.

Os fabricantes de caxixi informaram que esses materiais são, na maioria, comprados. Como locais fornecedores foram citados os municípios de Feira de Santana e Góes Calmon, sendo o vime encontrado apenas em Feira de Santana. Em menor escala e de forma esporádica, o Imbé e a Trinca-trinca são também obtidos pelo processo de extrativismo não direcional, ou seja, essas espécies são coletadas secundariamente quando encontradas em incursões para o extrativismo da biriba, material utilizado na confecção da “verga” do berimbau.

Como sementes utilizadas na confecção do caxixi foram citadas: Ticum (*Bactris soeiroana* Noblick ex A.J. Hend.), Lágrima de Nossa Senhora (*Coix lacryma-jobi* L.), Bananeira brava (*Phenakospermum guyannense* Rich.), pau-brasil/tento-carolina²⁷ e urucum (*Bixa orellana* L.). Dentre as sementes citadas, ticum parece ser a preferida da maioria dos entrevistados.

Gráfico 4: Espécies citadas como sementes utilizadas na confecção do caxixi

Fonte: Autora

De forma geral, essas sementes são coletadas nas ruas do município de Salvador, sendo capturadas aquelas que estão no chão, abaixo das respectivas copas, ou então são

²⁷ Ao longo da pesquisa de campo a maioria dos entrevistados esclareceu que a semente chamada pau-brasil não se refere à árvore pau-brasil (*Caesalpinia echinata* Lam.), é chamada assim erroneamente. A pesquisa identificou que essa semente é também chamada de tento-carolina (*Adenanthera pavonina* L.)

compradas da mão de coletores, muitas vezes utilizando a medida “litro” (garrafa PET de 2 litros) como unidade comercial.

Não há muita literatura sobre o instrumento caxixi no que se refere à sua forma de construção e materiais utilizados na sua confecção; no entanto, Kay Shaffer (1977) define o caxixi como “uma cesta de vime” já indicando que o vime era o material mais utilizado no trançado do instrumento na época do seu estudo. O Dossiê do IPHAN sobre a Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira cita como materiais o vime, bambu e palha.

Em relação ao material usado internamente, Shaffer (1977) cita o estudo de Alvarenga (1946) que especifica o uso de sementes de bananeira do mato ou milho, além de pedrinhas e búzios. Também cita Mestre Pastinha, que aponta o uso de “sementes secas”, e, decorrente das suas entrevistas, lista a utilização de “conta de cabloco” por Mestre Eziquiel (a redação correta seria Eziquiel), “bolinhas de gaiola de pássaro” por Mestre Canjiquinha, e o uso de “conchas” por fabricantes diversos. O autor também destaca que naquela época não eram fabricados caxixis no município de Salvador e que os fabricantes de berimbau por ele entrevistados compravam o instrumento na Feira de São Joaquim. Esses caxixis vinham “do outro lado da baía”, de cidades como Santo Estevão. Ressalta também em seu estudo que os fabricantes de berimbau tiravam as conchas de dentro dos caxixis comprados e trocavam por outros materiais, visando uma melhor sonoridade do instrumento.

Analisando as pesquisas de Shaffer (1977) em conjunto com os dados obtidos na pesquisa de campo realizada, se observa que a confecção de caxixi nunca esteve atrelada à do berimbau. Os produtores de berimbau da década de 1970 já compravam o caxixi de outros artesãos. A diferença se observa apenas no material interno do instrumento, pois aparentemente, no passado, os mesmos eram produzidos, em sua maioria, tendo “conchas” como contas sonoras. Isso fazia com que os mestres de capoeira, produtores de berimbau, tivessem que trocar as conchas por outros materiais, em geral sementes. Na atualidade os instrumentos já são produzidos com sementes, o que infere que os produtores de caxixi adequaram o instrumento e esse se mostrou ideal à qualidade exigida pelos capoeiristas ao longo do tempo.

A cabaça consiste na caixa de ressonância do berimbau, sendo de extrema importância para sonoridade do mesmo. É um fruto natural, de origem vegetal, com bulbos de formas diversas, além de diferentes texturas e tonalidades. É cultivada ao longo do país em diversas regiões. Na pesquisa de campo apenas dois entrevistados declararam cultivar o fruto em pequena quantidade, pois de acordo com a maioria dos entrevistados, a cabaça é “coisa do interior”, necessita de outro tipo de solo e outro clima que não o litorâneo da capital Salvador.

Valmir das Biribas, comerciante, produtor de berimbaus, extrativista e produtor de cabaça em pequena quantidade, afirmou que “a cabaça não gosta de salitre, é uma coisa da caatinga, mais seco. Você planta aqui e ela até nasce, mas não vai dar igual nunca, por causa de salitre” (VALMIR DAS BIRIBAS, 2017).

Valmir e Viola, dois extrativistas de biriba, artesãos de berimbau e produtores de cabaça, declaram fazer seu plantio de cabaças na Ilha de Itaparica, em terreno próprio e também em terrenos baldios. Valmir afirmou que a colheita é realizada a cada três ou quatro meses e que são obtidas cerca de 70 cabaças a cada colheita, o que não é suficiente para seu comércio, lhe obrigando a comprar cabaça de outros produtores. Desta forma, todos os entrevistados declararam comprar cabaça. A maioria dos mestres de capoeira e artesãos compra o fruto inteiro, fechado e seco, seja para usar na fabricação do berimbau, ou para revenda. Argumentaram que preferem comprar o fruto inteiro porque assim podem abri-lo a sua maneira, pois como já citado, a abertura da cabaça tem grande influência na sonoridade do berimbau. Atravessadores declararam comprar a cabaça fechada e também aberta, já beneficiada para o berimbau.

A revenda da cabaça, quando realizada, pode ser feita diretamente como comprada pelo produtor, ou no caso da compra do fruto seco e inteiro, a revenda pode ser feita após o beneficiamento, para agregar maior valor, sendo o mesmo vendido já aberto e limpo e até mesmo já pronto para uso no berimbau – aberto, limpo, com cordão e verniz.

Os entrevistados declararam comprar a cabaça de diversos locais e as origens dos frutos por eles adquiridos, sejam fechados ou abertos, são os municípios de Santo Amaro, Lauro de Freitas, Juazeiro e Cabaceiras. No entanto, muitos informaram que compram de qualquer pessoa que venha oferecer e muitas delas são oriundas também de outros estados.

Para confecção do berimbau são utilizados, prioritariamente, três formatos de cabaça: redonda, oval e de pescoço. Não foi feita coleta dos diversos frutos para identificação, mas a pesquisa bibliográfica mostrou que os diferentes formatos pertencem ao mesmo gênero e espécie de trepadeira: *Lagenaria siceraria* (Mol.) Standl. Suas diferentes formas se devem às ocorrências climáticas, enfermidades, e até mesmo a ação humana que pode intervir na forma do fruto e manipulá-lo com amarrações de fibras durante o amadurecimento (BASTOS, 2010). Na revisão da literatura sobre o berimbau, Rego (1968) faz referência à cabaça como

um fruto da espécie *Cucurbita lagenaria*, Linneu, que é um sinônimo heterotípico²⁸ de *Lagenaria siceraria* (Mol.) Standl e, portanto, são a mesma espécie.

O Dossiê do IPHAN sobre a Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira faz menção a espécie *Crescentia cujete* L., como a espécie utilizada na confecção do berimbau; no entanto, essa espécie se refere ao coité, tipo de cabaça pouco utilizado na fabricação do berimbau. No referido documento, o IPHAN apresentou a cabaça e coité como sinônimos e, de fato, o coité também é um cabaça, mas os capoeiristas e artesãos do berimbau diferenciam os termos “cabaça” e “coité” e não o utilizam como sinônimos, pois costumam utilizar apenas a primeira espécie (*Lagenaria siceraria* (Mol.) Standl) na produção de berimbaus, chamando apenas essa espécie de “cabaça”. Valmir das Biribas (2017) explica a diferença entre a cabaça e o coité quando diz que “cabaça dá rasteira, o que dá na altura é o coité. É um que dá em árvore, chama coité”.

O temo utilizado para designar o tronco de madeira que compõe o “corpo” do berimbau é “verga”. Por ser a peça de sustentação do instrumento, consiste na parte mais importante estruturalmente e também é considerada determinante na sonoridade.

Ao longo da pesquisa, se observou que a verga foi o maior ponto de atenção dos capoeiristas e do IPHAN, em relação à sustentabilidade da produção do berimbau como aspecto relevante para a salvaguarda da Capoeira como patrimônio cultural ativado. Como já destacado no Capítulo 4, tanto o Dossiê do IPHAN quanto o Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia, apontaram a necessidade do uso sustentável da biriba, como ação relevante para salvaguarda da expressão cultural. Nesses documentos, foram apontados direcionamentos em relação à produção da espécie e regularização do processo de extrativismo. Em adição, o Dossiê do IPHAN apresentou a escassez da biriba como uma realidade, o que foi ratificado nas discussões para elaboração do Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia e também considerou a grande produção de berimbaus como causa da escassez.

Considerando os apontamentos desses documentos, a pesquisa de campo buscou identificar os bens da natureza passíveis de serem utilizados como “verga” no berimbau. Também procurou avaliar se, de fato, a espécie biriba é a mais adequada e utilizada pelos capoeiristas e quais motivos justificam esse fato. Em adição, visou identificar a forma prioritária de obtenção do recurso (produção ou extrativismo).

²⁸ Sinônimo heterotípico, ou sinônimo taxonômico é um termo botânico para designar exemplares “tipo” diferentes e táxons legítimos distintos colocados em sinonímia.

Acerca da relevância da biriba, espécie destacada nos documentos relacionados à salvaguarda da Capoeira, a pesquisa de campo identificou que, de fato, essa espécie é a mais procurada pelos capoeiristas que desejam adquirir o berimbau e, por consequência, também pelos fabricantes, uma vez que o berimbau feito de biriba é vendido mais facilmente. Mestre Lua Rasta, em referência a grande procura pela biriba afirmou que “é por isso que nós não temos mais biriba. Todo mundo quer biriba [...] O cara vem de fora e ele quer biriba. Nem pensa em outra coisa” (MESTRE LUA RASTA, 2017).

O fato de a biriba ser a madeira mais procurada pelos capoeiristas foi justificado pela característica da casca ser retirada com facilidade, da madeira ser resistente e flexível ao mesmo tempo, e de a mesma não quebrar facilmente, apenas lascar.

[...] Tem madeira boa, mas que é ruim de você tirar a casca. Por isso também que a galera gosta de biriba. Biriba você sabe, né? Você pega aqui ó, e se ela for linheira também é uma boa madeira, mas não quer dizer que o melhor berimbau é de biriba (MESTRE LUA RASTA, 2017)

Em complemento à declaração de Mestre Lua Rasta, Mestre Pelé da Bomba afirmou que “a biriba é uma madeira melhor, não quebra. Ela lasca, não quebra. Racha e não quebra. [...] O estilo dela é esse, e as outras madeiras podem lascar, ou podem quebrar” (MESTRE PELÉ DA BOMBA, 2017)²⁹. Mestre Bamba declarou: “me dei bem melhor com a biriba, porque tem o ponto dela né, não precisa nem a mais e nem a menos [...] é uma madeira, no meu entendimento, uma madeira mais maciça” (MESTRE BAMBA, 2017)³⁰

Apesar destas declarações, os mestres supracitados e muitos outros mestres de capoeira e produtores de berimbau entrevistados (Mestre Gajé, Mestre Zé do Lenço, Mestre Boca Rica, Valmir das Biribas, e Viola) disseram que a preferência pela biriba consiste mais em um gosto pessoal e até em uma tradição, pois no que concerne à sonoridade do instrumento, outras madeiras também fornecem bons sons. Mestre Bamba diz que “você tem que escolher bem a madeira, tem alguns que não gostam (da biriba) porque é pesada, preferem taipoca, outros tipos de madeira que dão também o mesmo som, mas eu me identifiquei com a biriba” (MESTRE BAMBA, 2017).

O produtor de berimbaus, Valmir das biribas, ressalta a “invenção da tradição” em relação ao uso da biriba.

[...] no meu modo de ver, muita invenção de tradição em relação à madeira que só é biriba que dá um bom som de berimbau. [...] Virou uma invenção de tradição na

²⁹ Informação fornecida por Mestre Pelé da Bomba em entrevista concedida para autora em 2017, no município de Salvador (BA).

³⁰ Informação fornecida por Mestre Bamba em entrevista concedida para autora em 2017, no município de Salvador (BA).

realidade, né? Uma coisa assim que você vai reproduzindo. Um exemplo, você chama o professor, um mestre de capoeira, né, um treinel, dentro de uma academia pra ele dar um curso, ele vai reproduzir o que ele vive, na trajetória dele. Às vezes a vivência dele não é com outros materiais, só é com aquilo, é um documento que ele tem, então ele reproduz. Ele vem buscar, ele sabe que ele só vem buscar a biriba (VALMIR DAS BIRIBAS, 2017)

A tradição vem da replicação da afirmativa de que o “bom berimbau é feito de biriba”, cuja origem é desconhecida, mas que é decorrente da falta de conhecimento acerca de outras espécies possíveis de serem utilizadas como “verga” na produção do instrumento. Sobre essa tradição, Mestre Lua Rasta diz que muitos compradores de berimbau nem conhecem a biriba, compram o instrumento porque o vendedor fala que o berimbau é de biriba “e pior que ele nem conhece, você pode dar qualquer uma madeira e dizer que é biriba” (MESTRE LUA RASTA, 2017).

De acordo com alguns entrevistados, a tradição do uso da biriba pode estar relacionada ao fato do termo “biriba” ter semelhança fonética com o nome do instrumento – berimbau, o que transmite a ideia de que o berimbau é feito exclusivamente de biriba.

Além da biriba, ao longo das entrevistas realizadas foram apontadas outras espécies como possíveis de serem utilizadas na produção do berimbau conforme lista especificada no Quadro 5.

Quadro 5: Espécies utilizadas como “verga” do berimbau

Nome Popular	Nome Científico (gênero e espécie provável)
Araça	Psidium sp
Biriba	<i>Eschweilera ovata</i> (Cambess.) Miers
Biriti	Não identificado
Cabelo de cotia	<i>Allophylus peruvianus</i> Radlk.
Cafezeiro	Casearia sp
Camaçari	Caraipa sp / Clusia sp
Camboatá	Matayba sp
Candeia	<i>Piptocarpha rotundifolia</i> (Less.) Baker
Canduru (conduru)	<i>Brosimum rubescens</i> Taub.
Canela de velho	<i>Miconia albicans</i> (Sw.) Triana
Cocão amarelo	<i>Erythroxylum</i> sp
Goiaba do mato	não identificado
Inhaiba	<i>Lecythis lurida</i> (Miers) S.A.Mori
Jenipapo	<i>Genipa americana</i>
Maitá	Não identificado
Massaranduba	Poutaria sp
Murta	Myrcia sp
Pau d'arco	Tabebuia sp
Pau pereira	Não identificado
Pindaíba	Xylopia sp
Seva de leite	Não identificado
Taipoca	Tabebuia sp

Fonte: Autora

Dentre as espécies listadas para a “verga” do berimbau, a biriba foi destaque, citada por todos os entrevistados, o que denota que a espécie está de fato diretamente relacionada à produção do instrumento. Também foram destaques, citadas por mais de 50% dos entrevistados: taipoca e aração (Gráfico 5).

Gráfico 5 - Espécies citadas na produção da verga do berimbau

Fonte: Autora

Na literatura Kay Shaffer (1977) diz que até a época de Mestre Pastinha (1889 - 1981), era utilizada “uma vara de madeira resistente” e que o pau-pombo (*Tapirira guianensis* Aubl.) era a espécie destacada pelos autores por ele estudados (não especificados em seu trabalho). Sobre essa última espécie, comenta que em suas pesquisas ela não foi destaque, como também não foi listada na presente pesquisa. O autor também comenta que desde a época do Mestre Pastinha a biriba é a espécie utilizada na produção de berimbaus, o que permite compreender a “tradição” no uso desse bem natural como a espécie prioritária na produção do instrumento.

No Dossiê do IPHAN são citadas como espécies possíveis de serem utilizadas na verga no berimbau: biriba (*Eschweilera ovata* (Cambess.) Miers), matamatá branco (*Eschweilera coriacea* (DC.) S.A. Mori), pau d'arco (*Tabebuia* sp), pau pombo (*Tapirira guianensis* Aubl.), açoita cavalo (*Luehea grandiflora* Mart & Zucc.), itaúba preta (*Mezilaurus*

itauba (Meisn.) Taub. Ex Mez), guaiúba (não identificado), pitomba (*Talisia* sp), tatajuba (*Maclura tinctoria* (L.) D. Don ex Steud.), marupá (*Simarouba amara* Aubl.), tauari (*Allantoma lineata* (Mart. ex O. Berg) Miers) e o morototó (*Schefflera morototoni*). Destas, apenas a biriba e o pau d'arco foram citados na pesquisa de campo, mesmo sendo as espécies itaúba preta, marupá, morototó e tatajuba encontradas na Bahia. As demais espécies podem estar relacionadas à produção de berimbau em outros locais e estados, uma vez que diversas das espécies citadas ocorrem em outras regiões, e a pesquisa para o dossiê abordou, além de Salvador, os municípios de Recife e Rio de Janeiro.

Dentre as espécies listadas como possíveis para utilização na “verga” do berimbau, a pesquisa identificou aquelas consideradas as melhores, e, apesar das afirmativas de diversos entrevistados de que a maior utilização da biriba se deve apenas à “tradição”, a espécie foi destaque como “melhor”. Esse resultado aponta novamente para importância desse bem natural para produção do instrumento, sendo um indicativo de que seu uso é preferencial, se não pela qualidade sonora, talvez pela praticidade e resistência do material.

Gráfico 6: Espécies citadas como melhores para produção da verga do berimbau

Fonte: Autora

As espécies listadas foram citadas pelos diversos entrevistados e foi possível perceber que os produtores de berimbau, sejam mestres e/ou artesãos/comerciantes, demonstram ter maior conhecimento acerca das possíveis espécies utilizadas como “verga”. Conforme demonstrado na Figura 17, esse público citou uma maior quantidade de espécies. Na figura, o M5 (mestre entrevistado 5) e o C2 (comerciante entrevistado 2) citaram 12 espécies cada, em detrimento do C4 (comerciante entrevistado 4) que citou apenas uma

espécie e configura como um atravessador de materiais e berimbau, não produtor do instrumento.

Figura 17: Informantes e espécies indicadas para verga do berimbau

Fonte: Autora

Notas: M = mestres entrevistados e C = comerciantes entrevistados

Esse conhecimento mais amplo se deve, provavelmente, ao processo de experimentação de matérias-primas, que é realizado pelos produtores. Processo esse que tem se intensificado devido à escassez da biriba, conforme declaração de Mestre Lua Rasta (2017): “ele também faz sabe com o que agora? Agora tá fazendo, justamente por causa da escassez, por causa da escassez da biriba, tá fazendo com jenipapo. Não é o jenipapo fino, é o jenipapo grosso”.

Considerando a espécie biriba como um bem natural de destaque na produção do instrumento, conforme apontamento do IPHAN e dos detentores culturais, é necessário conhecer as características da espécie e a condição ambiental de sua ocorrência, no intuito de verificar sua escassez e as formas de manejo.

5.3.2 A BIRIBA: ESPÉCIE DE DESTAQUE NA PRODUÇÃO DO BERIMBAU

A espécie *Eschweilera ovata* (Cambess.) Miers, conhecida popularmente por biriba, embiriba, imbiriba, é uma espécie nativa do Brasil, pertencente a família Lecythidacea, característica das matas pluviais Atlântica e Amazônica. Ocorre preferencialmente em terrenos bem drenados em florestas primárias, mas também em formações abertas e capoeiras (MORI, 1990; LORENZI, 1998). Rute Oliveira et al. (2012) também apresentam a espécie

como secundária. A ocorrência no Brasil vai do sudeste da Amazônia a costa Atlântica norte do país, com distribuição quase contínua entre os estados de Pernambuco a Espírito Santo (GUSSON, 2003; MORI, 1990; LORENZI, 1998).

É uma árvore de pequeno e médio porte, com altura variável de 3m a 20m e tronco ereto - o que facilita seu uso como verga do berimbau. Nas restingas e capoeiras as árvores da espécie costumam ser mais baixas do que nas matas fechadas, nas primeiras chegam ao máximo de 6 metros e nas últimas alcançam os 20 metros (GUSSON, 2003).

Figura 18: Árvore biriba (*Eschweilera ovata* (Cambess.) Miers)

Fonte: Site Um Pé de que?³¹

Suas folhas são elípticas com ápice agudo ou acuminado e base obtusa a redonda (GUSSON, 2003). As inflorescências ocorrem em racemos³², ou terminais axilares, geralmente não ramificados. As flores são amarelas e brancas, dimensão de 3 a 4 centímetros de diâmetro (GUSSON, 2003; MORI, 1995; LORENZI, 1998).

³¹ <http://www.umpedeque.com.br>

³² Inflorescência tipo “cacho”. Flores pediceladas dispostas em um único eixo e localizadas em diferentes posições do ramo principal.

Figura 19: Inflorescência e flor da biriba

Fonte: Alex Popovkin (2007)³³

Os frutos são deiscentes³⁴ com deiscência transversal, com pixídios³⁵ que se divide em duas partes, uma superior (opérculo) e outra inferior onde ficam as sementes. Geralmente os frutos são assimétricos na base, com forma de sino e tamanho variando entre 3,5 e 5,2 cm de comprimento (OLIVEIRA et al., 2012).

Figura 20: Fruto da biriba

Fonte: Site Um pé de que?³⁶

As flores são encontradas na maior parte do ano, com exceção dos meses de junho a agosto, mas concentram-se nos meses de setembro a fevereiro. A polinização das flores ocorre por abelhas do gênero *Xylocopa* que são os polinizadores principais.

Fernanda Vilela (2008) aponta estudos que ressaltam a importância do sol para floração e frutificação. Ressalta que em determinados locais apenas as árvores com copas expostas ao sol floresceram e frutificaram e que as partes sombreadas não produziram flores nem frutos. Nos seus estudos, as árvores sob maior insolação também foram as primeiras a entrar na fase reprodutiva.

A biriba apresenta um grande potencial de rebrotamento quando seus caules são cortados. Os brotamentos se dão desde o órgão subterrâneo até as porções aéreas

³³ https://calphotos.berkeley.edu/cgi/img_query?enlarge=0000+0000+1107+1692

³⁴ Fruto seco que se abre espontaneamente

³⁵ “Tampa” do fruto em capsula.

³⁶ <http://www.umpedeque.com.br>

remanescentes dos caules cortados (GUSSON, 2003). Essa característica é de grande relevância quando se avalia o processo de extrativismo dessa espécie para a confecção de berimbau.

Lorenzi (1998) entende que a biriba é recomendada para reflorestamento misto destinado à recuperação de áreas degradadas. Contribui para reabilitação do solo devido ao incremento de carbono e nitrogênio (MONTAGNINI et al, 1995). Em concordância, Wegliane Silva et al. (2007), em seus estudos sobre regeneração natural de espécies arbóreas em fragmento de floresta ombrófila densa na Zona da Mata Sul de Pernambuco, identificaram que a *Eschweilera ovata* (Cambess.) Miers está na lista de espécies que devem ser priorizadas para recuperação de áreas degradadas. Ainda sobre a possibilidade do uso da biriba para recuperação de áreas degradadas, Eduardo Gusson (2003) diz que a mesma atua como pioneira antrópica na ocupação de áreas degradadas devido às características: velocidade de crescimento média a lenta; madeira dura e pesada; tolerante à sombra, com rebrota independente das condições de luz; pouco exigente a tipos de ambientes; sementes recalcitrantes³⁷, dispersas por muitos tipos de animais ou por gravidade, sem dormência, rápida perda do poder germinativo; polinizadores específicos; alta densidade de indivíduos na floresta; tempo de vida longo.

A madeira da biriba é pesada, compacta e uniforme e essas características são de grande relevância para os diversos usos observados, que vão além da produção da verga do berimbau. As entrevistas apontaram como usos da biriba: confecção de remo e utilização na construção de casas de taipa, telhados e pontes. Gusson cita ainda o uso da biriba para construções externas como postes, mourões, dormentes, estacas marítimas, trapiches, e serviços de marcenaria, mas destaca o uso da espécie para produção da verga do berimbau como o principal motivo da sua exploração e ressalta que “estudos recentes têm demonstrado que a madeira da biriba possui excelentes características de sonoridade, ressonância e operacionalidade” (GUSSON, 2003, p.21)

Outros autores como Larissa Costa et al. (2006), Felipe Lucena et al. (2013), e Isis Andrade et al. (2016) assinalam o uso medicinal e ornamental da espécie, bem como sua utilização na construção de jangadas e currais de pesca.

Considerando os diversos usos da biriba, do presente e do passado, e a afirmativa do IPHAN de que “infelizmente, a biriba está cada vez mais escassa devido à intensa exploração

³⁷ Sementes que não podem ser desidratadas abaixo de um determinado grau de umidade, sem que ocorram danos fisiológicos.

dessa árvore para comercialização de berimbaus” (IPHAN, 2014, p.106) há de se avaliar se, de fato, ela se encontra em ameaça e se isso tem relação direta com o extrativismo da espécie para confecção do berimbau.

Observando-se a lista das espécies da flora ameaçadas de extinção no Brasil, a biriba não se encontra na lista publicada na Portaria MMA n.º 443, referente à “Lista Nacional Oficial de Espécies da Flora Ameaçadas de Extinção”, de 17 de dezembro de 2014. Essa ausência não indica que a espécie esteja fora de risco, pois a mesma pode não ter sido ainda estudada, como afirma Claudio Maretti (ICMBIo), que ressalta a necessidade de “identificar se não está em lista porque não é ameaçada, ou porque nunca ninguém pensou nisso, não estudou” (MARETTI, 2018).

Dentre os detentores culturais, há certa divergência em relação à escassez da biriba. Alguns mestres de capoeira e principalmente extrativistas declaram que a biriba “não vai acabar”, que ainda há muita árvore da espécie nas matas. Em contraponto, a maioria dos detentores culturais ligados à capoeira aponta que a espécie está escassa e cada vez mais difícil de ser encontrada. Esse fator foi considerado nas reuniões prévias realizadas para o inventário da Capoeira, e ratificado na construção do Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia.

A dificuldade de se encontrar a biriba não é recente e já era citada na década de 1970, como observado nos estudos de Kay Shaffer sobre o instrumento.

[...] o biriba, antigamente, era cortado na mata. Hoje, é geralmente comprado na serraria em "enchimentos" de mais ou menos dois metros. Deve-se dizer que tem sido explorado tanto que já está havendo dificuldade de ser encontrado, e o seu preço é elevado. (SHAFFER, 1977, n.p.)

Mayara Lana salienta que “a exploração de *E. ovata*, bem como das florestas em geral, vem se intensificando com um número expressivo de pessoas envolvidas nas atividades relacionadas ao comércio do berimbau” (LANA et al., 2013, p.60). James Sera e Robert Voeks citam que:

[...] Extração de biriba para atender a crescente demanda comercial pelo berimbau está gerando conflito entre aqueles que se preocupam com o patrimônio cultural da região e aqueles que procuram proteger a herança biológica única da região (SERA; VOEKS, 2013, p.195)

Essas informações deixam clara a necessidade de ampliar os estudos sobre a espécie no que se refere a sua condição ambiental, para verificação se a mesma se encontra em risco. A dificuldade em encontrá-la é algo apontado desde a década de 1970 e esse fator pode estar ligado não a uma superexploração da espécie para confecção do berimbau, mas principalmente à redução da Mata Atlântica e ao desmatamento. Nesse sentido, vale ressaltar

que o estado da Bahia ocupou o primeiro lugar no ranking de desmatamento da Mata Atlântica no período de 2016-2017 (SOS MATA ATLÂNTICA, 2018).

Tendo como foco o uso da biriba para produção do berimbau, faz-se relevante conhecer o processo de apropriação dessa espécie para confecção do instrumento. Se o extrativismo é a principal forma de apropriação da biriba, há de se compreender como ele é realizado, considerando a dificuldade de encontrar a espécie na atualidade também é importante o debate sobre seu cultivo.

5.3.3 A APROPRIAÇÃO DOS BENS NATURAIS

Além da identificação dos bens da natureza utilizados na produção do berimbau, a pesquisa investigou a forma de apropriação desses bens e pôde verificar que a maioria resulta do processo de extrativismo. A cabaça é o único bem natural cultivado ou obtido de produtores rurais, os demais, cipós e sementes utilizadas na confecção do caxixi, e as madeiras utilizadas na verga do berimbau são comumente obtidos por extrativismo.

Nos direcionamentos de salvaguarda da Capoeira como patrimônio cultural ativado, o destaque é dado para os bens naturais utilizados na verga do berimbau, em especial para a espécie biriba (*Eschweilera ovata* (Cambess.) Miers), que foi ressaltada pelos detentores culturais e IPHAN. Portanto, aqui foi dada ênfase à apropriação dessa espécie.

A biriba, bem como outras espécies citadas como passíveis de serem utilizadas na confecção da “verga” do berimbau são obtidas, na maioria das vezes, pelo processo de extrativismo. A pesquisa demonstrou que os fornecedores de matéria-prima afirmaram obter a biriba diretamente pelo processo de extrativismo, e atravessadores e artesãos afirmaram comprar o material de extrativistas.

Além do extrativismo, no Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia, o cultivo da biriba foi apontado em diversas ações aventadas (Capítulo 4) em razão da escassez da espécie. Sobre o cultivo, Mestre Lua Rasta afirmou que é possível plantar biriba, mas comentou que não conhece ninguém que a cultive para a produção de berimbaus, e nem mesmo para outros usos, o que destaca o extrativismo como principal forma de apropriação.

[...] Dá pra plantar, agora, ela é cismada. Caiu, você planta logo, bota na terra, não pode ficar enrolando muito que aí já foi. E biriba é cismada, é invocada, você tem que deixar ela. Não tem planta que se você ficar passando muito por ali ela não desenvolve? Biriba é a mesma coisa, se já pega ela num tamanho legal ela vai embora, agora desde pequeninha, você cuidar dela é barril, você pode perder. (MESTRE LUA RASTA, 2017)

Além do Mestre Lua Rasta, parte dos entrevistados também disse que é possível plantar biriba, mas muitos ressaltaram que esse cultivo não é simples e por vezes não é compensatório, quando avaliado o uso dessa espécie na produção de berimbaus.

[...] Ela é uma bicha muita chata. Não é fácil porque ela precisa desse ambiente, do qual eu estava falando, com mata fechada. Então, o cara pega e simplesmente vai plantar como arroz, feijão, e as vezes é onde ela não dá. (VALMIR DAS BIRIBAS, 2017).

Essa afirmativa tem relação com as características biológicas da espécie, pois como observado, ela cresce em capoeiras e restingas, mas nessas condições não tem um desenvolvimento igual aquele de “mata fechada”. Em adição à dificuldade de cultivo de biriba e à declaração de que ela é encontrada em “mata mesmo, mata que dá cobra, que dá tiririca, mata mais difícil pra você encontrar ela” (VALMIR DAS BIRIBAS, 2017), soma-se o fato de que a boa biriba para produção do berimbau deve ser reta: “biriba linheira”.

Essa “biriba linheira”, de acordo com os detentores culturais, normalmente é encontrada no meio da mata, porque a condição de sombreamento do ambiente faz com que a árvore cresça mais em busca do sol, ficando mais reta.

[...] ela não engrossa primeiro, ela primeiro nasce e vai em busca do sol, depois que ela começa a tomar corpo. Ela engrossa que um homem não abraça [...] porque a mata fechada impede que ela entorte muito, se tiver em mata aberta, ela entorta muito. Mata rala. Se chama mata rala. Ela precisa ter uma copa fechada, pra ela ir em busca do sol, linheirinha (VALMIR DAS BIRIBAS, 2017)..

Ao analisarmos as características da espécie observamos que os indivíduos encontrados em “matas fechadas” costumam ser mais altos, podendo chegar aos 20 metros, em contraponto àqueles observados nas capoeiras e restingas, que atingem no máximo 6 metros (GUSSON, 2003).

Os entrevistados disseram que a biriba de diâmetro correto para a confecção de berimbaus demanda um prazo de três a seis anos de crescimento, o que também representa um fator a considerar, quando avaliado o cultivo da espécie para produção de berimbaus e o manejo florestal da mesma para a realização do extrativismo sustentável. Mestre Lua Rasta (2017) cita que “pra você ter uma biriba boa pra um berimbau é no mínimo cinco anos”. Valmir das Biribas (2017) aponta que “nesse período dessa transição entre três anos e seis anos, que ela está em fase de crescimento, é que dá pra tirar”.

Com base na pesquisa de campo realizada tem-se, portanto, que a biriba boa para o berimbau é aquela de “mata fechada”, com tempo de extração de no mínimo quatro anos. Também se observa que para o uso na verga do berimbau, essa é uma espécie de difícil

cultivo em “campo aberto”, o que justifica o extrativismo ser a forma de apropriação mais comum na atualidade.

Apesar de o extrativismo ser a principal forma de obtenção da biriba, os mestres entrevistados, produtores de berimbau, em sua maioria, não atuam como extrativistas porque afirmam que essa atividade é bastante desgastante e perigosa. Mestre Zé do Lenço (2017) afirma: “não vou tirar não, é muito perigoso. Dá muita cobra lá, né? Tem uma cobra mesmo, caninana, que ela fica enrolada, toda verdinha no pé, você não vê, quando vê; olha o tamanho dela”.

Mestres também relatam que hoje há uma reserva de mercado em relação à retirada da biriba. Mestre Gajé (2017) afirma que “a biriba ficou famosa e está muito comercializada”. Ressalta que “extrativistas profissionais de biriba” cobram taxas para que eles (mestres) possam tirar biriba das áreas onde atuam, também apontam que o berimbau é hoje um dos maiores produtos da capoeira e que velhos agricultores preferem atualmente tirar biriba para vender, ao invés de produzir frutas, legumes e verduras, pois a biriba é mais rentável.

Essas afirmativas mostram que os extrativistas nem sempre são capoeiristas e compõe, de fato, um grupo social específico na cadeia produtiva e comercial do berimbau. Também ressaltam que o cultivo da espécie merece ser avaliado no intuito de evitar que os capoeiristas, principalmente os mais idosos, se exponham aos perigos e desgastes do processo de extrativismo, isso quando não são impedidos de acessar as áreas onde a biriba pode ser encontrada, ficando a mercê do comércio dos extrativistas.

Os mestres de capoeira e extrativistas também se referiram ao extrativismo da biriba e de outros bens naturais como atividade de risco, porque a exploração é “proibida” pelo órgão ambiental. Mestre Lua Rasta (2017) declarou que “se você for pego pelo IBAMA você paga um pau [...] na Bahia é proibido”. Mestre Boca Rica (2017)³⁸ ressaltou que “o IBAMA está proibindo de pegar” e o Mestre Bamba argumentou:

[...] tem determinados horários pra ir tirar e também não pode tirar uma quantidade imensa porque tem a situação do IBAMA. Se você está passando na estrada e o cara vê você com um bocado de madeira, já vai querer saber a procedência daquela madeira (MESTRE BAMBA, 2017).

Sobre esse conflito, os representantes dos órgãos ambientais entrevistados afirmaram desconhecer autuações pela retirada de biriba para produção de berimbaus. Afirmaram não ter ciência sobre a extração da biriba para produção do instrumento, sendo esse um tema novo

³⁸ Informação fornecida por Mestre Boca Rica em entrevista cedida para autora em 2017, no município de Salvador (BA).

para eles. Ressaltaram também que a extração dessa espécie nunca chegou aos órgãos como um problema a ser resolvido.

Mara Angélica dos Santos, coordenadora de Fomento a Sustentabilidade Preventiva, do Instituto do Meio Ambiente e Recursos Hídricos da Bahia (INEMA), ressaltou que nunca chegou a ela alguma apreensão ou denúncia de extração de biriba para produção de berimbau.

[...] já veio coisa de desmatamento, de forma geral, e a biriba no meio, mas não de cortar a biriba para fazer instrumento [...] Eu já apreendi algumas coisas, mas eu nunca vi retirarem para instrumento. [...] Eu sempre vi duas madeiras que eles gostam muito de tirar: a camaçari, que quase não tem hoje, e a biriba. Eles tiram, vai no meio, para fazer ripa de casa (SANTOS, 2018)³⁹

Mauro Oliveira Pires, diretor do Departamento de Extrativismo do Ministério do Meio Ambiente (DEX/MMA), também ressaltou que a questão da biriba para a capoeira nunca chegou ao departamento e que “seria preciso conversar com os outros diretores que passaram por aqui, mas não é uma questão que tenha chamado atenção” (PIRES, 2018). Da mesma forma, Cláudio Maretti, ex-diretor da Diretoria de Ações Socioambientais e Consolidação Territorial (Disat), do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio), declarou não saber de problemas envolvendo a extração da biriba e uso para a produção de berimbaus⁷.

As declarações dos representantes dos órgãos ambientais federais e estaduais ressaltam novamente a falta de comunicação desses órgãos com o IPHAN, e desses com a comunidade em geral. O “desconhecimento” sobre o extrativismo da biriba não implica na liberação da atividade, que necessita ser avaliada nos termos legais, pois recai sobre a comercialização de um bem natural, explorado sem autorização prévia. Em se tratando da extração dessa espécie em áreas de remanescentes de Mata Atlântica (biriba de “mata fechada”), o que se observa é que a extração é feita ou em áreas de particulares, ou em unidade de conservação que normalmente integram a categoria de proteção integral. Nos dois casos a extração da biriba ocorre no formato ilegal. Se realizada em propriedade particular de terceiros culmina em “invasão de propriedade”, se realizada em unidades de conservação de proteção integral, culmina em crime ambiental.

Poucos extrativistas declararam não ter problema com a apropriação da biriba. Um deles afirma que coleta a espécie de áreas próprias ou em áreas arrendadas para isso, já que necessita de uma produção expressiva por ser um grande comerciante de matérias primas para o berimbau, inclusive no nível internacional.

³⁹ Informação fornecida por Santos em entrevista cedida para autora em 2018, no município de Salvador (BA).

[...] nós herdamos terras dos parentes do meu pai, dos avós e bisavós, que deixaram terra lá. Nessa terra nós fazemos o manejo, de quatro em quatro anos a gente mexe numa terra [...] já faço esse manejo, quatro anos em um lugar, cinco anos em outro. Alugo também a terra pra poder tirar, porque essas madeiras, eles usam muito para cerca, casa de taipas, então ela está sempre renovando. Não agride o meio ambiente, o que agride o meio ambiente é o manejo irregular dela (VALMIR DAS BIRIBAS, 2017).

Outro extrativista bastante atuante comentou que nunca teve problemas, mas tem receio de autuações e declara que é melhor ter “carteirinha de artesão” para o caso de ser “pego” pelo órgão ambiental. Praticante do extrativismo na Ilha de Itaparica (BA) com periodicidade de extração de duas vezes por mês citou que lá, o IBAMA nunca incomodou, e acredita que isso se deve ao fato da extração da biriba não fazer “estrago na mata”⁴⁰.

Sobre a fiscalização, Mara Angélica dos Santos (2018) disse que o INEMA não costuma autuar extrativismos de pequena monta, utilizados para a confecção de artesanato. Talvez por esse motivo o extrativista entrevistado tenha ressaltado a importância de ter a “carteirinha de artesão” em mãos.

[...] o que a gente conversa muito com os técnicos é que tenham bom senso. Uma coisa é ele arrancar a madeira para comercializar a madeira; e outra coisa é tirar a madeira para fazer algum artesanato, ou para usar na própria propriedade. A mesma coisa quando a gente fala de um subproduto que seja uma casca, uma folha, uma semente ou um fruto, entendeu? (SANTOS, 2018)

Frente ao fato do processo de extrativismo ser o principal meio de obtenção dos bens naturais utilizados na verga do berimbau, em particular a biriba, a pesquisa investigou sobre o manejo tradicional da espécie junto aos extrativistas e mestres de capoeira com experiência na extração do bem natural. Inicialmente identificou que o corte da biriba deve ser realizado efetuando-se dois cortes em formato de “V”, para que possa haver rebrota.

[...] o manejo dele tem que ser correto, é um palmo acima do solo porque ela não aguenta você com o facão cego ficar batendo lá embaixo pra cortar, aí mata e ela não nasce. Um palmo acima do solo e dois cortes. No final ela tem terminar assim, corte em V. O facão tem que estar afiado. Ela aí rebrota com quatro anos, cinco anos, seis anos, você vai tirar uma ou duas biribas, não é muito. Porque ela é touceira igual cana. (VALMIR DAS BIRIBAS, 2017).

Dentre os entrevistados, houve informação diversa apenas quanto a altura ideal do corte. Alguns citaram que o corte deve ser feito um palmo acima do solo e outros que “pode cortar rente ao solo, uns quatro centímetros”. Considerando a característica de rebrota em qualquer parte do caule (GUSSON, 2003), acredita-se que as informações não são divergentes, pois as duas possibilidades devem permitir a rebrota.

⁴⁰ Informação fornecida por Viola em entrevista cedida para autora em 2017, no município de Salvador (BA).

Também foi dito que a biriba precisa ser tirada na lua escura, principalmente a biriba de local “úmido e fechado”, pois na lua clara dá “bicho”. Sobre a influência da lua na retirada da biriba para confecção do berimbau, Rosa Simões (2004) também verificou essa lua como a melhor para a extração da biriba.

Sobre o rodízio das áreas de extração, o extrativista que retira a biriba de áreas particulares e arrendadas apontou o período de quatro anos com ideal para o descanso dessas áreas. Já o extrativista que atua no forrageio da espécie em matas e outras áreas passíveis de encontrar a biriba, afirma fazer um rodízio de 2 a 3 meses entre as áreas que costuma frequentar.

Observando-se as características da espécie, em especial a velocidade de crescimento de média a lenta (GUSSON, 2003) e o tempo declarado pelos detentores culturais de três a seis anos de crescimento da biriba para uso na verga do berimbau, fica evidente que um manejo de áreas de extração de meses não é suficiente para um extrativismo sustentável da espécie. Também se ressalta que o rodízio de quatro anos das áreas de extração pode ser um risco, se não forem preservados indivíduos que cheguem à fase adulta.

A característica de rebrota da biriba, apontada pelos detentores culturais é considerada nos estudos da espécie (GUSSON, 2003; NEVES et al, 1999) e consiste em um fator importante para o manejo florestal da mesma, uma vez que é possível o uso do “renovo”⁴¹ da biriba para confecção do berimbau. Maria Luíza Neves entende que “a característica de rebrotamento da espécie favorece a exploração controlada da mesma, seja para a construção de berimbaus ou para outras finalidades” (NEVES et al., 1999, p.73)

Estudos de Marco Antônio Assis e Paulo Ravanelli Piccolo (2000) e Neves et al. (1999) apresentados por Eduardo Gusson, (2003) sobre o manejo da espécie indicam que: i) após o corte em qualquer lugar do caule, a espécie rebrota com dois a cinco perfilhos; e ii) a prática de extração não diminui a densidade de caules de biriba na mata, ao contrário, induz ao aumento devido a rebrota.

Apesar dessas características aparentemente favoráveis ao extrativismo da espécie para confecção do berimbau, os autores observaram consequências da ação antrópica na área estudada, em especial do extrativismo de indivíduos jovens, como aqueles usados na confecção do berimbau. Ressaltaram a ausência de plantas jovens isoladas, o que indica intensa rebrota, e pequena quantidade de indivíduos adultos, fator que desperta para o impedimento da reprodução sexuada na espécie. Frente a esses resultados, recomendaram

⁴¹ Termo utilizado para designar a madeira rebrotada.

para a área analisada a manutenção de indivíduos adultos na população para garantia da reprodução sexuada e da diversidade genética, além de um plano de rotação do extrativismo. Essas recomendações podem ser adotadas para quaisquer áreas utilizadas para extração da biriba, com fim na produção do berimbau.

Esse cenário de intensa exploração de plantas jovens como um risco à conservação dos indivíduos adultos ressalta ainda mais a necessidade de um manejo florestal adequado para que o extrativismo possa perpetuar e até mesmo auxiliar na manutenção da espécie *in situ*. Sobre o manejo, Neves et al. consideram que o mesmo pode ser planejado em conjunto com os extrativistas, quando citam que “a retirada da espécie pode ser feita sob um plano de manejo, de modo a aperfeiçoá-la, partindo das práticas extrativas locais” (NEVES *et al*, 1999, p.73)

Os “riscos” apontados pelos mestres e extrativistas de biriba: i) elevado esforço de extração; ii) perigo de entrar na mata em busca da espécie; e iii) condições de ilegalidade do processo; direcionam para necessidade do estabelecimento de um diálogo entre IPHAN, detentores culturais e órgãos ambientais; para avaliação da possibilidade de cultivo da espécie como uma alternativa ao extrativismo.

O Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia considerou o extrativismo e o cultivo da biriba como possibilidades. No desenho das ações, identificou a necessidade e parcerias com os órgãos ambientais, mas, como observado no Capítulo 4, nenhuma ação voltada a esses dois aspectos foi implantada até o momento pelo Conselho Gestor da Capoeira na Bahia.

Considerando os elementos apresentados no presente capítulo, que versam sobre a cadeira produtiva e comercial do berimbau, os bens da natureza utilizados na sua confecção e as formas de apropriação desses bens, juntamente com a importância do berimbau para prática da Capoeira e para salvaguarda da expressão cultural, tem-se que a manutenção do bem cultural tem como eixos “saberes e fazeres” ligados à cultura e ao meio ambiente, que precisam ser contemplados nas ações de salvaguarda.

Esses “saberes e fazeres” partem de atores sociais que também necessitam ser contemplados nas discussões de salvaguarda, quais sejam: produtores de cabaça, extrativistas de biriba e outras espécies utilizadas na produção do berimbau, e artesãos produtores do instrumento. Qualquer proposta voltada à sustentabilidade do berimbau deve trabalhar junto a esses atores e aos órgãos responsáveis pela gestão do patrimônio cultural ativado e do meio ambiente.

No aspecto ambiental, se faz necessário articular junto aos órgãos ambientais as possibilidades para continuidade do processo de extrativismo e junto às instituições da área de

produção florestal, as possibilidades de cultivo da espécie em sistemas consorciados, considerando que a biriba de melhor qualidade para confecção do instrumento é aquela encontrada na “mata fechada”.

No aspecto cultural, o IPHAN precisa envolver não apenas capoeiristas nos debates sobre o tema, mas também os demais atores identificados na cadeia produtiva e comercial do berimbau, bem como chamar os órgãos ambientais a participarem das definições sobre o tema.

As questões até aqui trabalhadas não são exclusivas da proteção da Capoeira com toda sua ação, mas se expressam em outras práticas culturais salvaguardadas como patrimônio imaterial, como pode se ver na proteção ao Samba de Roda, objeto da discussão a seguir.

6 A EXPRESSÃO CULTURAL SAMBA DE RODA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

Este capítulo trata especificamente do Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Busca apresentar a caracterização da expressão cultural, aborda sua origem e os caminhos que culminaram em seu registro como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil e Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade; trata também das ações de salvaguarda até os dias atuais e da temática ambiental no âmbito dessa salvaguarda. Apresenta sua base material, composta pelos instrumentos musicais utilizados, e a importância da viola machete na prática da expressão cultural.

Tendo como base a pesquisa bibliográfica o capítulo demonstra que essa expressão cultural se apresenta como uma manifestação musical, coreográfica, poética e festiva, e pode ser encontrada em dois tipos principais: samba corrido e samba chula. Em seguida, por meio de pesquisa documental (normativas legais) e bibliográfica, aborda os percursos históricos do samba de roda destacando os caminhos que fizeram a expressão cultural ir de atividade a ser repleta a patrimônio cultural imaterial. Tendo como base pesquisa bibliográfica, análise documental do dossiê, entrevistas e observação participante, apresenta as ações direcionadas à salvaguarda que tiveram início em 2004 e destaca a participação dos detentores culturais nos processos de elaboração e implantação do Plano de Salvaguarda, aborda também a relação da salvaguarda da expressão cultural com os usos de bens da natureza e demonstra que os instrumentos musicais, e em particular a viola machete feita de forma artesanal, surge como protagonista da relação que agrega natureza e cultura na ocorrência do bem imaterial.

6.1 CARACTERIZAÇÃO DO SAMBA DE RODA

O samba de roda é uma manifestação musical, coreográfica, poética e festiva presente em todo estado na Bahia, mas muito particularmente na região do Recôncavo (IPHAN, 2006). Pode ser considerada uma expressão cultural inclusiva, uma vez que todos os presentes no momento da execução do samba de roda, mesmo que não praticantes da manifestação, podem participar da mesma. A ação consiste na reunião de grupo de pessoas para *performance* de um repertório musical e coreográfico e tem como características gerais: i) a disposição dos participantes em círculo (roda); ii) a presença de instrumentos musicais como pandeiro, prato e faca, viola, timbal, entre outros; iii) o emprego de cantos estróficos e

silábicos de caráter responsorial e repetitivo, com o acompanhamento de palmas; e iv) a dança chamada miudinho que comumente é realizada apenas por mulheres e consiste em um sapatear para frente e para trás, sem que os pés deixem de tocar o chão, com o movimento correspondente dos quadris.

De forma geral, se observa uma divisão de gênero na *performance* do samba de roda. Homens comumente são os responsáveis por tocar os instrumentos e “puxar o canto”, entoando as estrofes principais, enquanto mulheres têm como função executar a dança “miudinho” e, por vezes, também cantam, mas apenas “respondendo o coro” e executando os versos de resposta das estrofes principais entoadas pelos homens. Exceção se observa no toque do prato e faca, usualmente executado por mulheres. De acordo com o IPHAN, essa divisão de gênero nas funções é de grande relevância para o bom desenvolvimento do samba:

[...] Em todo o caso é importante notar que a relação entre homens tocando e mulheres sambando é algo fundamental para o bom desenrolar de um samba. A boa sambadeira estimula o tocador, do mesmo jeito que o samba bem tocado, e muito particularmente a viola bem tocada, estimulam a sambadeira (IPHAN, 2006, p.37).

Na atualidade, essas funções têm perdido força e a cada dia se observam homens e mulheres atuando em funções “tradicionalmente” não observadas, principalmente em grupos de samba de roda considerados mais modernos. Uso aqui o termo tradicionalmente entre aspas porque alguns registros datados a partir de 1966 descrevem mulheres “puxando os cantos” e tocando pandeiro, não sendo possível afirmar se esse era um comportamento comum no passado, ou se foi o registro de uma exceção.

A execução do samba de roda já esteve diretamente relacionada a eventos religiosos e festivos específicos, mas nos dias de hoje não há ocasiões para a realização do samba e essa expressão cultural pode ser considerada uma forma comum e tradicional do povo baiano festejar seu dia a dia. No entanto, ainda há ocasiões nas quais o samba de roda é indispensável, como na festa de Cosme e Damião (Caruru de Cosme), na Festa dos Caboclos (LODY, 1977) e na festa de Nossa Senhora da Boa Morte (MARQUES, 2003), que ocorre no município de Cachoeira. Também é comum a ocorrência de samba nas festas de candomblé de rito Nagô e Angola, de forma espontânea, ou como tradição institucionalizada. Observa-se, portanto, que o samba de roda permeia diversas expressões culturais, sendo uma prática recorrente da cultura baiana.

A grande presença do samba de roda na Bahia, para além do Recôncavo Baiano, e sua realização conjugada a diversas outras expressões culturais faz com que o mesmo seja realizado em inúmeras modalidades, que variam de acordo com as diferentes regiões onde é executado. De modo geral têm-se dois tipos principais: o samba corrido e o samba chula

(samba de parada, amarrado, de viola ou barravento⁴²). Essas formas têm como principal diferença a relação entre música e dança e podemos afirmar que o samba corrido é mais livre, enquanto o samba chula é mais “regrado”. No samba corrido a dança, o canto e os toques ocorrem ao mesmo tempo, diferente do samba chula onde dança e canto nunca ocorrem ao mesmo tempo.

Sobre o canto, no samba chula a principal parte cantada é denominada *chula* e é executada por dois cantadores em polifonia de terças paralelas. A “resposta” a essa chula é denominada *relativo* e tradicionalmente também é executada por dois cantadores em polifonia de terças paralelas com o acompanhamento das mulheres. No samba corrido o cantador principal é, na maioria das vezes, solista, e a resposta ao seu canto é dada por todos os presentes na roda. Tanto o canto “puxado” quando as respostas são normalmente de versos curtos (IPHAN, 2006).

Sobre a dança, em ambos os estilos ao entrar na roda de samba a demanda é de que se “corra a roda”, ou seja, não se deve sambar no mesmo local, mas sim percorrer todo o espaço. Acerca do passo, nos dois estilos de samba de roda se executa a dança miudinho, com a diferença que no samba corrido a parte superior do corpo tem maior movimento. Há também uma diferença entre o modo de sambar de homens e mulheres, pois a mulher apresenta maior balanço nos quadris.

Apesar da execução do mesmo passo e da obrigação de “correr a roda”, há diferença na “regra” da dança entre o samba corrido e o samba chula. No primeiro, mais de uma pessoa pode sambar no meio da roda e inclusive em alguns desses sambas se observam homens dançando; no segundo, apenas uma pessoa por vez samba no meio da roda e a presença de “homens sambadores” é mais rara.

Em relação aos instrumentos, também se pode observar algumas diferenças entre as duas modalidades. A principal está na presença da viola na execução do samba chula, instrumento não obrigatório no desenvolvimento do samba corrido, que pode ocorrer de forma mais livre, com, ou sem a presença da viola. Esse instrumento é extremamente marcante no samba chula, a ponto de também ser conhecido como samba de viola. A importância da sua presença se deve ao papel da viola no diálogo com a sambadeira. Considerando que samba e

⁴² O samba de barravento ocorre na região de Cachoeira sendo um pouco diverso do samba chula da região de Santo Amaro. Tendo como base essas diferenças, a autora Nina Graeff (2015) o considera como uma terceira modalidade sob o argumento desse estilo apresentar uma ponte instrumental acórdica específica (chamada barravento).

canto nunca ocorrem ao mesmo tempo, é a viola que “fala” para que a sambadeira possa desempenhar seu papel na roda.

Além da viola, o pandeiro tem papel marcante nos dois tipos de samba e outros instrumentos de percussão como atabaques, timbales, tamborins, marcação (rebolo), prato e faca, reco-reco, chocalhos e tabuinhas também são utilizados. Violão, cavaquinho, bandolim e acordeom são observados na roda de samba e esses três últimos são muito utilizados em substituição ou complementação à viola.

6.2 PERCURSOS HISTÓRICOS

O samba de roda do Recôncavo Baiano é hoje uma expressão cultural bastante difundida. Na atualidade é possível encontrar grupos em diversas regiões do país, no entanto, muitos desses grupos estão ligados à prática da capoeira e outras expressões da cultura afro-brasileira, como o candomblé, não sendo ainda uma manifestação cultural reconhecida e praticada pelo público amplo.

Pelo fato do samba ser um símbolo de brasilidade e da condição do samba de roda do Recôncavo Baiano ser a matriz de todo e qualquer “samba brasileiro”, essa expressão cultural foi registrada com Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil em 2004, e Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade em 2005. O registro também teve como motivação o risco de desaparecimento da expressão cultural e de seus elementos componentes, fatores que estão diretamente relacionados aos percursos históricos da expressão cultural do Recôncavo Baiano.

6.2.1 A ORIGEM DO SAMBA DE RODA

A origem do samba de roda ainda é tema de estudos de diversos pesquisadores, não sendo possível o exato traçado da sua gênese. Nina Graeff (2015) cita que são muitas as questões acerca da origem do samba de roda do Recôncavo Baiano e que o tema merece uma pesquisa etnográfica na região.

Todos os estudos até hoje realizados remetem a uma herança africana do samba de roda, pois as formas culturais que fazem parte como, por exemplo, a umbigada⁴³ e a viola,

⁴³ A umbigada consiste no “choque de umbigos” e representa o movimento da passagem da licença de sambar de uma pessoa a outra, é o sinal utilizado por quem está sambando para designar quem tomará o seu lugar.

podem ser encontradas em registros históricos desde o século XVII, sempre em relação com o “universo dos negros” no Brasil e suas manifestações festivas.

De acordo com pesquisadores do tema, como João José Reis, Jocélio Teles dos Santos e Frede Abreu, o termo genérico utilizado para descrever os divertimentos dos negros que envolviam percussão e dança era o batuque, considerando que “aos olhos e ouvido dos estranhos, tudo parecia a mesma coisa. As diferenças só eram perceptíveis pelos íntimos” (ABREU, 2014, p.15).

Especificamente no Recôncavo Baiano são raros os registros documentais com a palavra samba, mas não faltam registros com a menção da palavra batuque (IPHAN, 2006). Esse termo foi usado até a segunda metade do século XIX para designar o que hoje compreendemos como uma gama diversa de expressões culturais - samba de roda, batuque-luta, jongo, coco, tambor de crioula e até mesmo a capoeira. Assim, estudos relacionados ao samba de roda devem considerar o batuque como objeto de análise, mas não é possível afirmar que o termo batuque foi ao longo da história substituído pelo termo samba. De acordo com Katharina Döring:

[...] A diferença entre batuque e samba na Bahia e a passagem entre ambos, dificilmente serão esclarecidas, pois as fontes históricas são poucas, muitas vezes imprecisas e impregnadas de um olhar etnocêntrico que pouco percebeu as sutilezas e diferenças entre as diversas manifestações culturais e musicais da população negra e escravizada. (DÖRING, 2016, p.32)

Independente da impossibilidade de se interpretar os registros do batuque como o samba de roda que compreendemos na atualidade há de se considerar que por vezes o samba de roda com conhecemos foi retratado como batuque. O autor Frede Abreu em seus estudos sobre o tema ressalta que Mario de Andrade afirmava que no século XVIII viajantes portugueses encontraram no Congo e em Angola batuques com as mesmas características apresentadas nos batuques brasileiros (ABREU, 2014), o que ressalta e afirma a herança africana do samba de roda.

A partir da segunda metade do século XIX se observa uma alteração no uso dos termos batuque e samba, ficando o primeiro para designar festejos de negros e o segundo aplicado em contextos mais urbanos e voltados para população mestiça de baixa renda. De acordo com Katharina Döring:

[...] nas demais notícias da época o termo batuque foi sendo substituído pelo termo samba ou assumindo uma outra conotação, enquanto o termo samba passou a ser usado num contexto urbano onde se cristalizou uma camada popular composta de negros libertos, mestiços e brancos de baixa renda que frequentavam uma vida festiva e noturna que não era hábito exclusivamente de escravos ou libertos africanos e seus descendentes. (DÖRING, 2016, p.52)

Atentando para diferença entre batuque e samba, tem-se que a palavra “samba”, na Bahia, tem seu primeiro registro datado de 1844 e está num relato feito pelo carcereiro da prisão municipal Joaquim José dos Santos Vieira ao Chefe de Polícia. Infelizmente o relato não traz uma descrição do que seria o samba, mas pauta a expressão como sinônimo de alarme, estrondo e desordem (IPHAN, 2006).

Independente do termo (batuque ou samba), fato é que manifestações culturais de características semelhantes ao atual samba de roda do Recôncavo Baiano foram observadas por diversos pesquisadores. Desde a data de 1864 são descritas expressões que trabalham a tri-unidade “batucar-cantar-dançar” e que envolvem elementos até hoje observados na prática do samba de roda, como acompanhamento de prato, pandeiros e viola; uso de expressões como “tirar chula ou samba” e “responder a toada”; e a presença da umbigada e da dança miudinho.

Em adição à observância dos batuques na região do Congo e de Angola com características semelhantes aos batuques brasileiros, e também ao fato dos elementos do atual samba de roda ser observado nos festejos dos negros africanos escravizados, a autora Nina Graeff corrobora a herança africana em suas análises quando cita que “no caso do samba de roda, a predominância central-africana é evidente, mesmo na ausência da língua banto, expressando-se claramente em sua sonoridade, técnicas de execução e, principalmente, ritmo”. (GRAEFF, 2015, p.21)

Com base nos aspectos apresentados pode-se dizer que o samba de roda é uma expressão cultural de herança africana, e na forma como o conhecemos, desde os seus primeiros registros, a expressão aparenta ser uma cultura afro-brasileira, que tem sua gênese na mistura de diversos elementos que puderam ser unidos ao longo do tempo e do espaço nos contextos social, cultural e político brasileiro.

[...] o surgimento do samba como gênero popular urbano não foi um processo linear, mas constituído de vários elementos e momentos históricos no deslocamento do tempo e espaço, estudado pelo antropólogo baiano Muniz Sodré, que interpreta as mudanças no samba de roda e nas festas negras em função do processo civilizatório que forjou divisões sociais e formas de ruptura e continuidade nas tradições populares. (DÖRING, 2016, p.48)

A fim de direcionar a origem do samba de roda, que necessita ainda ser melhor investigada, Nina Graeff (2015) aponta com base nos testemunhos dos praticantes dessa expressão cultural, que ele nasceu nas senzalas baianas, o que ressalta mais uma vez sua origem afro-brasileira. Essa origem tem direta relação com os caminhos do samba de roda, que passou, como a Capoeira, de uma prática repreendida a patrimônio cultural imaterial do Brasil e da Humanidade.

6.2.2 DE PRÁTICA REPREENDIDA A PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

Seja sob a denominação de batuque ou de samba, os registros históricos demonstram que a prática do samba de roda foi por muito tempo considerada “não civilizada”, sinônimo de desordem e, portanto, algo a ser reprimido. Registros de notícias de jornais encontrados na segunda metade do século XIX se veem frequentes demandas por intervenções das autoridades no intuito de cessar a prática dos sambas; o que culminou com a proibição dos batuques em praças públicas no meio do século XIX. A proibição levou a prática para dentro de casas particulares, fora da “vista” do público geral, mas mesmo assim a licença policial ainda era exigida para realização dos sambas, tamanho era o “incomodo” causado.

Katharina Döring (2016) destaca que em Salvador e no Recôncavo, os poucos fatos históricos referentes ao samba de roda podem ser encontrados nas entrelinhas dos atos policiais e jurídicos, e testemunham uma história entre a presença constante do samba e a perseguição do mesmo junto às religiões afro-brasileiras até o início do século XX. A partir dessa data, e principalmente em decorrência da abolição da escravidão (1888), a perseguição das manifestações culturais e religiosas passou a ser realizada de forma mais intensa, pois a elite branca via a condição do negro liberto, cidadão, como uma ameaça à hegemonia da cultura branca.

Apesar dessa perseguição, autores apontam contradições referentes à aceitação do samba de roda pelas classes dominantes (brancas). Katharina Döring (2016) se refere a essa contradição quando afirma que fontes do século XIX, ao mesmo tempo “testemunham a presença do samba nos lares da alta sociedade, e depoimentos pessoais que tornam óbvio o desprezo da classe média-alta por tudo que era de origem negra” (DÖRING, 2016, p.55).

Sob o mesmo projeto político brasileiro já detalhado no Capítulo 4, voltado à criação de uma identidade nacional, se observou a ascensão do samba como um gênero musical nacional. No entanto, esse samba se referia especificamente ao samba carioca, não englobando os demais sambas observados, dentre eles o samba de roda e suas vertentes. Diferente da capoeira e do candomblé, que foram valorizados a partir dos anos de 1940, quando intelectuais brasileiros e estrangeiros passaram a se interessar pelas expressões culturais afro-brasileiras, o samba de roda e, de maneira geral, o samba baiano, não recebeu atenção. Destaque é dado apenas ao samba carioca, o que fez com que muitos sambistas baianos criados na tradição do samba de roda aderissem ao samba carioca (DÖRING, 2016).

Em adição a essa valorização do samba carioca e em detrimento do samba baiano, há que ressaltar o histórico social e econômico do Recôncavo como elemento influenciador na dinâmica da prática da expressão cultural e no registro da mesma como patrimônio cultural imaterial.

De acordo com o IPHAN, o Recôncavo Baiano consiste em:

[...] uma invenção histórica e uma configuração cultural que nasceu da aventura de alguns portugueses e do infortúnio de muitos africanos e indígenas. Por isso, trata-se de uma unidade regional que foi concebida e é situada por dentro da história dos engenhos de cana, da escravidão e da indústria açucareira no Brasil. (IPHAN, 2006, p.25)

Após a instalação dos colonizadores no Recôncavo, que se deu principalmente pelo fato dos portugueses perceberem que a baía e suas terras do entorno eram seguras, os mesmos iniciaram o cultivo de cana de açúcar em larga escala e, junto ao cultivo de cana de açúcar, se estabeleceu na região o cultivo do tabaco. Esses dois produtos foram a base da sustentação da economia no Recôncavo Baiano no século XIX.

Com a decadência da produção de cana de açúcar e do fumo, que alterou a dinâmica econômica na região com consequente empobrecimento local, observou-se o processo migratório, principalmente da população negra das cidades antes mais prósperas como Santo Amaro, Cachoeira, São Felix e São Francisco do Conde para as cidades menores do Recôncavo. Apenas nos idos da década de 1950, com o início da extração de petróleo, é que a região voltou a ter uma atividade econômica mais fortificada, ainda que apenas algumas cidades pudessem se beneficiar da atividade, o que justifica o Recôncavo hoje apresentar cidades caracterizadas como centros urbanos e cidades bem mais lentas economicamente.

A dinâmica econômica e social do Recôncavo Baiano teve consequências na prática do samba de roda. Se por um lado a decadência econômica iniciada no século XIX foi responsável pela migração ocorrida entre as cidades do Recôncavo, o que serviu para criação de uma unidade cultural na região, por outro, foi também responsável pelo declínio da prática do samba de roda. Esse declínio foi observado ao longo de todo século XX, quando teve seguimento a queda econômica de muitas cidades da região, o que ampliou a migração para além do Recôncavo, fazendo com que parte dos habitantes fosse para a capital do estado e outras cidades do sul do Brasil. Em adição, teve a construção da estrada que liga Salvador a Feira de Santana, que reduziu o fluxo e a vida econômica dos rios locais, facilitando ainda mais a influência à migração para as grandes cidades na região (IPHAN, 2006).

Essa influência fez com que ao longo do século XX e ainda mais recentemente (início do século XXI) o acesso aos meios de comunicação de massa, com consequente

valorização da música popular moderna, acarretasse na desvalorização social do samba de roda, que passou a ser visto por muitos, em particular pelos mais jovens, como uma música “ultrapassada” e uma prática cultural de “velhos”, culminando com a descontinuidade da prática cultural pelas novas gerações. Essa descontinuidade também refletiu em um fator importante para a diminuição da prática do samba de roda, em especial da modalidade samba chula, que foi o desaparecimento das violas no samba. O último construtor de violas de samba conhecido (Clarindo dos Santos) faleceu em 1980, sem que seu conhecimento tenha sido transferido para novas gerações (IPHAN, 2006).

O enfraquecimento do samba de roda e seu risco de desaparecimento, junto ao fato de o “samba” ser um símbolo musical da nacionalidade, estando na origem de todo e qualquer “samba brasileiro” hoje reconhecido, foram os fatores primordiais para a justificativa da ativação patrimonial da expressão cultural.

Para melhor compreender o processo, vale ressaltar que a ativação patrimonial do samba de roda partiu inicialmente da preocupação do Estado em apresentar um bem cultural para a UNESCO, no âmbito do programa Proclamação de Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. Sendo o “samba” considerado um símbolo do Brasil, foi a expressão cultural escolhida. No entanto, a ideia de um “samba genérico” como patrimônio cultural dificilmente se sustentaria perante a UNESCO, uma vez que o “samba brasileiro” não atende os requisitos da instituição quanto a expressão cultural pertencer a um grupo social delimitado no território nacional, e se encontrar em risco de desaparecimento (ALENCAR, 2010). Desta forma, o Estado precisou buscar um samba que tivesse um recorte territorial e características de uma cultura particular e em risco de desaparecimento. A opção foi buscar a “matriz do samba brasileiro”, o que levou ao samba de roda do Recôncavo que, por sua vez, apresentava também os requisitos necessários à candidatura para a UNESCO: estava em risco de desaparecimento, sendo necessárias medidas de salvaguarda para manutenção de sua prática (ALENCAR, 2010).

O registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano como patrimônio cultural imaterial teve como propositores a “Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas”, “Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo” e “Associação Cultural Filhos de Nagô”.

Maria Cecília Londres Fonseca, parecerista do IPHAN no processo de ativação patrimonial desse bem cultural, afirma que o registro vem de acordo ao requisito da “continuidade histórica” mencionado no parágrafo 2º do artigo 1º, do decreto 3.551/2000. A autora ressalta a desvalorização social do samba de roda, oriunda da ideia de “primitivismo”

da prática cultural, e destaca o desafio de não aprisionar os bens culturais de natureza imaterial na ideia do autêntico como primitivo. Também destaca o caráter “sincrético” da manifestação cultural que é praticada ao mesmo tempo em festas católicas e cultos de candomblé e sua característica de cultura singular no que diz respeito à expressão musical e coreográfica. Ressalta o uso do termo “sambador” para designar os praticantes do samba de roda, em diferenciação ao termo “sambista” utilizado para designar os praticantes do samba carioca, ou “samba brasileiro” (FONSECA, 2004). Em relação a essa diferenciação, ela considera a “espontaneidade” da sua ocorrência como fator de destaque em detrimento do espetáculo do samba carioca nos desfiles carnavalescos, o que denota que a expressão cultural está internalizada nos indivíduos que a praticam, remetendo à ideia de identidade.

Atentando aos caminhos históricos do samba de roda, aos elementos destacados no parecer favorável ao registro da expressão cultural, e às justificativas fornecidas para o mesmo é possível compreender os caminhos pelos quais o samba de roda passou de prática a ser repleta a patrimônio cultural imaterial. Três cenários desfavoráveis de cunho social, político e econômico tiveram interferência na prática cultural: a repressão à sua prática, a sua desvalorização social e a decadência econômica do Recôncavo Baiano, o que contribuiu para sua ativação patrimonial.

A repressão à prática do samba de roda tem direta relação com sua matriz africana e com o projeto de um Brasil “civilizado” e “moderno”, que demandava o apagamento dos rastros deixados pela escravidão, sendo a africanidade do samba de roda um aspecto negativo a essa expectativa. A “estratégia” dos detentores de relacionar à prática do samba de roda a eventos religiosos católicos e não apenas aos cultos de candomblé permitiu sua sobrevivência para além dos quintais e das comunidades ligadas às culturas de matriz africana.

A decadência econômica do Recôncavo Baiano também foi fator de influência negativa para o samba de roda, pois acarretou na migração de parte da população local, incluindo a população negra detentora da prática cultural.

A desvalorização social ocorreu lentamente ao longo de anos e pode ser considerada a principal responsável pelo risco de desaparecimento que a expressão cultural apresentava na época da sua ativação patrimonial. Tem como cerne a ideia da prática como algo primitivo, ultrapassado, não valorizado pelos meios de comunicação de massa e, como consequência, desvalorizado principalmente pelas novas gerações. Isso culminava para a ruptura da via de transmissão da prática, ficando o samba de roda como uma “coisa de velhos”.

Esses três cenários - repressão, decadência econômica do Recôncavo e desvalorização social do samba de roda tornaram a resistência dos detentores culturais um

fator de maior importância para que a expressão não tivesse desaparecido em sua totalidade e pudesse ter sido registrada como um patrimônio cultural imaterial do Brasil e da Humanidade. Esse fator é ampliado quando se observa a ausência do Estado na valorização da prática, mesmo quando outras expressões culturais de matriz africana, como é o caso da capoeira, foram valorizadas na Bahia na década de 1930, no projeto de uma identidade nacional.

A ativação patrimonial ocorreu em 2004, quando o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, órgão que atua em conjunto com o IPHAN, aprovou o Registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano no Livro das Formas de Expressão e concedeu a esta expressão cultural o título de Patrimônio Cultural do Brasil. Em 2005, o samba de roda do Recôncavo Baiano também foi alvo de novo reconhecimento, sendo proclamado pela UNESCO como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade.

Conforme preconiza o Decreto 3.551/00, para o processo de registro do Samba de Roda foram feitos diversos estudos relativos à descrição pormenorizada da manifestação cultural e a explanação dos elementos relevantes. Esses estudos balizaram a ativação patrimonial e culminaram com a publicação do Dossiê Samba de Roda do Recôncavo Baiano (2006), que contém o Plano de Salvaguarda, seus objetivos, etapas e componentes (IPHAN, 2006).

6.3 A SALVAGUARDA DO SAMBA DE RODA

Observados os percursos históricos do samba de roda desde sua origem até seu registro como patrimônio cultural imaterial, faz-se necessário compreender as características de patrimônio ativado abordadas para sua salvaguarda, uma vez que somente o registro não garante sua manutenção.

As normativas legais apresentadas no Capítulo 2 citam o Plano de Salvaguarda como instrumento que direciona as ações de conservação dos patrimônios imateriais. No caso do samba de roda, o plano teve conteúdo e avaliação prévia apresentados no Dossiê Samba de Roda do Recôncavo Baiano (IPHAN, 2006), cabendo uma análise da participação dos detentores culturais no processo de elaboração e implantação das ações de salvaguarda de 2004 até os dias atuais.

O plano também destacou a produção da viola machete como fator essencial à manutenção do bem cultural e as relações entre o intangível e o tangível, apresentadas no Capítulo 3. Considerando a importância da conservação da base material de suporte dos bens imateriais como um fator essencial a sua salvaguarda, assim como a relação cultura e natureza

quando a base é dependente do uso de bens naturais e, considerando ainda que a viola machete é produzida de forma artesanal com utilização de madeira como matéria-prima, faz-se necessária uma análise do componente ambiental na salvaguarda do bem cultural.

6.3.1 O PLANO DE SALVAGUARDA DO SAMBA DE RODA

Diferentemente do Plano de Salvaguarda da Capoeira apresentado no Capítulo 4, que ainda se encontra em fase de implantação no estado da Bahia, o Plano de Salvaguarda do Samba de Roda foi apresentado no Dossiê Samba de Roda do Recôncavo Baiano publicado pelo IPHAN no ano de 2006, acompanhado de um balanço preliminar das primeiras ações implantadas no período de 2004 a 2006.

O plano foi elaborado para um período de cinco anos e teve como subsídios o conhecimento produzido durante as pesquisas para o registro do Samba de Roda, em conjunto com os problemas e demandas coletadas junto aos dos detentores culturais.

[...] O conhecimento produzido durante as pesquisas que possibilitaram o Registro do samba de roda, assim como o contato com os problemas e demandas colocados pelos grupos e indivíduos que praticam essa forma de expressão no Recôncavo baiano, permitiu a formulação de um Plano Integrado de Salvaguarda e Valorização do Samba de Roda que, após a efetivação do Registro, foi ajustado e complementado a partir de contatos com os grupos envolvidos. (IPHAN, 2006, p.83).

No referido Dossiê o IPHAN destaca que os “sambadores do Recôncavo participaram ativamente da elaboração do Dossiê de Registro” (IPHAN, 2006, p.84) e que essa participação foi continuada e ampliada ao longo da implantação do plano de salvaguarda. Destaca também a criação da Associação dos Sambadores e Sambaderias da Bahia (ASSEBA) no ano de 2005, como uma ação estratégica na promoção da “sustentabilidade social e a autonomia do processo de valorização e fortalecimento dessa forma de expressão” (IPHAN, 2006, p.84).

Apesar das afirmativas do IPHAN em relação à participação dos detentores culturais, as entrevistas realizadas na pesquisa de campo possibilitaram verificar que a participação desse público não foi muito efetiva no início do processo de ativação patrimonial.

[...] as primeiras decisões, onde vai ser, quem vai ser, a gente não participou disso. A gente começa a participar mais a partir de quando se tem ideia. A priori, quando o samba é registrado com patrimônio do Brasil, se intensifica a pesquisa quando tem a possibilidade da indicação para patrimônio da humanidade, aí é que.... porque essa coisa do patrimônio brasileiro, a gente nem soube, a gente só soube do registro do patrimônio brasileiro depois que soube que era patrimônio da humanidade, para

você ter ideia. Então, essa coisa do patrimônio brasileiro foi muito mais de gabinete, do que de participação, depois é que a gente veio saber. (ROSÁRIO, 2016)⁴⁴

Durante a elaboração do Plano de Salvaguarda e implantação das suas ações os detentores nem sempre tiveram voz ativa e algumas vezes se sujeitaram a decisões políticas, como cita Rosildo Rosário, ex-diretor da ASSEBA, no caso da Casa do Samba no município de Santo Amaro.

[...] a gente decide onde quer que seja, mas depois não vai ser onde a gente quer [...] Não seria em Santo Amaro, seria em São Felix, e aí depois sai de uma reunião que está tudo combinado para ser em São Felix, mas de repente, 30 dias depois, tudo muda e não vai mais ser em São Felix e vem para Santo Amaro porque Gilberto Gil e tal. Vai ser 100 anos de Dona Canô, vamos fazer a casa do Samba lá, vamos inaugurar no dia no aniversário dela [...] Teve um lado político forte, e a gente não participou disso. (ROSÁRIO, 2016)

Independente da elaboração do Plano de Salvaguarda ter partido de decisões técnicas da equipe que realizou as pesquisas para o registro do Samba de Roda, ou de decisões em conjunto com os detentores culturais, a comunidade de sambadores e sambadeiras ratificou o mesmo e o recebeu como algo a ser seguido “a risca” o que, de certa forma, garantiu o cumprimento das ações definidas, pois esse é o documento norteador das ações da ASSEBA ainda nos dias atuais.

[...] seguindo a questão do plano de salvaguarda, que era o norteamento para que a associação pegasse esse plano e desse conta de todas as demandas que tinha dentro do plano, entendeu? As propostas que tinham no plano. E, graças a Deus, foi desenvolvido esse trabalho perfeitamente (GUDA, 2016)⁴⁵

O compromisso da associação com a execução das ações do Plano de Salvaguarda do Samba de Roda tem direta relação com a criação da ASSEBA, que teve como objetivo implantar o plano, conforme declara Rosildo Rosário, primeiro diretor da instituição, ao afirmar que “a ASSEBA surge nesse contexto, de ser a instituição responsável pela implantação do plano de salvaguarda do samba de roda na região do Recôncavo” (ROSÁRIO, 2016). E conforme afirma IPHAN (2018) quando destaca que “esta instituição, formada integralmente por sambadores e sambadeiras, foi a principal responsável pela execução do Plano de Salvaguarda, revitalização e fortalecimento do samba de roda por todo o estado” (IPHAN, 2018, p.62).

O Plano de Salvaguarda o Samba de Roda apresenta objetivos a curto, médio e longo prazos. Como objetivos de curto prazo foram definidos: i) salvaguardar o saber tradicional

⁴⁴ Informação fornecida por Rosário em entrevista concedida para autora em 2016, no município de Saubara (BA).

⁴⁵ Informação fornecida por Guda em entrevista concedida para autora em 2016, no município de Santo Amaro (BA).

dos praticantes mais idosos e contribuir para transmissão às gerações mais novas; ii) revitalizar no Recôncavo a feitura artesanal das violas do samba, em especial o machete; iii) salvaguardar o repertório e técnica do machete e sua performance em associação com violas maiores; iv) contribuir para o processo de auto-organização dos sambadores.

Como objetivos de médio e longo prazo foram definidos: i) salvaguardar o samba de roda atuando em contrapeso às tendências de enfraquecimento detectadas; ii) aprofundar, organizar e disponibilizar conhecimentos sobre o samba de roda do Recôncavo e regiões vizinhas; iii) contribuir para que a prática do samba de roda e saberes tradicionais a ele associados continuem sendo transmitidos para as novas gerações; e iv) promover o samba de roda dentro e fora do Recôncavo, inclusive fora do Brasil.

Além dos objetivos a serem cumpridos dentro dos prazos estabelecidos, o Plano de Salvaguarda apresentou quatro linhas de atuação estruturantes, a saber: 1) Pesquisa e Documentação, 2) Reprodução e Transmissão, 3) Promoção, e 4) Apoio.

Na linha da “Pesquisa e Documentação” foram indicadas como ações necessárias a continuidade das pesquisas relacionadas ao samba de roda e suas variantes; a ampliação do conhecimento acerca da ocorrência do samba de roda no Recôncavo e outras regiões da Bahia; a disponibilização das pesquisas realizadas para os sambadores e a realização de seminários sobre o samba de roda.

Na linha “Reprodução e Transmissão” foi ressaltada a transmissão do samba de roda por meio da imitação e oralidade, o que desperta para a não escolarização do aprendizado. Nessa linha, o documento destacou a necessidade da reprodução dos saberes relativos ao “saber fazer” e “saber tocar” a viola machete e citou também a necessidade da transmissão do samba de roda às novas gerações em sua totalidade, em especial para a criação de sambas mirins.

Na linha “Promoção” foi abordada a valorização nos níveis local, nacional e internacional, sendo indicados como caminhos a publicação de livros, CDs e vídeos, além de apresentações “ao vivo” e exposição itinerante sobre o samba de roda.

A linha “Apoio” foi definida no intuito de promover apoios diretos aos sambadores e ao processo de auto-organização dos mesmos, criação do centro de referência do Samba de Roda e da rede de Casas de Samba e revitalização da luteria das violas artesanais do Recôncavo, em particular da viola machete.

O balanço preliminar do Plano de Salvaguarda do Samba de Roda apresentado no Dossiê Samba de Roda do Recôncavo Baiano (IPHAN, 2006) indica que na Fase 1 (2004-2005) foram despendidos esforços na transmissão dos conhecimentos relacionados à viola

machete, bem como na organização dos sambadores e sambadeiras, sendo criada a Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA).

Em relação à transmissão dos conhecimentos relacionados à viola machete foi realizada oficina de transmissão e documentação do saber tocar no ano de 2005. Essa oficina foi ministrada pelo Mestre Zé de Lelinha (José Vitório dos Reis). Sobre a retomada da produção da viola machete foi realizada oficina do saber fazer o instrumento com o Sr. Antônio Carlos dos Anjos (Tonho de Duca), na época residente no município de Cachoeira.

A Fase 2 (2005-2006) da execução do Plano de Salvaguarda do Samba de Roda teve como ações o início da implantação do Centro de Referência do Samba de Roda com a apresentação do projeto de restauração do Solar Subaé (Solar Araújo Pinho) no município de Santo Amaro, a assinatura do Termo de Compromisso e Adesão ao Plano de Salvaguarda do Samba de roda realizada por diversos prefeitos da região do Recôncavo baiano, o lançamento do CD Samba de Roda – Patrimônio da Humanidade e do Dossiê Samba de Roda do Recôncavo Baiano e também teve início a implantação da Oficina de Luteria tradicional, voltada à construção das violas do samba

Na Fase 3 (2006-2008) estavam previstas ações como conclusão da implantação do Centro de Referência do Samba de Roda e da Oficina de Luteria Tradicional Clarindo dos Santos. No entanto, até os dias atuais o Solar Subaé não foi oficialmente repassado à ASSEBA, sendo o imóvel ainda de propriedade da Prefeitura de Santo Amaro. Também estavam previstas ações como o treinamento e capacitação dos sambadores para captação de recursos, apoio aos samba-mirins, realização de oficinas de samba de roda pelos mais velhos, exposição sobre o samba de roda e apoio a apresentação de grupos de samba de roda fora do Recôncavo.

A fase 4 (2008 – 2009) previa a finalização de implantação da rede de Casas do Samba, ação que ainda está em andamento, e a avaliação do andamento e eficácia do plano, bem como das ações de salvaguarda implantadas.

Ao longo desse período inicial de implantação do Plano de Salvaguarda e ao longo dos anos passados desde o registro da expressão cultural como patrimônio, muitas ações foram desenvolvidas, parte delas finalizadas e outras ainda em andamento. O conjunto de ações realizadas e a forma como foram implementadas faz com que o processo de salvaguarda do samba de roda seja considerado bem sucedido pelo IPHAN, conforme afirma Vanderlei Catalão, ex-diretor do Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), quando declara que o “samba de roda é considerado exemplo, é considerado um dos exemplares de salvaguarda” (CATALÃO, 2016).

Também é considerado bem-sucedido pelos sambadores, na medida em que as ações planejadas foram cumpridas em sua maioria e que hoje eles se encontram organizados por meio da ASSEBA e são protagonistas no processo de salvaguarda da expressão cultural.

[...] a nível federal somos a referência do Plano de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, somos a referência. Então, é sinal que está tendo resultado. Ou melhor, assim como diz o menino que veio aqui essa semana, do IPHAN, está sendo referência não só nacional, mas mundial, para as questões do patrimônio imaterial (GUDA, 2016)

Passado mais de uma década de registro do samba de roda e de implantação das ações de salvaguarda da expressão cultural, se observam diversas pesquisas em relação ao samba de roda e, em particular, em relação aos reflexos da ativação patrimonial da manifestação cultural. Dentre os pesquisadores que se dedicaram a essa temática destacam-se Nina Graeff (2015), Katharina Döring (2013), Rosa Krstulovic (2016) e Raiana do Carmo (2009) que produziram livros, artigos, teses e dissertações acerca dos resultados da patrimonialização do samba de roda, dentre outros temas.

Em adição à análise dos trabalhos dessas pesquisadoras, a pesquisa de campo realizada para a presente tese junto aos sambadores do Recôncavo Baiano nos anos de 2016 e 2017, permitiu observar que o processo de ativação patrimonial, bem como a implantação das ações voltadas à salvaguarda da expressão cultural tiveram implicações na prática. Essas implicações podem ser agrupadas e categorizadas como alterações no 1) Espaço, 2) Execução, 3) Estrutura e 4) Musicalidade do Samba de Roda.

As alterações no espaço se devem basicamente à mudança “do quintal para o palco”, do samba feito no “sistema aberto para o fechado” e da ocorrência do samba “do Recôncavo para o mundo”. Essas alterações se devem a diversos fatores, com destaque para a espetacularização e formalização dos grupos de samba e condiz com a linha “promoção do samba de roda” pensada pelo IPHAN com ação de salvaguarda.

Antes da ativação patrimonial, o samba de roda do Recôncavo era particular da vida cultural dessa localidade, praticado nos quintais das casas dos sambadores em ocasiões ligadas a eventos religiosos ou festivos da própria comunidade. Bastavam juntar alguns “tocadores”, “cantadores” e “sambadeiras” para a ocorrência do samba, de forma livre.

[...] Samba é mais propriamente um evento de interior, e sambas, assim como as ocasiões em que acontecem, se realizam caracteristicamente nas salas de visita ou salões de casas particulares. O samba é um evento doméstico, familiar, consequentemente de vizinhança e da comunidade. Os sambas acontecem em ocasiões especiais direta ou indiretamente religiosas. (WADDEY, 1981, p. 264 *apud* GRAEFF, 2015)

Na atualidade, mesmo que a prática ainda ocorra de forma espontânea e informal, o samba de roda foi também deslocado para o palco e até mesmo para o trio elétrico e muitas vezes se realiza no formato de show musical, onde músicos e públicos atuam separadamente e onde por vezes não se observa a presença das sambadeiras, o que exclui um aspecto fundamental que é sua expressão multidimensional (DÖRING, 2013)

O samba de roda é hoje apreciado não apenas no Recôncavo, mas em diversos locais do mundo, sendo praticado muitas vezes como “espetáculo” cultural. Essa espetacularização formalizou grupos que ensaiam regularmente, e sua prática não é mais realizada no formato de livre participação, ficando restrita aos músicos do grupo. Isso altera o sistema de sua execução de aberto para fechado, pois hoje não é mais todo e qualquer espaço de samba que está aberto a todo e qualquer sambador.

Nina Graeff (2015) cita que até a década de 1980 não eram observados “grupos” ou “conjuntos” de samba de roda, e que os próprios estatutos dos grupos na ASSEBA indicam que a maioria dos conjuntos surgiu a partir de 2006, o que resultou no estabelecimento de grupos bem definidos: antigos e atuais. Katharina Döring (2013) entende que antes da patrimonialização pelo IPHAN eram encontrados apenas alguns grupos formalizados, que já atendiam demandas ocasionais para apresentações. Depois da ativação patrimonial muitos grupos informais começaram a se institucionalizar, a assumir nome de grupo, definir lideranças e buscar uma organização interna e externa.

As alterações ligadas à execução se veem na passagem da sua prática “do caruru à agenda”, “da roda ao linear” e “do informal ao ensaiado”. Essas alterações são decorrentes de uma maior formalização do samba de roda, o que está relacionado com a espetacularização da expressão cultural e ao atual sistema fechado da sua prática, conforme observado por Nina Graeff (2015), Katharina Döring (2013) e pelos próprios sambadores.

[...] Não tinha grupo organizado, o grupo era eu, você. Às vezes eu nem te conhecia, chegava eu e Sinézio Góes e dizia pega aí que eu vou, eu faço a primeira, você faz a segunda e pronto. Aí, se você visse que dava para entrar na pegada da gente, vinha para dentro, se não, esperava o momento para você fazer a sua parte e era assim que era feito. Mas, assim, e mais voltado para a área da zona rural mesmo, de jogar lá dentro do mato. Estava por lá escondido, ainda não tinha essa explosão que tem hoje, entendeu? De fato, depois desse reconhecimento, foi até uma explosão mesmo que foi ganhando destaque (GUDA, 2016).

Como já citado, antes da década de 1980 não havia grupo (GRAEFF, 2015), o samba de roda ocorria de forma espontânea, oriundo da vontade de cantar, tocar e sambar dos sambadores e sambadeiras, ou da sua simbologia quando relacionado às festas religiosas, não havendo necessidade de agendamento ou ensaio para tal (WADDEY, 1981). Na atualidade, e em especial a partir de 2006 (GRAEFF, 2015) e em decorrência da ativação patrimonial e da

espetacularização, o samba de roda ocorre muitas vezes por agendamento, por demanda do espetáculo, em função de “um contrato a ser cumprido”.

Em adição, o samba de roda realizado no formato de *show*, por vezes perde sua importante característica de ser executado em roda, sendo apresentado em meia-lua ou na forma linear, para que o público possa assistir. Não é raro também ser executado em trios elétricos, como *show* musical, sem o cumprimento ritual e coreográfico da execução em roda e, por vezes, sem a presença das sambadeiras que tradicionalmente são importantes para a execução, pois homens e mulheres têm funções diferentes na prática cultural.

[...] A gente precisa muito do homem por causa do toque, porque raramente a mulher toca; e o homem precisa da mulher pra acompanhar na voz e no pé. Sem a mulher não tem samba, sem homem também não tem. Aqui a gente depende dos toques, mas pra sambar depende de mulher: um samba só de homem, você vem, dá uma olhada e vai embora, mas quando vê mulher, fica. (D. Mirinha apud IPHAN, 2006, p. 37).

O que se observa na atualidade é que, de modo geral, grupos formalizados ensaiam com regularidade, independentemente de terem apresentações agendadas, Nina Graeff (2015) considera que isso não ocorria antes, quando os encontros se davam espontaneamente sem serem tidos como apresentações. Os ensaios incidem não apenas sobre a parte musical (letras, toques e cantos), mas envolvem todo o conjunto de execução incluindo música, canto e dança, compondo uma teatralização da expressão cultural.

Sobre os ensaios, o sambador Fernando da Cruz afirma que “ensaiando fica com aquilo na mente e sem ensaiar muitos ficam esquecidos, e quando vai partir para um palco, fica esquecido” (CARMO, 2009, p. 60). A afirmativa ressalta a relação dos ensaios com a espetacularização do bem cultural, dando a ideia de que o grupo deve estar sempre “ensaiado” para atendimento a qualquer convite de show.

Alterações ligadas à estrutura do samba de rodas se veem também na “amplificação dos sons” e na “padronização de uniformes”, ou “criação de figurinos”. A amplificação vai desde os instrumentos até a voz dos sambadores, alterando a forma de cantar. A uniformização é utilizada em face à espetacularização, à formalização dos grupos de samba e à perda da espontaneidade.

Antes da ativação patrimonial e, principalmente por não haver muitos “grupos formais”, o samba de roda era, de modo geral, executado sem a necessidade de uma vestimenta própria para isso, sem uma uniformização. Mesmo nos poucos grupos formalizados existentes antes da ativação patrimonial nem sempre eram utilizados uniformes e a participação dos “sambadores externos” era mais livre, o que pode ser constatado no histórico do grupo Raízes de Acupe.

[...] Antes os sambadores se reuniam para sambar em carurus, rezas de santos, aniversários e também após o trabalho à noite se reuniam para contar casos do dia e logo depois formavam a roda de samba. Depois, o grupo criou figurinos e quando se apresentam são todos padronizados (GRAEFF, 2015, p.30).

Na atualidade, com a formalização dos grupos, fechamento dos mesmos pela demanda de ensaios regulares e execução de shows, é comum a utilização de uniformes e elaboração de figurinos que os identifiquem como grupo cultural, deixando um ar mais “profissional”, no sentido de promoção de espetáculo.

[...] Atualmente, os grupos ensaiam com regularidade e independente de terem uma apresentação prevista, o que não acontecia antes, quando os encontros se davam espontaneamente e nem eram vistos como apresentações. Os integrantes vestem camisetas padronizadas e as baianas, quando presentes, utilizam figurinos típicos e igualmente padronizados. No passado, os trajes baianos somente entravam em cena em cerimônias de cunho religioso como lavagens, lindramôs e a Festa da Boa Morte em Cachoeira, sendo o uso dessas indumentárias indispensável para simbolizar a cultura baiana. (GRAEFF, 2015, p.30)

Para a execução do samba de roda antes bastavam os instrumentos e as pessoas, pois não havia necessidade de uma grande estrutura para o desenvolvimento, já que era algo a ser executado no “quintal”. Na atualidade, mesmo ocorrendo em quintal ou dentro de casa, de maneira mais informal, se veem a amplificação dos instrumentos e das vozes dos sambadores, sendo muito difícil visualizar hoje um samba de roda sem o uso de microfones e caixas de som. Nina Graeff entende que “até mesmo em uma festa de vizinhança, ou numa celebração religiosa que se realiza na sala de uma casa particular, os músicos não deixam de amplificar o som: geralmente, as vozes e os instrumentos de corda” (GRAEFF, 2015, p.28-29). Afirmativa corroborada pelo sambador Rosildo Rosário.

[...] sambador hoje quer fazer um evento, mas ele quer um microfone, porque ele também não quer gritar mais, ele sabe que quando amplifica ele faz menos força. E aí você não vai encontrar, muito dificilmente, até aqui mesmo. Tem um caruru, como teve a semana passada dos mestres aqui, tem um caruru, ele convidou a gente para fazer, convidou todo mundo, foi chegando, mas na hora do samba, tinha uma caixa de som que ele contratou, mesa de som, microfone, para o samba do caruru, na casa dele, que ele fez a vida toda, chamando as pessoas, tocando na sala, de noite até de manhã fazendo, mas hoje ele botou o som. (ROSÁRIO, 2016)

Por fim, as alterações ligadas à musicalidade se devem aos “novos instrumentos”, “novos tons” e “novos repertórios”. Hoje se observa a inclusão de instrumentos musicais antes não utilizados (como bateria, baixo, surdo, dentre outros), além das formas de se cantar e tocar a viola machete, e de alterações no modo de fazer e nos materiais empregados na confecção da viola (Capítulo 7).

Em relação aos “novos tons”, hoje se observa um novo jeito de tocar a viola machete e um novo modo de cantar, alterando a forma do passado que era mais “africanizada”, isso quando ainda se utiliza a viola machete, pois há grupos que não querem retomar o uso dessa

viola e alegam que em suas tradições locais ela nunca foi tocada. Esse fator explica a priorização da viola três-quartos ou o violão, sendo que para execução de solos mais agudos e melódicos empregam o cavaquinho, ou até mesmo a sanfona (DÖRING, 2013).

Em relação ao “novo canto”, se perdeu a entonação e imposição vocal anasalada em terças neutras (DÖRING, 2013) e o que se busca é tornar as letras das músicas mais claras ao público, alterações decorrentes da espetacularização do samba de roda.

[...] No caso do samba de roda, o estilo vocal demonstra ainda mais indícios de sua relação com tradições africanas e de suas recentes modificações. No Recôncavo Baiano, nota-se uma diferença tímbrica evidente entre a fala dos jovens e dos mais velhos, que se reflete no canto. [...] os cantores mais jovens [...] cantam com articulação clara, voz bem definida de emissão de peito, aspectos ensinados em aula de técnica vocal e que atendem a ideais ocidentais de voz. (GRAEFF, 2015, p. 41).

Tanto do ponto de vista da forma de tocar a viola manchete, ou até mesmo de se optar pelo uso de outras violas ou instrumentos, quando do ponto de vista de um canto menos africanizado, em detrimento de um canto mais ocidental, o que se observa é a perda do componente “africano” do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, o que talvez não tenha sido percebido ou visto pelo IPHAN como alvo de atenção, pois a ativação patrimonial está diretamente ligada à ideia de uma cultura mestiça como identidade nacional.

Sobre os “novos repertórios”, Katharina Döring (2013) considera que os jovens de hoje cantam apenas de 10% a 20% do repertório de chulas e corridos guardados na memória oral dos velhos mestres. Frequentemente modernizam ritmos e repertórios, ao mesmo tempo em que afirmam que estão preservando o samba de roda. A autora referida ainda diz que nos últimos anos têm surgido grupos musicais que se intitulam como grupos de samba de roda, mas que não executam esse tipo de samba e sim uma mistura de sambas e pagodes.

[...] Nos últimos anos, como efeito do inventário da patrimonialização e da auto-organização dos sambadores e sambadeiras na ASSEBA, temos um fenômeno preocupante. Estão se formando grupos musicais que se auto-titulam samba de roda, mas apresentam um tipo de samba urbano e modernizado, inspirado no ritmo e repertório do samba de roda, porém com um estilo musical produzido a partir do toque de instrumentos industriais, padronizados e amplificados. Estes grupos apresentam uma mistura de elementos do pagode baiano, do samba de partido alto, do samba duro e de um samba de roda corrido que não tem a graça melódica do canto característico do estilo responsorial que brilha nos grupos de samba corrido da tradição oral através da forte participação vocal das mulheres sambadeiras e da comunidade participante. Tais grupos, normalmente, têm poucos vínculos com as comunidades, são compostos por jovens ambiciosos que buscam, sobretudo, tocar em palcos e festas de largo, ganhar cachê, adquirir fama e entreter a “galera”. (DÖRING, 2013, p. 154).

As alterações ocorridas no âmbito do espaço, execução, estrutura e musicalidade, observadas em campo e também identificadas nas análises das pesquisas das autoras citadas, são expressivas a ponto de parte dos praticantes tradicionais da expressão cultural considerar

que o “verdadeiro samba” acabou, por não mais se reconhecerem nessa configuração da prática, hoje mais fechada, ordenada, regrada, calendarizada, globalizada e muitas vezes desvinculada dos seus espaços, práticas e simbologias tradicionais. Depoimentos de sambadores e sambadoras corroboram essa afirmativa.

Rosa Krstulovic (2016) apresenta em sua pesquisa a fala de um sambador por ela não identificado, que diz “agora até para sambar em casa de amigo tá um negócio sério, porque esse negócio de grupo acabou com o samba, agora é difícil você encontrar um samba de verdade” (KRSTULOVIC, 2016, p. 85), uma crítica clara ao novo espaço e nova estrutura do samba de roda.

O Dossiê Samba de Roda do Recôncavo Baiano (IPHAN, 2006) traz o depoimento da sambadeira Dilma Santana do município de Teodoro Sampaio (BA) sobre o modo de sambar da juventude, por ela não considerado samba de roda: “esse negócio de chegar no meio da roda, pular, pular e sair, não é samba” (IPHAN, 2006, p.81), uma crítica que se refere aos novos modos de execução do samba de roda.

Petry Lordelo (2009) em sua pesquisa traz a fala do sambador Zeca Afonso de São Francisco do Conde (BA) que afirma “hoje não tem mais sambador [...] o samba de hoje é coisa que eles inventam. Não é raiz de canto nenhum. É do jeito que eles gostam, mas não é samba chula verdadeiro” (LORDELO, 2009, p.141-142). O autor também cita a fala do sambador Boião, do mesmo município, sobre o uso de viola de samba, hoje nem sempre presente na execução da prática cultural, o que acarreta na realização de um samba que, de acordo com o sambador, “não presta”: “a viola ela inspira, ela é inspiradora, por isso que samba sem viola não presta” (LORDELO, 2009, p.131). Críticas que se referem às alterações na musicalidade da prática cultural.

Ainda em relação ao uso da viola como elemento que define um samba como verdadeiro, ou não, são diversos os depoimentos de sambadores no Dossiê Samba de Roda do Recôncavo Baiano (IPHAN, 2006) que ressaltam que o verdadeiro samba é aquele que utiliza a viola. O sambador Augusto Lopes, de São Braz (BA) ao falar dos instrumentos tradicionais como a viola e o pandeiro de couro de jiboia cita que “o samba nativo é esse, a viola natural não é essa que nós toca não, é o machete”. O sambador Babau, também de São Braz diz que “as pessoas [...] não ouvem um samba de roda totalmente original [...] porque nós não temos o apoio mesmo para o machete” (IPHAN, 2006, p.77). Essas falas acabam por se apresentarem com uma “confissão” de que hoje, pela falta da viola, eles não fazem o “samba nativo”, o “samba original”, o que denota a importância das alterações na musicalidade do samba de roda.

O conflito entre sambadores mais antigos e sambadores mais novos, a manutenção de uma tradição em detrimento da nova forma de ser fazer samba é apresentada nos estudo de Nina Graeff (2015) que considera que os sambadores antigos ressaltam que “os grupos emergentes tocam samba “só pelo dinheiro”, enquanto que eles próprios o fazem há muitos anos “por amor” e para manter vivas suas tradições” (GRAEFF, 2015, p.31).

O sentimento de “não pertencimento” por parte de alguns sambadores, e as alterações observadas oriundas da perda da espontaneidade da prática cultural e sua consequente espetacularização são de grande valia para a análise da eficiência da salvaguarda do Samba de Roda. Nesse sentido, ressalta-se que a espontaneidade do samba de roda foi argumento presente no parecer de Maria Cecília Londres Fonseca (2004), no que se refere à diferenciação do samba carioca, que é considerado mais espetacularizado, principalmente quando se avaliam os desfiles carnavalescos.

Na atualidade, o registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil está passando pelo processo de revalidação, porque já foi ultrapassado o prazo de dez anos, conforme preconiza o Decreto 3.551/00. Até o momento a revalidação não foi efetivada, mas tudo caminha para sua realização, apesar das alterações observadas na prática cultural decorrentes da sua ativação patrimonial e das ações de salvaguarda implantadas. O Samba de Roda deverá ter seu registro revalidado, sob o argumento de ser um grande exemplo de salvaguarda dos patrimônios culturais.

No que se refere ao uso de bens naturais, tema de análise desta tese, se observa a viola machete como destaque nas ações de salvaguarda apresentadas no histórico abordado no presente capítulo. As falas acerca do instrumento ressaltam que a relação entre materialidade e imaterialidade foi visualizada pelo IPHAN e pela comunidade detentora, mas não a relação entre a materialidade e o meio ambiente.

A construção da viola machete demanda a apropriação de bens naturais, já que é confeccionada com produtos madeireiros, e esse aspecto não foi abordado pelo IPHAN nem nos estudos componentes do Dossiê e nem nas ações de salvaguarda. Essas últimas se debruçaram sobre os modos de fazer a viola, sem considerar os materiais tradicionalmente utilizados na sua manufatura.

A abordagem dos usos de bens da natureza no âmbito da salvaguarda do Samba de Roda proporciona uma visão ampla do patrimônio, que ultrapassa as fronteiras material e imaterial, cultural e natural, mas, aparentemente, não foi alvo de atenção do IPHAN.

6.3.2 O TEMA AMBIENTAL NA SALVAGUARDA DO SAMBA DE RODA

Conforme abordado no Capítulo 3, a temática ambiental está relacionada com a salvaguarda dos bens culturais imateriais e tem relação com ecossistemas específicos que configuram lugares culturais, ou que fornecem bens naturais utilizados na composição de sua base material. As ações de salvaguarda relacionadas a esses bens culturais devem, portanto, contemplar a vinculação no intuito de garantir o acesso dos detentores culturais aos bens naturais que se apresentam como elementos-parte das expressões culturais.

No caso do samba de roda, a prática da expressão cultural não é dependente de um local cultural único e singular e, portanto, se faz necessário avaliar se sua base material tem direta relação com o uso de bens naturais. Essa base é composta pelos instrumentos musicais.

Sobre a utilização dos instrumentos musicais e sua importância para prática cultural o IPHAN aponta certa contradição. No Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano (IPHAN, 2006) se observa ao mesmo tempo a valorização e importância dos instrumentos musicais, em contraponto à afirmativa de que a prática pode ser realizada sem a aplicação de instrumentos, apenas cantando, batendo palmas e, eventualmente, marcando ritmos nos objetos que estiverem à mão.

Apesar dessa contradição, no documento citado e também no trabalho de campo realizado fica evidente que, para os sambadores, os instrumentos são de extrema importância no desenvolvimento do samba de roda, tanto que na atualidade se observa uma ampliação da gama de instrumentos utilizados, e também a amplificação dos mesmos para que tenham maior destaque no desenvolvimento do Samba de Roda.

Os instrumentos utilizados na prática do Samba de Roda podem variar bastante e diversas configurações musicais são observadas. Dentre todas as configurações identificadas o IPHAN (2006) aponta como instrumentos utilizados a viola (regra inteira⁴⁶, três quartos e machete), violão, cavaquinho, bandolim, sanfona, realejo, pandeiro (artesanal e industrializado), atabaque, timbales, tamborins (tamborinos), marcação (rebolo), prato e faca, reco-reco, chocalhos, triângulo e tabuinhas.

Pesquisas mais antigas, como as realizadas por Ralph Waddey nas décadas de 1970 e 1980, indicam como conjunto de percussão apropriado dois pandeiros, prato e faca e, ocasionalmente, um tambor pequeno (Figuras 21 e 22). Já a pesquisa do IPHAN (2006) aponta como configuração mais comum da percussão três pandeiros e a utilização de tambor

⁴⁶ Também chamada de viola paulista, ou viola caipira.

grande (timbal ou marcação) e cita ainda que o acompanhamento rítmico cresceu em volume e, em concordância a esse fato, foram amplificados os instrumentos de corda (viola, violão, cavaquinho).

Figuras 21 e 22: Samba de roda. Fotos de Pierre Verger (1946)

Fonte: Site da Fundação Pierre Verger⁴⁷

Nina Graeff (2015) apresenta como hierarquia dos instrumentos mais utilizados 1) palmas, 2) pandeiro, 3) timbais ou atabaques, 4) instrumentos de corda dedilhada, 5) surdo, 6) tabuinha/taubinhas, 7) prato e faca, reco-reco, triângulo, afoxé/xequerê, ganzá. 8) agogô, 9) acordeão/sanfona e 10) baixo elétrico. Afirma que ao longo dos últimos 40 anos foram observadas modificações nessa hierarquia e ressalta o surgimento de novos instrumentos como o baixo elétrico. Destaca que o agogô hoje é pouco empregado, diferentemente do passado e que o prato e faca são utilizados apenas por sambadores mais antigos, em detrimento da sua condição de “instrumento do samba” nos anos de 1970.

Considerando todos os instrumentos citados, somados às configurações do conjunto musical do samba de roda no passado e no presente, se observa que na década de 1980 eram utilizados como acompanhamento dos instrumentos de corda objetos percussivos que podiam ser fabricados de forma artesanal (pandeiros e tambores de pequeno porte), enquanto na atualidade são utilizados muitos instrumentos de fabricação industrial, que podem ser comprados em lojas do ramo musical (violão, cavaquinho, sanfona, timbal, marcação, entre outros).

⁴⁷ <http://www.pierreverger.org>

Dos instrumentos listados se observa que pandeiro, atabaque e reco-reco podem ser fabricados de forma artesanal, ou comprados industrializados, e a tabuinha, viola machete e viola três quartos são instrumentos exclusivamente de fabricação artesanal.

A fabricação artesanal desses instrumentos, em particular das violas do samba que não estão disponíveis em escala industrial e são de grande importância para o samba chula, ressalta a direta relação da prática com o uso de bens naturais, pois a produção desses instrumentos é realizada de forma artesanal, por produtores locais e demanda a utilização de madeiras⁴⁸, bambus⁴⁹ e couro animal.

Essa relação infere que a base material de suporte do samba de roda é dependente do uso de bens naturais, ao menos na produção das violas do samba não encontradas em escala industrial. O uso da natureza está diretamente relacionado à salvaguarda do bem imaterial, pois as violas, em especial o machete, foram destacadas como elementos importantes na salvaguarda do samba de roda, sendo seu desaparecimento um fator de enfraquecimento da expressão cultural.

[...] um importante fator de enfraquecimento de uma das modalidades mais valorizadas de samba de roda, o samba chula, é o quase completo desaparecimento do instrumento mais apropriado para a sua performance: as violas de samba e, entre elas, especialmente, o machete [...] Os sambadores da região do samba chula queixam-se constantemente da falta desses instrumentos, pois sentem que sem eles o samba perde algo de grande importância (IPHAN, 2006, p.75).

Considerando essa relação natureza e cultura no samba de roda, há de se observar em que medida a base material e os bens da natureza necessários à produção das violas de samba foram considerados nos estudos realizados para o inventário da expressão cultural e no seu plano de salvaguarda.

O Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) é o documento que contém todo detalhamento da cultura a ser patrimonializada, conforme especificado no Decreto 3551/00. Esse documento também apresenta os riscos e ameaças à conservação do patrimônio e os direcionamentos para salvaguarda do mesmo. Assim, se a base material do samba de roda é essencial à sua prática, o documento necessita abordá-la, inclusive contemplando a relação dessa base material com o uso de bens naturais. Se a falta das violas do samba é fator de risco da expressão cultural e sua produção é elemento essencial a sua salvaguarda, a produção necessita ser abordada nos aspectos dos saberes e dos materiais a serem utilizados.

⁴⁸ Utilizadas na fabricação de atabaque, pandeiro, tabuinhas e violas.

⁴⁹ Utilizado na fabricação do reco-reco.

A análise do Dossiê Samba de Roda do Recôncavo Baiano (IPHAN, 2006) permite observar que os instrumentos utilizados foram abordados no item “Os instrumentos” do referido documento (IPHAN, 2006, p.42), mas foram descritos de forma breve, sendo feita uma caracterização da sua aparência e da forma de tocar. De maneira geral, o documento não aborda questões como o modo de produção - artesanal ou industrial, e nem mesmo os materiais utilizados na sua manufatura, quando considerada a produção artesanal. Como exceção o dossiê destacou o pandeiro artesanal, chamado no documento de pandeiro tradicional e as violas do samba. Sobre o pandeiro tradicional, o documento destaca que o mesmo é feito pelos próprios sambadores, com a utilização de madeira de jenipapo para o aro e membrana de couro de jiboia, ou de bode.

Sobre as violas do samba, em especial a machete, no item “Os instrumentos” (IPHAN, 2006, p.42) são citadas as dimensões do machete e o fato de só terem sido encontrados cinco instrumentos em toda a pesquisa de campo, dois deles avariados.

O documento também apresenta o capítulo “Viola de Samba e Samba de Viola no Recôncavo Baiano” (IPHAN, 2006, p.102), no qual são expostos dois artigos de autoria de Ralph Cole Waddey (1980, 1981), considerado pioneiro na pesquisa sobre o tema. Nesses artigos o autor cita as violas machete e três quartos e além das suas dimensões, traz os materiais utilizados na sua produção: pinho, cedro, jacarandá e piaçava.

Tanto o pandeiro tradicional (artesanal) quanto as violas de samba e, em especial a viola machete, são instrumentos citados pelos sambadores como importantes para o samba de roda tradicional, o que ressalta ainda mais a relevância dos mesmos no que concerne a salvaguarda da expressão cultural.

[...] Hoje em dia nós não temos a viola principal como era antigamente: era o machete, era a viola pequeninha de pau. Ela era necessária pra esse samba da gente. Hoje em dia tem aquela viola [paulista] que não vai dar a mesma tonalidade que vai dar aquela viola antiga. E se quiser uma daquela tem que encomendar no Maranhão ou em outro lugar. É como o pandeiro de tarraxa: nós toca, mas era [de] couro de cobra, prego, como João ainda tem, Babau tem. O samba nativo é esse, e a viola natural não é essa que nós toca não, é o machete. E essa nós temos que desencavar de onde tiver, pra botar o samba nativo mesmo como era.” (Augusto Lopes, São Braz *apud* IPHAN, 2006, p.77).

A referência à viola machete e ao pandeiro artesanal feito de couro de cobra como elementos do samba de roda tradicional condiz com a imagem a seguir de Pierre Verger (Figura 23), na qual se podem observar os dois elementos na execução de um samba.

Figura 23: Samba de Roda com pandeiro de couro e viola na Festa da Ribeira. Foto de Pierre Verger (1947)

Fonte: Blog IBahia⁵⁰

Considerando a relevância dada à viola machete na salvaguarda do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, onde o “saber tocar” e “saber fazer” o instrumento foram citados como ações emergenciais, se observa que o machete surge no inventário como o maior ponto da intersecção da temática ambiental com as questões relativas ao Samba de Roda e sua conservação como patrimônio ativado. A importância da viola machete para salvaguarda da expressão cultural foi observada pela equipe técnica que participou do inventário, porque em toda pesquisa foram encontrados apenas cinco exemplares do instrumento, dois deles com avarias; uma única pessoa que dominava a técnica do “saber tocar” de forma satisfatória e foi verificada a falta de artesãos que produzem machetes, considerando que o último artesão conhecido, Sr. Clarindo dos Santos, faleceu em 1980. O IPHAN (2006, p.77) apresenta “no que se refere aos instrumentos, o ponto mais sensível para a continuidade e a integridade cultural do samba de roda é o desaparecimento dos artesãos que faziam machetes, as pequenas violas de cinco ordens, típicas da região de Santo Amaro”.

Essa percepção tem origem na própria comunidade do Samba de Roda, quando o IPHAN (2006) declara em relação à valorização da expressão cultural a necessidade de ouvir as reivindicações dos sambadores e os caminhos por eles apontados.

Nessa luta, um dos caminhos principais é ouvir as reivindicações dos próprios sambadores. Uma das suas queixas recorrentes refere-se à carência de violeiros e violas adequadas. O instrumento, em muitos casos, precisa ser substituído por violão, cavaquinho ou bandolim; a queixa dos sambistas quanto à falta de bons tocadores é generalizada. (IPHAN, 2006, p.76)

⁵⁰ <http://blogs.ibahia.com/a/blogs/memoriasdabahia/2019/01/16/barracas-e-carrocas-na-festa-do-bonfim/>

São diversos os depoimentos dos sambadores apresentados do Dossiê Samba de Roda do Recôncavo Baiano (IPHAN, 2006) que ressaltam a importância da viola machete e da retomada da feitura do instrumento. O depoimento do Sr. Zeca Afonso, de São Francisco do Conde, ressalta que só o machete serve ao samba de roda e que a viola paulista industrializada (chamada por ele de viola grande) não é adequada, pois deixa o samba “feio”.

Então, a dificuldade que nós temos, é porque não existe mais quem faz o instrumento desse tipo. Porque só serve desse tipo, o machete, porque é a tradição, e não é só a tradição: porque só serve mesmo para o samba é o machete, viola grande não serve pra samba. Porque pra gente cantar com a viola grande tem que ser sol maior e o samba fica feio. (Zeca Afonso, São Francisco do Conde *apud* IPHAN, 2006, p.78).

O trabalho de campo realizado para a presente tese também coletou depoimentos de violeiros do samba de roda que ressaltaram essa afirmativa de que as violas do samba e, em especial, o machete são de grande importância para prática cultural. O Sr. Aurino, de Maracangalha, disse: “eu tinha uma viola grande aí, dez cordas, mas pra sambar... isso é pra repentista, caipira, pra sambar não presta não”. Ao mostrar a viola machete ele comentou: “essa é pra samba. Pra sambar antigamente era essa aqui” (AURINO, 2017)⁵¹

O Sr. Manoel, de São Sebastião do Passé, ao mostrar a viola machete durante a entrevista afirmou “aqui é a viola do samba chula mesmo” (MANOEL, 2017)⁵². O Sr. Vanju, de Amélia Rodrigues, comentou sobre a viola grande (viola paulista): “mas aquilo ali é mais pra....” querendo dizer que não serve ao samba de roda. Em seguida, falando do machete ressaltou que é uma viola “mais voizera”, e que “tem que ser essa no samba de roda”, pois ele gosta de tocar para “trincar”; afirmou também que há diferença entre as duas violas (paulista e machete), e ressalta a necessidade da viola machete para prática do samba chula.

[...] É diferente. Tem essa que eu estou falando, a viola grande e a machete, que é três quartos, pouca coisa maior que um cavaquinho. Essa é que é a viola machete, a pequena, “voizera”. A viola “voizera” você toca aqui e ela zune. E a viola grande tem que botar na energia. (VANJU, 2017)⁵³

Apesar da importância da viola machete para a salvaguarda do samba de roda ter sido observada pelo IPHAN, que atentou para falta de artesãos e ressaltou a necessidade de se preservar não apenas o “saber tocar”, mas também “saber fazer” o instrumento como uma ação emergencial, se observa que ao longo do inventário da expressão cultural não há

⁵¹ Informação fornecida por Aurino em entrevista cedida para autora em 2017, no município de Maracangalha (BA).

⁵² Informação fornecida por Manoel em entrevista cedida para autora em 2017, no município de São Sebastião do Passé (BA).

⁵³ Informação fornecida por Vanju em entrevista cedida para autora em 2017, no município de Amélia Rodrigues (BA).

nenhuma pesquisa ou referência aos “saberes” relacionados aos materiais tradicionalmente utilizados na produção do instrumento. Esses materiais são citados apenas nos artigos de Ralph Cole Waddey (IPHAN, 2006, p.102), de maneira superficial, o que demonstra que o IPHAN não aprofundou a pesquisa nesse sentido e até a fase do inventário não teve a percepção da relação do samba de roda com a temática ambiental, mesmo sendo as violas artesanais produzidas localmente com demanda de produtos madeireiros.

Essa falta de atenção do IPHAN em relação aos materiais pode ser oriunda da falta de atenção dos próprios sambadores em relação a isso, uma vez que durante a pesquisa feita pelo instituto não foi encontrado nenhum artesão das violas de samba, ninguém que pudesse mostrar os elementos importantes ou os possíveis riscos em relação aos materiais utilizados para produção da viola machete. Situação diferente da capoeira, em que foi apontada pelos detentores culturais a necessidade de conservação da espécie biriba (*Eschweilera ovata* (Cambess.) Miers) para produção de berimbaus.

O IPHAN não atentou para os materiais utilizados na confecção das violas de samba ao longo do inventário. A análise do plano de salvaguarda do Samba de Roda e das ações executadas desde o início da sua implantação em 2004, demonstraram que a associação com bens naturais relacionados à salvaguarda do bem cultural não foi foco do IPHAN, e não é até o presente momento.

No que se refere à salvaguarda do “saber fazer” o machete, foram realizadas ações como oficinas de confecção do instrumento, construção da Luteria Tradicional Clarindo dos Santos e desenvolvimento do Projeto Essa Viola dá Samba pela Associação Cultural Zé de Lelinha no município de São Francisco do Conde, que apesar de não estar sob a responsabilidade da ASSEBA, é considerada pela instituição como atividade parte das suas ações de salvaguarda.

Sobre as oficinas de construção da viola machete as informações contidas nas referências bibliográficas e nas entrevistas realizadas durante a pesquisa de campo são bastante diversas e muitas vezes desconhecidas. Conclui-se que foram realizadas três edições, uma delas sob responsabilidade do IPHAN e as duas subsequentes organizadas pela ASSEBA. De acordo com IPHAN (2006), a primeira, realizada no ano de 2005, teve como oficinairo validado por pesquisadores e mestres do samba o Sr. Antônio Carlos dos Anjos (Tonho de Duca), residente na época no município de Cachoeira, carpinteiro e *luthier* amador. A oficina teve a intenção de resgatar a viola machete de acordo com a descrição do instrumento contida nos artigos de Ralph Waddey (1980) e dos modelos das violas de Clarindo dos Santos, encontradas no Recôncavo Baiano. Sobre essa oficina não há nenhum

registro ou depoimento que indique ações voltadas ao estudo das madeiras utilizadas na fabricação. Na ocasião foram produzidas três novas violas machete e restauradas outras duas.

A segunda, realizada no ano de 2010, foi conduzida pelo Sr. Marival Alves Cabral, do município de Salvador, e envolveu o “saber fazer” o machete e foram fabricadas oito violas nessa edição, e cada participante ficou com seu instrumento. Também não há nenhum registro em relação às matérias-primas utilizadas na confecção do instrumento.

A terceira, realizada no ano de 2012, foi conduzida por Marcos Bróder, de Conceição de Jacuípe. Envolveu não apenas o “saber fazer”, mas também o saber tocar o instrumento, conforme informações de entrevista realizada com Sr. Guda e Sr. Goes (ASSEBA). Foram produzidas treze violas, das quais três ficaram na associação, mas se perderam ao longo do tempo. Nenhuma ação nessa edição foi dedicada às matérias-primas utilizadas na confecção do instrumento.

A Luteria Tradicional Clarindo dos Santos foi montada no Centro de Referência do Samba de Roda (Casa do Samba de Santo Amaro) em 2012 e foi utilizada para a terceira edição das oficinas de produção do machete. Na atualidade essa luteria não tem condições de fabricação, porque muitos equipamentos sumiram devido a empréstimos sem registro.

[...] Foi comprado muito equipamento, mas como fica aberto para todo mundo ter acesso, e se não tiver um controle, acaba se perdendo o que tem, foi o que aconteceu aqui. Alguns equipamentos a gente procurou. Quando eu assumi a coordenação, eu vim e perguntei, e os equipamentos? Emprestou a um, emprestou a outro, não tem um controle. Porque o pessoal pega emprestado e esquece de devolver, se você não anotou o nome, vai dizer: eu emprestei a quem? [...] Mas tem algumas coisas aí. Mas para construir uma viola aqui dentro hoje, a gente não tem equipamento, para construir. (ALEXNALDO, 2016)⁵⁴

O Projeto Essa Viola dá Samba teve início em 2014 e durante o primeiro biênio contou com apoio da Petrobras. No ano de 2016 teve continuidade com apoio do Projeto Rumos - Itaú Cultural e na atualidade segue sem apoio, sustentado pela venda dos instrumentos produzidos. Esse projeto, que visa prioritariamente a confecção da viola machete, teve como instrutor de luteria o *luthier* Rodrigo Veras, de Recife (Pernambuco), que com base nas violas de Clarindo dos Santos retomou a confecção do instrumento utilizando a técnica construtiva de Antônio de Torres, construtor de violões espanhol, bem como madeiras tradicionais da luteria mundial. Nesse projeto, a tradicional viola machete foi “atualizada” no que se refere à estrutura e materiais, aspectos que serão melhor detalhados no Capítulo 7.

⁵⁴ Informação fornecida por Alexnaldo em entrevista cedida para autora em 2016, no município de Santo Amaro (BA).

Considerando a associação com a temática ambiental para a salvaguarda do samba de roda, aqui apresentada por meio das análises do inventário realizado para o registro da expressão cultural e das ações do Plano de salvaguarda voltadas ao “saber fazer” a viola machete, se observa que em nenhuma das ações executadas, o IPHAN ou a ASSEBA tiveram atenção direcionada aos materiais empregados para a confecção das violas do samba. Nas diversas ações realizadas o foco recaiu sobre formas construtivas e os instrumentos foram feitos com materiais aparentemente indicados e definidos pelos oficineiros. Esse fato acarretou na atual condição de que os machetes “oficialmente produzidos” como parte das ações de salvaguarda da ASSEBA (Projeto Essa Viola dá Samba), recorrem a uma técnica espanhola e a materiais da luteria mundial, desvinculando dos saberes do “fazer tradicional” das violas do Recôncavo Baiano.

A temática ambiental, mesmo tendo direta relação com a produção das violas do samba feitas de forma artesanal e certamente no tempo de outrora com o uso de bens naturais locais, não foi abordada no que se refere à salvaguarda do “saber fazer” o instrumento. Esse fato pode ter colocado os saberes referentes aos materiais de produção das tradicionais violas de samba em condição de desaparecimento.

Considerando as violas de samba, em especial a viola machete, como o elo maior da salvaguarda do Samba de Roda com os usos da natureza, pauta desta tese, o instrumento será destacado no próximo capítulo no intuito de identificar os saberes relacionados à sua produção no passado e no presente, e verificar se alguma espécie madeireira em particular é utilizada nos dias atuais, ou foi utilizada no passado como prioritária para a produção do instrumento.

7 A MATERIALIDADE COMO CONDICIONANTE DA SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO: SUA EXPRESSÃO NO SAMBA DE RODA

Esse capítulo trata especificamente da viola machete, instrumento de grande relevância para prática do samba de roda, em especial do samba chula, e para a salvaguarda do bem cultural, conforme já apresentado no capítulo anterior.

Inicialmente, com base na pesquisa bibliográfica, apresenta a relação da viola machete com o samba de roda, aborda a origem portuguesa do instrumento, sua introdução e difusão no Brasil, suas características e seu uso no samba de roda do Recôncavo, destacando as particularidades dessa utilização. Trata também da produção artesanal da viola com destaque para os saberes relacionados a esta produção. Por meio de pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo (entrevistas e observação participante) discorre sobre a falta de estudos sobre o instrumento e sobre as violas de samba em geral, detalha as partes componentes da viola machete e as técnicas construtivas utilizadas no passado e no presente, sua cadeia produtiva e comercial e as categorias de atores sociais envolvidos - fornecedores e artesãos. Apresenta também os bens da natureza utilizados na produção do instrumento que na atualidade consistem em espécies arbóreas diversas, incluindo aquelas utilizadas na luteria internacional, sendo a produção local da viola machete hoje inserida no comércio global. Destaca o marupá (*Simarouba amara* Aubl.) como bem tradicionalmente utilizado e apresenta as características dessa espécie. Por fim, o capítulo aborda que perante as atualizações nas técnicas produtivas e nas matérias-primas utilizadas hoje são produzidos dois tipos de machete: o “machete moderno” e o “machete tradicional” e ressalta as alterações oriundas da dinâmica cultural que colocam o samba de roda e a viola machete em um contexto mais globalizado e contemporâneo, em contraponto à “perda da tradicionalidade” do instrumento.

7.1 A VIOLA MACHETE E SUA RELAÇÃO COM O SAMBA DE RODA

A viola é um instrumento conhecido e bastante presente no Brasil. De forma geral, pode-se afirmar que é um instrumento cordofone composto por uma caixa de ressonância com abertura oval ou circular, um braço e um cravelhal ou “craveira”⁵⁵.

⁵⁵ Peça localizada geralmente na extremidade do braço do instrumento onde são fixadas as tarraxas ou cravelhas que prendem e ajustam a tensão das cordas.

Geralmente as violas brasileiras são feitas de madeira, tendo o formato do número “oito”. Apesar da aparência comum, o instrumento pode ser encontrado em diversos modelos que variam nas madeiras utilizadas para fabricação, nas medidas do enfraque ou “cintura”⁵⁶; nas dimensões do braço, do cravelhal ou “craveira”, do tampo ou “testo” sonoro, da trasteira, regra ou escala⁵⁷, e no número de cordas. Como ponto comum, as violas brasileiras apresentam sempre cinco ordens de cordas (LIMA, 2008).

Em acompanhamento aos diversos modelos encontrados no Brasil são também observados diversos nomes para designar o instrumento: viola de pinho, viola de feira, viola cabocla, viola brasileira, viola machete, viola paulista, viola três quartos, viola regra inteira, viola de samba ou simplesmente viola. Um mesmo instrumento pode ser designado por diferentes nomes a depender da região (LIMA, 2008).

A viola foi introduzida no Brasil pelos portugueses ainda nos primeiros anos da colonização (século XVI), por esse ser um instrumento bastante difundido e utilizado em Portugal na época, conforme afirma José Tinhorão: “o que todos os exemplos de cantigas urbanas entoadas a solo por aqueles inícios do século XVI revelam em comum [...] era o acompanhamento ao som da viola” (TINHORÃO, 1998, p.26-29).

Registros da utilização da viola no Brasil são observados deste do século XVI. Luís da Câmara Cascudo diz que “a orquestra típica dos jesuítas era a viola, o pandeiro, o tamboril e a flauta” (CASCUDO, 1972, p.909). O mesmo autor também afirma que o instrumento era acompanhante de “cantos coletivos profanos” não apreciados pelos jesuítas, o que demonstra que o instrumento se difundiu no Brasil, sendo usado por diferentes grupos sociais em diferentes atividades. Talvez essa difusão tenha como gênese o fato do ensino religioso por vezes trabalhar a questão musical e a prática de alguns instrumentos úteis às cerimônias religiosas, considerando que os jesuítas utilizaram a música na busca de conversão dos índios do Brasil para o catolicismo (CAMÊU, 1977).

Mesmo constatada a difusão da viola no Brasil, não é possível definir quando a viola passou a ter uma utilização “mestiça”, ou quando os negros escravizados passaram a utilizar esse instrumento em suas práticas culturais, como é o caso do samba de roda. Fato é que no século XIX a viola se apresentava como um dos instrumentos mais corriqueiros no país (CASCUDO, 1972) e no século XX, “folcloristas” como Mario de Andrade, observaram o

⁵⁶ Parte mais estreita do corpo da viola (centro do formato do número “oito”).

⁵⁷ Peça de madeira onde se fixam os trastes, colocada no braço do instrumento.

uso da viola bastante difundido no interior do Brasil. Sobre essa difusão no país e sua presença no interior, Cassio Nobre Lima diz:

[...] De uma maneira ou de outra, a viola teria sido gradualmente “traduzida” e assimilada por índios, sendo incorporada às expressões culturais trazidas por africanos, e perpetuadas pelos mestiços. Com poucas transformações de organologia, mas com muitas “adaptações transculturais”, a viola disseminou-se por todas as regiões do Brasil, conservando-se principalmente na zona rural (LIMA, 2008, p.20).

Atualmente a viola está presente em diversas manifestações culturais que podem ser observadas ao longo de todas as regiões geográficas do Brasil. Pode ser encontrada integrando os conjuntos musicais de Cantorias, Bumba meu Boi, Folia de Reis, Repentes, Cateretês, Cururus, Siriris, Folia do Divino, Danças de São Gonçalo, dentre outras manifestações mestiças e sincréticas da cultura popular tradicional brasileira (LIMA, 2008).

No estado da Bahia a viola de dez cordas foi bastante valorizada na região da Chapada Diamantina, onde faz parte do conjunto musical do Reisado⁵⁸, o que pode ter relação com a crença local de que um dos três Reis Magos era violeiro. Violas também são utilizadas nas Danças de São Gonçalo, santo violeiro, e nos peditórios⁵⁹, sendo muito comum no estado o peditório de São Benedito, santo negro católico. No Recôncavo Baiano a viola também está presente no samba de roda, em especial do samba chula.

Cassio Nobre Lima (2008) destaca que sendo o Reisado e o “Boi” manifestações mais frequentes em zonas distantes do litoral, é possível que tenham acontecido trocas recíprocas entre população distantes, o que é corroborado com o histórico da migração da população do Recôncavo Baiano (Capítulo 6). O autor aponta que poderiam ter acontecido algumas associações das manifestações culturais oriundas do litoral (como o samba de roda) com outras do interior (como o “Boi”), o que explicaria “misturas” de expressões culturais, ou de elementos das expressões, como o uso da viola no samba.

No samba de roda praticado na atualidade são utilizadas violas dos tipos “paulista” (industrializada), também chamada no Recôncavo de “regra inteira”, e a viola machete. No entanto, tradicionalmente as violas de samba são: “três quartos” e “machete”, sendo a viola paulista hoje utilizada em substituição aos modelos tradicionais que há tempos não eram mais encontrados no Recôncavo Baiano. Dentre as violas do samba a mais comumente utilizada e valorizada pelos sambadores é a machete. Sobre a utilização dessa viola, o IPHAN considera

⁵⁸ Festas que comemoram o dia de Reis (Santo Reis) e que podem ser realizadas em diversos formatos sendo apenas cantorias ou desenvolvimento de enredos e atos em série.

⁵⁹ Peditório são eventos onde os féis do santo saem de casa em casa no intuito de pedir recursos para realização de festas em homenagem ao santo.

que “o machete do Recôncavo parece ser mais característico da região que se estende de Santo Amaro ao Norte e a Leste em direção a Salvador” (IPHAN, 2006, p.42)

A literatura sobre esse instrumento demonstra como o termo “machete” é utilizado de diversas formas e, por vezes, aplicado para diferentes instrumentos, o que dificulta a pesquisa sobre suas origens e introdução na prática do samba de roda. Ao longo da literatura se observa que autores se referem ao “machete” como outro termo para designar o cavaquinho. Gerard Béhague afirma que “o machete é similar ao cavaquinho e possivelmente vem da Ilha da Madeira (Portugal)” (BÉHAGUE, 1980, p.229). O Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano (IPHAN, 2006) também cita que tanto na Ilha da Madeira, quanto no Brasil, o “machete foi muitas vezes um outro nome para o cavaquinho, que tem quatro cordas simples e é ainda menor” (IPHAN, 2006, p.42).

Luís da Câmara Cascudo (1972) em seu Dicionário do Folclore Brasileiro descreve o vocábulo “machete” como uma espécie de cavaquinho, no entanto, com quatro ou cinco ordens de cordas duplas – o que difere do cavaquinho atual, que apresenta quatro cordas simples, e o assemelha a uma viola. Na sua descrição o autor traz também definições de outros autores que citam o machete como uma viola, por ser maior que o cavaquinho e apresentar cinco cordas duplas.

Machete: machim, machinho, machetinho, instrumento de cordas, espécie de cavaquinho, vindo de Portugal, possivelmente da ilha da Madeira, onde também lhe chamam braguinha. É pequeno, armado com quatro ou cinco duplas, afinadas em quintas. Ernesto vieira (Dicionário Musical) informa que o machete é conhecido em Lisboa como cavaquinho (Carlos M. Santo, Trovas e bailados da Ilha, Funchal, 1942). Alceu Maynard Araújo, de São Paulo, informa: “Machete, também conhecido por macheteinho, mochinho. É um tipo de viola muito usado no cururu (...) rural, São Paulo. Pouco maior do que um cavaquinho, o machetinho é a metade de uma viola comum. Embora pequeno, o número de cordas é o mesmo, isto é, dez, ou melhor, cinco cordas duplas. (CASCUDO, 1972, p.529)

Wagner Campos e Katharina Döring entendem que “a viola típica e tradicional do samba chula da Bahia é o machete, confeccionado artesanalmente e outrora presente em diversas outras manifestações musicais do povo nas regiões Sul, Sudeste, Centro-oeste e Nordeste do Brasil” (CAMPOS; DÖRING, 2006, p.23).

Independente do termo “machete” ter sido utilizado por diversos autores de formas diferentes, ora sendo aplicado para designar instrumentos do tipo viola⁶⁰ e ora para se referir ao cavaquinho na forma que conhecemos hoje (instrumento de quatro cordas simples), há de ressaltar que a viola machete é o instrumento típico do samba chula, como afirmam Wagner

⁶⁰ Considero aqui viola como instrumento cordofone composto de cinco ordens de cordas duplas

Campos e Katharina Döring (2006), assim como Ralph Waddey, (1980); IPHAN, (2006) e Cassio Leonardo Nobre de Souza Lima, (2008).

No intuito de definir o instrumento ao qual nos referimos no presente estudo, tem-se que a viola utilizada no samba de roda consiste em um instrumento cordofone, produzido de forma artesanal com a utilização de madeira, tendo como estrutura um corpo oitavado, braço com trasteira e cravelhal, contendo cinco cordas duplas, dimensões maiores que um cavaquinho e menores que um violão. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional define o machete como “uma viola de talhe diminuto, como se fosse uma soprano da família das violas” (IPHAN, 2006, p.42).

Figura 24: Zé de Lelinha tocando sua viola machete

Fonte: IPHAN (2006)

Definidas as características da viola utilizada no samba e a revelia da sua origem europeia e da imprecisão na compreensão de como o instrumento foi introduzido no samba chula, há de ressaltar que sua aplicação na prática do samba ocorreu sob características particulares, principalmente no que se refere à sonoridade do instrumento, o que demonstra que essa aplicação foi resignificada no samba de roda.

Sobre os instrumentos de cordas utilizados no conjunto do samba de roda, incluindo o machete, o IPHAN aponta que “mesmo trazidos por europeus, soam nas mãos dos sambadores afrodescendentes de maneira totalmente original e única, remetendo em alguns casos às sonoridades de instrumentos de cordas africanos” (IPHAN, 2006, p.73). Nina Graeff

corroborar essa afirmativa quando destaca que o acompanhamento harmônico do samba de roda parece ainda concordar com a concepção africana.

[...] Apesar de as estruturas melódicas e harmônicas do samba de roda corresponderem limitadamente à música tonal ocidental – presença de tonalidades maiores e formação de acordes indicando funções harmônicas – e demonstrarem uma tendência a ajustar-se a ela, sua influência africana ainda se faz evidente (GRAEFF, 2015, p.45)

Verificada a particularidade da aplicação da viola machete no samba de roda, tocada de forma africanizada, o que a torna um instrumento singular, e observada sua relevância para a prática cultural, dois aspectos foram destacados em relação ao instrumento como elemento importante para salvaguarda do samba de roda (Capítulo 6). O primeiro recaiu sobre o “saber tocar”, em decorrência da escassez de tocadores de machete identificada pelo IPHAN nos estudos voltados ao inventário do samba de roda. O segundo sobre o “saber fazer” o instrumento, frente ao fato do último artesão conhecido, Clarindo dos Santos, ter falecido em 1980 (IPHAN, 2006). Considerando esses dois aspectos relacionados à relevância do instrumento para salvaguarda do samba de roda, como análise focal da presente tese são destaques os atores e os saberes envolvidos com a produção da viola machete, inclusive no que se refere aos conhecimentos sobre os materiais utilizados na confecção do instrumento, elo da ligação entre cultura e natureza na salvaguarda do patrimônio.

7.2 A PRODUÇÃO ARTESANAL DA VIOLA MACHETE: O “SABER FAZER”

Como já destacado no Capítulo 6, um dos apontamentos do IPHAN (2006) que justificou a ativação patrimonial do Samba de Roda do Recôncavo Baiano foi o risco da perda do “saber fazer” e “saber tocar” a viola machete. No Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, o Instituto ressaltou que “a recuperação do saber-fazer violas machetes, e a preservação e desenvolvimento do que resta do saber tocá-las é, pois, urgente, e por si só já justificaria a importância de ações afirmativas de valorização do samba de roda” (IPHAN, 2006, p.78).

Com base nessa afirmativa, um dos objetivos de curto prazo definidos para o Plano Integrado de Valorização e Salvaguarda do Samba de Roda foi “revitalizar no Recôncavo a feitura artesanal de violas de samba e, em especial, de machetes” (IPHAN, 2006, p.85). Na linha de ação do referido programa, intitulada “reprodução e transmissão”, o IPHAN considera como ação mais urgente a reprodução dos saberes relativos à viola, no que se refere ao “saber tocar” e “saber fazer”.

[...] Para o saber-fazer, trata-se propriamente de uma revitalização, na medida em que o último artesão de violas de samba conhecido, como já mencionado, morreu há mais de 20 anos. Assim, será necessário reconstruir violas de samba e machetes a partir dos poucos exemplares remanescentes, e com a ajuda de artesãos-*luthiers* que, no Recôncavo ou em outras regiões do país, ainda fazem violas similares. As violas que vierem a ser construídas por esses artesãos serão, é claro, testadas pelos sambadores para posterior aperfeiçoamento. (IPHAN, 2006, p.87-88)

O direcionamento do IPHAN de que seria necessária uma revitalização do “saber fazer” as violas do samba, considerando o falecimento do último artesão especialista conhecido, indicou não só a falta de artesãos com conhecimento prático, mas também a falta de literatura sobre o tema. Informações acerca das características da viola machete utilizada no samba de roda podem ser encontradas, de maneira geral, em estudos ligados à prática cultural, relacionados quase sempre à etnomusicologia, mas raramente abordam os materiais e técnicas construtivas.

Os únicos estudos dedicados exclusivamente aos instrumentos em análise são um artigo publicado em 1980, por Ralph Cole Waddey, intitulado “Violas de Samba”, que serviu de referência para as informações do Dossiê Samba de Roda do IPHAN e, mais recentemente, a dissertação de Cássio Leonardo Nobre de Souza Lima, de 2008, intitulada “Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano”. Em adição à pesquisa bibliográfica, o detalhamento apresentado nessa tese acerca dos materiais e modos de confecção da viola machete é originário das entrevistas de campo realizadas junto aos violeiros e produtores das violas do samba encontrados na atualidade no Recôncavo Baiano.

Para identificação dos bens da natureza utilizados na produção da viola machete e outras violas de samba, previamente faz-se necessário destacar as partes componentes da viola e as técnicas construtivas. A fabricação ainda é artesanal nos dias atuais e realizada com a utilização de madeira. Demanda técnicas apuradas e conhecimentos específicos.

7.2.1 AS PARTES COMPONENTES E TÉCNICAS DE PRODUÇÃO

A viola machete se difere das outras em função da sua dimensão, já que consiste em uma viola diminuta, mas suas partes componentes são as mesmas encontradas em outras violas. O instrumento é composto por um corpo oitavado, que compõe a caixa de ressonância e é formado por um aro, tampo (superior) e fundo (inferior); braço onde é fixada a trasteira, escala ou regra; cravelhal ou palheta, onde estão as cravelhas ou tarraxas que fixam cinco cordas duplas; e um cavalete que fica fixado na tampo, onde se prendem as cordas ou onde passam as mesmas quando é utilizado o cordal para prendê-las.

Figura 25: Viola machete de Clarindo dos Santos

Fonte: IPHAN (2006)

Apesar dessa aparência comum, as características do instrumento e as técnicas construtivas de cada uma das partes componentes do machete como um todo, depende do artesão. Na atualidade se observam diferenças não apenas nas técnicas construtivas, mas também na inclusão de novas partes componentes.

Sobre os artesãos das violas do samba merece destaque Clarindo dos Santos (1922 – 1980) apontado pelo IPHAN (2006) como o “célebre” construtor de violas do Recôncavo e o “ultimo artesão de violas de samba”. De acordo com Ralph Waddey (1980), foi empiricamente que Clarindo aprendeu a fazer violas.

Contou-me que, depois que o seu antigo fornecedor de instrumentos converteu-se em “crente”, abjurando assim a música, e especialmente a viola e tudo o que significa, Clarindo decidiu que era capaz de reproduzir um instrumento quebrado que possuía. (WADDEY, 1980 *apud* IPHAN, 2006, p.109)

Clarindo produzia diversos instrumentos (viola, violões, cavaquinhos) e os vendia em barracas montadas nas feiras locais da região de Santo Amaro da Purificação. Também era violeiro e, talvez por esse motivo, conseguia imprimir grande qualidade aos seus instrumentos, tanto na técnica construtiva quando na sonoridade, o que faz com que sejam lembrados até os dias de hoje como instrumentos únicos.

Ralphy Waddey, em seus estudos realizados ainda na década de 1970, já havia afirmado que Clarindo era um dos poucos fabricantes de viola ativos da região de São Francisco do Conde e Santo Amaro da Purificação. Seus estudos sobre o instrumento se basearam nas violas por ele produzidas.

[...] Um único fabricante de violas me foi possível localizar em 1976, ainda ativo na Bahia: Clarindo dos Santos, nascido em 1922 (falecido em 1o de dezembro de 1980), roceiro, residente a cerca de 75 quilômetros de Salvador, perto da cidade de Santo Amaro da Purificação [...] Suspeitava haver localizado unicamente o Clarindo em virtude de morar nas proximidades de Salvador e que, mais no interior do

Estado, poderia deparar-me com outros artesãos, pelo menos em meia atividade. A nenhum outro encontrei pessoalmente: apenas, aqui e ali, um nome vagamente lembrado; ninguém, contudo, que ainda trabalhasse em violas. (WADDEY, 1980 *apud* IPHAN, 2006, p.107)

Cassio Leonardo Nobre de Souza Lima (2008), em sua pesquisa, conseguiu levantar o nome de outro construtor de violas – Agostinho Valentin, que trabalhara na região de São Francisco do Conde, em um período anterior a Clarindo, mas nenhum registro do seu trabalho e nenhuma viola desse artesão foi encontrada. Assim, as características e técnicas construtivas do machete produzido no passado têm como referência o instrumento de Clarindo dos Santos.

Além das contribuições de Clarindo, possíveis devido ao artigo de Ralph Waddey (1980), o estudo das características do machete e suas técnicas construtivas contou com a colaboração dos atuais artesãos das violas de samba encontrados no Recôncavo Baiano ao longo da pesquisa de campo (2016- 2017). O mais antigo artesão vivo e em atividade identificado na pesquisa é Zé Carpina (José Cupertino Bernardo dos Santos). Carpinteiro, residente no município de Amélia Rodrigues (BA), diz ter aprendido o ofício de fazer violas em 1948, com o violeiro e artesão de violas “Zeca Coelho”. Apesar de não ser violeiro, ainda hoje fabrica por demanda a viola machete e a viola três quartos, de acordo com as técnicas aprendidas no passado.

Contribuíram também para essa pesquisa os artesãos do Projeto Essa Viola da Samba Enoque Andrade e Adson Santana, que atuam profissionalmente na fabricação de instrumentos desde 2014 e produzem viola machete e outros instrumentos, também sob demanda. Adson Santana iniciou seu aprendizado na oficina de construção de viola machete organizada pela ASSEBA e, Enoque Andrade na oficina oferecida pelo Projeto Essa Viola dá Samba, conduzida por Rodrigo Veras.

Figuras 26 e 27: Artesãos das violas do samba. Zé Carpina (de Amélia Rodrigues); Enoque Andrade, Milton Primo e Adson Santana (Projeto Essa Viola da Samba)

Fonte: Autora e Página do Facebook do Projeto Essa Viola da Samba⁶¹

Também colaborou com informações sobre a construção de violas Alexnaldo dos Santos, que apesar de ainda não atuante na fabricação do instrumento tem se dedicado ao aprendizado do ofício e participou das oficinas de construção de viola machete promovidas pela ASSEBA e pelo Projeto Essa Viola da Samba.

Ao longo da pesquisa foi buscado contato com Marcos Bróder e Tonho de Duca, duas pessoas que conduziram oficinas de construção da viola machete nas ações de salvaguarda promovidas pelo IPHAN e pela ASSEBA. O primeiro não conseguiu agenda para uma conversa, mas não tem a luteria como profissão e não costuma produzir instrumentos musicais com regularidade. No entanto, algumas informações sobre seu aprendizado e sua técnica construtiva puderam ser conhecidas por meio do documentário “Viola machete: tradição do samba chula do Recôncavo” (VIOLA MACHETE, 2013). Segundo o documentário, Marcos Bróder aprendeu a construção de violas na oficina realizada pela ASSEBA, conduzida pelo artesão Marival Cabral.

O segundo, não reside mais em São Francisco do Conde⁶² e, aparentemente, não produz mais instrumentos musicais. Nos telefones fornecidos para a pesquisadora não foi possível encontrá-lo. De acordo com Cassio Leonardo Nobre de Souza Lima (2008), Tonho de Duca aprendeu o ofício da marcenaria com seu pai, o qual também fabricava instrumentos.

⁶¹ <https://www.facebook.com/ProjetoEssaViolaDaSamba>.

⁶² De acordo com seus antigos vizinhos Tonho de Duca reside atualmente em Feira de Santana (BA).

Conhecidas as partes componentes do machete, para sua produção é relevante a definição das dimensões. Ralph Cole Waddey (1980) descreveu o instrumento com as seguintes dimensões:

[...] o machete [...] tem de comprimento cerca de 76 centímetros, com bojo superior de aproximadamente 17 cm em diâmetro, o inferior de cerca de 22 cm e a cintura de mais ou menos 12 cm [...]. A altura da caixa de ressonância [...] é de cerca de 6 cm. A regra do machete tem o comprimento de cerca de 18 cm [...] dividida por dez trastos de bronze ou de cobre, espaçados de modo que produzam intervalos, grosso modo, de segundas menores [...] podem ter outros trastos de madeira de lei ou de metal encravados na face da caixa de ressonância, apenas nas duas ordens mais agudas, a “prima” e a “segunda” [...] possui dez cordas de metal em cinco pares. (WADDEY, 1980 *apud* IPHAN, 2006, p.108)

As violas produzidas na atualidade parecem seguir as mesmas dimensões da viola de Clarindo dos Santos. Cassio Leonardo Nobre de Souza Lima (2008) afirma que Tonho de Duca produzia seus instrumentos seguindo o padrão de medidas que tomava como referência as violas de Clarindo. O Projeto Essa Viola da Samba, para iniciar a produção de machetes, utilizou como referência também o instrumento construído por Clarindo, portanto, seguiu as medidas desse artesão. Apenas Zé Carpina não soube informar sobre as dimensões do instrumento que produz, alegando que já tinha a forma pronta “na medida”. Na data da entrevista não havia nenhum machete produzido para verificação das medidas utilizadas por esse artesão.

Ralph Waddey (1980) cita que os machetes artesanais por ele observados em seus estudos eram bastante semelhantes aos de Clarindo dos Santos, com variações menores no tamanho e na madeira usada, o que infere que, na época, não havia uma medida padrão para classificar uma viola como do tipo machete.

Sobre o corpo do instrumento, não há no artigo de Ralph Waddey detalhes sobre as estruturas, mas em relação à técnica construtiva o mesmo relata que Clarindo dos Santos utilizava uma fôrma para fazer o corpo da viola quando destaca que “os lados de suas violas são arqueados ao redor de uma sólida fôrma de jacarandá [...] e colados sobre pressão” (WADDEY, 1980 *apud* IPHAN, 2006, p.109).

O violeiro Aurino, de Maracangalha, informou que Clarindo era seu tio e que a viola inicialmente era feita por ele sem fôrma, utilizando o chão como estrutura de modelagem da madeira.

[...] a forma era no chão [...] pandeiro, a roda era no chão [...] no chão, que nem fazia forma de bloco. Não tinha nada de mesa e nada. Era no chão. E outra coisa, saia boa, hein? A viola dava o tom assim, e fazia certinho, dava certinho [...] cavaquinho no chão, violão no chão. Aqui não...aqui era na mão mesmo (se referindo ao braço do instrumento), mas o arco, media certinho a espessura, pra quando tirar dali encaixar o braço, aí já está calejado, podia tirar, colocar madeira. Agora não, agora tem a forma, num dia faz. (AURINO, 2017)

A literatura indica que Tonho de Duca e Marcos Bróder (VIOLA MACHETE, 2013) também utilizam fôrmas para fabricação dos machetes. Zé Carpina produz ainda hoje suas violas com a utilização de uma fôrma para moldar as laterais do corpo do instrumento, como ele mesmo citou: “isso enforma que nem sapato” (ZÉ CARPINA, 2017)⁶³, em seguida recorta o tampo e o fundo, e cola na lateral moldada.

Figura 28: Fôrmas utilizadas por Zé Carpina

Fonte: Autora

Apenas os instrumentos produzidos pelos artesãos do Projeto Essa Viola da Samba são feitos com outra técnica e não utilizam fôrmas para construção do corpo do instrumento. Essa alteração na técnica advém da escolha do *luthier* pernambucano Rodrigo Veras para a condução da oficina inicial do projeto, destinada à retomada da produção do machete. Milton Primo, coordenador do Projeto Essa Viola dá Samba, convidou Rodrigo Veras para o projeto considerando sua experiência com luteria e o fato dele ter acompanhado a construção de machetes na Casa do Samba. Esse *luthier* trabalha com uma técnica espanhola, criada por Antônio de Torres. Com base nesta técnica, as laterais do corpo do instrumento são moldadas manualmente, com auxílio de um equipamento que promove o arqueamento e a moldagem da madeira por meio do calor.

[...] a “enverga” da lateral a gente trabalha com fogo, se você não sabe. Esse daqui é o instrumento que a gente faz a envergadura da silhueta. A gente põe fogo aqui em baixo, e aí, com suor e lágrima a gente vai. Lágrima porque vai saindo um gás. Então, a gente vai trabalhando com isso aqui. Quando a gente consegue uma curvatura perfeita, e a assimetria dessas curvas e depois o encontro....porque a gente faz um a um. E eventualmente, eventualmente não, é fato, por ser artesanal, é fato que a gente não vai conseguir perfeitamente serem iguais, porque não é máquina, é feito a mão. Eventualmente a gente consegue, com bastante dedicação, suor e lágrima, como eu disse, chegar a uma simetria perfeita. Quando a gente consegue essa simetria, que casa filete, que lixa, que fica tudo perfeito... então....

⁶³ Informação fornecida por Zé Carpina em entrevista cedida para autora em 2016, no município de Amélia Rodrigues (BA).

sinceramente, esse instrumento, para mim vai ser, sinceramente....como você fez a pergunta...a gente chega em um bom instrumento. (ANDRADE, 2016)⁶⁴

Figura 29: Instrumento utilizado para arqueamento da madeira e formatação da lateral da viola machete

Fonte: Autora

A construção realizada com moldagem manual das laterais do corpo do machete, em detrimento do uso de fôrma, parece ser preferida dos novos artesãos, por ser mais rápida e por fornecer ao final melhor qualidade sonora.

[...] O de lá (Projeto essa viola da samba) que é mais fácil, eu acho, e é mais rápido. O daqui (Casa do Samba) que a gente aprendeu, é bom também, mas tem que colocar de molho, colocar na fôrma e esperar secar a moldagem. E de lá não, já moldando, a modelagem lá é rápida, é mais rápida. (ALEXNALDO, 2016)

[...] Até porque a técnica que eles tinham, usavam lá (Casa do Samba), era usada uma técnica mais...dentro de um conceito de construções anteriores, sendo que a daqui utilizamos a técnica espanhola, que é o mesmo tipo usado em violões, violas, que é a técnica de Torres. Nessa técnica tem algumas particularidades, a qual vincula-se um lado mais técnico, que vai ter um direcionamento no final, na sonoridade (SANTANA, 2016)⁶⁵

Além desse diferencial na moldagem do corpo do instrumento, o tampo e fundo são abaulados e não são mais utilizadas as madeiras retas. Também foram introduzidas estruturas internas no corpo do instrumento. Todas as modificações foram feitas no intuito de promover melhor acústica e sustentação. Dentre as estruturas internas inseridas se destaca o leque harmônico, que é aplicado no tampo do instrumento e visa melhorar a sonoridade do mesmo. A inclusão desse leque harmônico consiste em uma inovação na produção de machetes e segue o padrão de construção de violões de Torres.

[...] Ele falou de abaulamento, as madeiras dos velhos não vão ter isso porque é uma tábua mesmo, reta. E vai entrar ainda uma outra peça chamada travessa, que passa transversalmente ao tampo que é um reforço, mas também, vamos dizer, uma

⁶⁴ Informação fornecida por Andrade em entrevista cedida para autora em 2016, no município de São Francisco do Conde (BA).

⁶⁵ Informação fornecida por Santana em entrevista cedida para autora em 2016, no município de São Francisco do Conde (BA).

equalização, uma pré-equalização, vamos dizer assim, do instrumento. E a dos velhos não tinha nada disso, era só o esqueleto, colado (ANDRADE, 2016)

Outra inovação no corpo do machete hoje utilizada é a inclusão de captadores que tornam o instrumento elétrico, considerando que hoje o uso de amplificadores para a realização do samba de roda é algo recorrente. Os captadores foram introduzidos na atual retomada da construção do machete, como ação da salvaguarda do Samba de Roda, pois não eram utilizados nos machetes de outrora.

A amplificação do instrumento é vista como positiva por grande parte dos violeiros, que afirma que a viola elétrica não demanda que o violeiro faça muita força para tocar, o que não acarreta em dor nos dedos e permite que o violeiro possa tocar por mais tempo. O violeiro Aurino afirma sobre o machete elétrico que “se você puxa corda que é simples, na energia você não precisa puxar. Porque antigamente só dava o som se você puxava a corda, se não puxava não dava som. Agora, se você deixa a corda branda, já dá o som” (AURINO, 2017).

Sobre a ornamentação do corpo do machete, os instrumentos de Clarindo dos Santos têm como marca a presença de losangos, que muitas vezes eram dispostos em forma de flores. Essa ornamentação foi seguida por Tonho de Duca e atualmente também está presente nos instrumentos produzidos pelo Projeto Essa Viola da Samba.

Figuras 30 e 31: Machetes ornamentados nos moldes de Clarindo dos Santos, o primeiro construído por Tonho de Duca e o segundo pelo Projeto Essa Viola da Samba

Fontes: Blog Corpo do Som e Página no Facebook do Projeto Essa Viola da Samba⁶⁶

Zé Carpina e Marcos Bróder parecem não seguir essa ornamentação e os instrumentos por eles produzidos, que puderam ser observados na pesquisa, tem o tampo não ornamentado.

⁶⁶ <http://corpodusom.blogspot.com/> e <https://www.facebook.com/ProjetoEssaViolaDaSamba>

Em relação ao braço do instrumento, Ralph Waddey (1980) cita que no machete de Clarindo dos Santos a regra tem o comprimento de 18 centímetros, divididas por dez trastos de bronze ou de cobre, espaçados de modo que produzam intervalos de segundas menores. Nos machetes produzidos por Tonho de Duca também se observam dez trastos e a mesma configuração do braço. Diferente são os machetes produzidos por Marcos Bróder e pelos artesãos do Projeto Essa Viola dá Samba, que incluem trastos adicionais, fazendo com que a trasteira se sobreponha ao corpo do instrumento. Marcos Bróder declara que produz a trasteira contendo quinze trastes (VIOLA MACHETE, 2013). Milton Primo apontou que nas violas produzidas pelo Projeto Essa Viola dá Samba a trasteira contém quatorze trastes.

Apesar da descrição de Ralph Waddey (1980) sobre a regra com dez trastos, a possibilidade de trastos adicionais nas violas machete e três quartos produzidas por Clarindo dos Santos foi citada pelo autor que apontou que os instrumentos podem ter outros trastos encravados na face da caixa de ressonância, apenas nas duas ordens mais agudas, a “prima” e a “segunda”. Apesar dessa citação, nenhuma imagem das violas de Clarindo observadas na literatura apresentam esses trastos adicionais e nem mesmo os instrumentos do artesão encontrados em campo apresentavam essa característica.

Milton Primo, músico, coordenador e idealizador do Projeto Essa Viola dá Samba, afirma que foi ele que solicitou ao *luthier* Rodrigo Veras a inserção dos trastos adicionais para ampliar a possibilidade de solo do machete: “pedi como músico para aumentar um pouco a escala, que ela morria em dez trastes e eu pedi mais quatro, para ter mais recursos no braço, na escala do instrumento”⁶⁷. Apesar dessa alteração inserida nos machetes produzidos no projeto, os artesãos também podem produzir o instrumento com dez trastos, se assim for solicitado.

⁶⁷ Informação fornecida por Milton Primo em entrevista cedida para autora em 2016, no município de São Francisco do Conde (BA).

Figura 32: Machete produzido pelo Projeto Essa Viola da Samba com quatro trastos adicionais e trasteira sobreposta ao corpo do instrumento

Fonte: Página do Facebook do Projeto Essa Viola da Samba⁶⁸

Não foi possível observar nenhum machete construído por Zé Carpina, mas a viola três quartos, por ele produzida, também apresenta a trasteira se sobrepondo ao corpo do instrumento.

Sobre o cravelhal, Ralph Waddey (1980) não faz especificações, mas as violas construídas por Clarindo dos Santos e observadas pelo pesquisador em campo possuíam as cravelhas de madeira. Cassio Leonardo Nobre de Souza Lima (2008) aponta nos seus estudos que o machete de Mestre Gerson Quadrado (já falecido), construído por Clarindo, tinha tarraxas de metal, ao invés de cravelhas de madeira, assim como machetes encontrados em Maracangalha, produzidos pelo mesmo artesão, o que demonstra uma alteração na forma de construção do instrumento e nas características do mesmo.

[...] O machete que possuía Mestre Quadrado tinha um acabamento mais próximo ao de violões e cavaquinhos modernos, com tarraxas de metal ao invés de cravelhas de madeira, indicando haver ocorrido tal mudança na forma de construção desses instrumentos, já que havia sido construído por Clarindo dos Santos, segundo se pode constar através de um selo dentro do instrumento indicando o nome do construtor. Os machetes de Maracangalha, sejam de craveiras ou de tarraxas, também foram feitos por Clarindo (LIMA, 2008, p.48).

Cravelhas de madeira foram observadas nos machetes produzidos por Tonho de Duca e nas violas três quartos, produzidas por Zé Carpina, mas foi observado que os dois artesãos também produzem os instrumentos com tarraxas de metal.

Os instrumentos produzidos por Marcos Bróder e pelos artesãos do Projeto Essa Violas dá Samba utilizam tarraxas de metal, mas os artesãos do projeto também podem fabricar com cravelhas de madeira, se assim for demandado. De maneira geral, as cravelhas são hoje utilizadas apenas quando se objetiva reproduzir réplicas de instrumentos antigos.

⁶⁸ <https://www.facebook.com/ProjetoEssaViolaDaSamba>

Figura 33 e 34: Cravelha de madeira e tarraxa de metal na viola machete.

Fonte: Autora e Página no Facebook do Projeto Essa Viola da Samba⁶⁹

Não é possível identificar quando as cravelhas de madeira foram substituídas por tarraxas de metal, mas aparentemente o motivo de tal substituição se deve ao acesso dos artesãos ao componente, a aparência mais moderna e profissional que o mesmo traz ao instrumento e, na prática, ao ganho que a tarraxa representa no que tange à manutenção da afinação.

Cassio Leonardo Nobre de Souza Lima diz que na medida em que a viola foi sendo difundida no Brasil, “novos fabricantes foram surgindo e imprimindo pequenas modificações na forma de se construir violas, aproximando-as mais ainda das referências estéticas do violão, introduzido aqui entre os séculos XVIII e XIX” (LIMA, 2008, p.50). A viola machete parece não fugir a essa afirmativa.

O mesmo autor aponta, em relação à afinação, que os integrantes do Grupo de São Felix insinuaram que os machetes “não afinam bem” em decorrência do uso de cravelhas de madeira (LIMA, 2008). Os violeiros Aurino (Maracangalha) e Celino (Terra Nova) também preferem a tarraxa, o que demonstra que independente da questão estética, a substituição de cravelhas de madeira por tarraxas de metal representa um ganho prático para os violeiros.

[...] antigamente não tinha viola de tarraxa e agora todas são de tarraxa, né? [...] Molhava a tarraxa pra não ficar toda hora correndo [...] A tarraxa agora é melhor porque quando ela aperta, não volta já a de madeira vai e torna a voltar. E essa não, vai travando. Até a corda torar. (CELINO, 2017)⁷⁰

Exceção foi o violeiro Vanju (Amélia Rodrigues), que possui uma viola três quartos de cravelhas e diz não ter preferência. Para ele, cravelhas ou tarraxas são indiferentes, mas ainda assim ressalta o fato das tarraxas escorregarem menos.

⁶⁹ <https://www.facebook.com/ProjetoEssaViolaDaSamba>

⁷⁰ Informação fornecida por Celino em entrevista cedida a autora em 2017, no município de Terra Nova (BA).

O encordoamento também é um ponto a ser destacado quando se fala sobre técnicas de produção do instrumento. Ralph Waddey (1980) não abordou no seu artigo esse aspecto dos machetes de Clarindo dos Santos, mas Cassio Leonardo Nobre de Souza Lima (2008) cita essa como uma característica interessante das violas de Clarindo, pois o mesmo prendia as cordas do instrumento em pregos inseridos na lateral oposta ao cravelhal, na base do bojo mais largo do corpo (Figura 35).

Figura 35: Detalhe do encordoamento no fundo do instrumento

Fonte: Blog Corpo Du Som⁷¹

Thiago de Oliveira Pinto e Nina Graeff (2012) ressaltam que esse tipo de encordoamento, denominado cordal, não é encontrado em outras violas brasileiras e nem mesmo em violas portuguesas, sendo encontrado apenas no Recôncavo Baiano. No entanto, Cassio Leonardo Nobre de Souza Lima (2008) afirma que no Brasil, até meados do século XX, era possível encontrar violas construídas com o mesmo padrão.

De acordo com o violeiro Aurino, sobrinho de Clarindo dos Santos, a estrutura metálica utilizada pelo artesão para fixação dos pregos e das cordas era feita de lata de sardinha, o que ressalta a condição artesanal de fabricação do instrumento.

Cassio Leonardo Nobre de Souza Lima (2008) considera ainda que essa forma de encordar o instrumento foi descrita como um “legado dos antigos” por João Viola – o melhor tocador de machete da região do Pilar e Ilha do Dendê (PINTO; GRAEFF, 2012). O autor também aponta que foi identificada a forma de encordar semelhante em outros instrumentos cordofones de certas regiões da África Ocidental e Central (LIMA, 2008). Essa informação é corroborada por Thiago Oliveira Pinto e Nina Graeff (2012) que afirmam que em Angola havia um instrumento de construção e nome similares, a “viora” ou mesmo “viola”, cuja disposição das cordas é idêntica à observada no machete de Clarindo.

⁷¹ <http://corpodusom.blogspot.com>

Em geral, os instrumentos produzidos na atualidade não realizam o encordoamento dessa maneira (cordal) e as cordas são fixadas no cavalete que fica no tampo do instrumento, como feito no violão (Figura 36). No entanto, os produtores atuais afirmam que é possível seguir o mesmo encordoamento realizado por Clarindo dos Santos. De maneira geral, essa forma de encordar só é utilizada na produção de réplicas de instrumentos mais antigos, da mesma forma que o uso de cravelhas de madeira.

Dentre os artesãos analisados, essa forma de encordar foi observada nos machetes de Tonho de Duca, em alguns produzidos pelo Projeto Essa Viola dá Samba na fase de resgate do instrumento, e nos machetes produzidos por Marival Cabral e Marcos Bróder nas oficinas de construção do instrumento conduzida por eles na ASSEBA.

Figura 36: Machetes produzidos pelo Projeto Essa Viola da Samba com fixação de corda em cavalete

Fonte: Blog Corpo Du Som⁷²

Essa diferença da forma de encordar parece não ter efeito no “tocar” o instrumento. Para os violeiros entrevistados esse fator não interfere no som do machete. O violeiro Aurino, acha que o certo é o cavalete, mas que antes não se fazia por falta de condições. Para Vanju “tanto faz”, mas em contraponto diz que o cavalete fica mais suave. Celino (2017) afirmou que há uma diferença não em relação ao tocar, mas à possibilidade de mudança de “ritmo”⁷³: “a diferença que faz é assim. Quando é pegada aqui as vezes você quer mudar o ritmo e não pode mudar. Estando cá no fundo, a qualquer momento você pode mudar, e estando aqui tem que tirar o cavalete fora”.

Conhecidas as partes e as técnicas construtivas, percebe-se que há diferenças nas características estruturais e nos modos de fazer os “machetes antigos” e os “machetes modernos”. Agora, é importante ver como se dá a cadeia produtiva e comercial do

⁷² <http://corpodusom.blogspot.com>

⁷³ Não foi possível identificar o que o entrevistado quis dizer com “mudança de ritmo”.

instrumento na atualidade, no intuito de verificar se a retomada da sua produção atende a demanda, pois no âmbito da salvaguarda do Samba de Roda é desejável que esse instrumento tenha seu uso retomado nos grupos de samba de roda que há tempos, e em decorrência da falta do mesmo, o substituíram pela viola paulista (industrializada) e pelo cavaquinho.

7.2.2 O COMÉRCIO DA VIOLA MACHETE: ATORES SOCIAIS ENVOLVIDOS

O conhecimento dos sistemas de produção e comércio do instrumento e dos atores sociais envolvidos é necessário para o atendimento da diretriz “revitalizar no Recôncavo a feitura artesanal de violas de samba e, em especial, de machete” contida no Plano Integrado de Salvaguarda Valorização do Samba de Roda (IPHAN, 2006).

Com foco nesse plano, o estudo buscou qualificar os atores sociais e a cadeia produtiva e comercial do machete produzido no Recôncavo e, para tal, se baseou em entrevistas realizadas junto aos construtores de violas de samba identificados por meio de pesquisa bibliográfica, apontamentos da ASSEBA e de violeiros atuantes.

Dos produtores de violas de samba identificados e atuantes, em especial produtores de machete, só há duas pessoas remanescente das oficinas realizadas na ASSEBA, no âmbito das ações do Plano Integrado de Salvaguarda e Valorização do Samba de Roda (IPHAN, 2006). Ao longo da pesquisa não foi possível conhecer o universo de pessoas que participaram das oficinas de construção da viola machete, mas o fato de na atualidade só haver duas pessoas remanescentes dessas oficinas produzindo o instrumento demonstra que muitos participantes não deram seguimento ao ofício.

Vale ressaltar, no entanto, que o Projeto Essa Viola dá Samba, da Associação Cultural Zé de Lelinha de São Francisco do Conde, segue oferecendo oficinas de luteria e formando novos artesãos, o que pode ampliar a quantidade de construtores de machete no futuro.

Acerca da classificação dos atores sociais, o presente estudo identificou apenas duas categorias relacionadas à cadeia produtiva e comercial do machete: 1) fornecedores de matérias primas e 2) artesãos. Os fornecedores de matérias primas, em geral, não tem nenhuma relação com o samba de roda. Os artesãos podem ou não ter relação indireta com o universo do samba de roda. Assim, o andamento das ações de salvaguarda no que se refere à produção do machete merece envolver ao menos os artesãos.

Os fornecedores de matérias-primas compõem uma categoria bastante ampla e diversa, considerando que na atualidade as matérias-primas vão desde a madeira até captadores elétricos. Se no tempo de outrora os machetes eram fabricados com recursos locais, hoje os fornecedores de matérias primas podem ser oriundos de qualquer lugar do mundo. Enoque Andrade e Adson Santana, artesãos do Projeto essa Viola dá Samba, dizem que antigamente as madeiras utilizadas eram extraídas localmente e que havia um conhecimento relacionado a esse extrativismo.

[...] A gente não sabe também, qual era o critério do uso da madeira do mestre antigo, dos velhos, como a gente chama. Mas o critério de uso para gente é que a madeira tenha no mínimo de 6 a 7 anos de extraída, laminada em um bitola mais ou menos assim, que ela esteja seca há no mínimo 7 anos. Então, a gente não sabe qual que era. Acredito que eles deviam seguir, porque tinha. Os velhos sabiam. Tinha critério da lua, dia certo para tirar. (ANDRADE, 2016)

Cassio Leonardo Nobre de Souza Lima apresenta em seu estudo o depoimento de Dona Ana de que nos “tempos antigos”, quando a pessoa queria tocar um instrumento, tinha que ir à mata, escolher a madeira, cortar, para poder dela tirar o material necessário para construir ela mesma o seu instrumento (LIMA, 2008, p.154).

Aurino, violeiro, sobrinho de Clarindo dos Santos, afirmou que o mesmo comprava madeira para fabricar seus instrumentos: “Comprava tábua. Vinha de fora. Tábua de pinho. Comprava e fazia em casa” (AURINO, 2017).

A alteração do processo de extração para a compra da madeira, de acordo com o artesão Enoque Andrade, pode ser oriunda da falta de recursos locais. Conforme foi ficando mais difícil achar o recurso *in loco*, os artesãos foram buscá-los em comércios especializados ao invés de extrair.

[...] Porque na verdade era rico aqui, essa costa por aqui era rica. Inclusive esse mestre, mestre Ricardo, ele diz que não está fácil de encontrar, que foi bastante devastado, inclusive o próprio Jacarandá que é comum daqui, foi tão devastado que foi proibido o uso. (ANDRADE, 2016)

Hoje, os artesãos entrevistados utilizam esporadicamente madeiras compradas em marcenarias locais. Com mais frequência, compram kits específicos para luteria em comércios situados no estado de São Paulo. Esses kits são enviados pelo serviço postal.

[...] A gente só teve a felicidade de achar essa, e comprar algumas outras na marcenaria, mas é comum a gente ir direto a um fornecedor que já vende para todo tipo de luthier no Brasil todo. É normalmente em São Paulo. (ANDRADE, 2016)

[...] Madeiras que já estão curadas. Além de não ser fácil encontrar madeira que já está selecionada, porque tem isso também, não é qualquer madeira, tem que ter as fibras corretas. Além disso, a cura dela. A gente não vai ter tempo, então a gente compra os kits, e desses kits são transformados, justamente, nas violinhas. (SANTANA, 2016)

Zé Carpina também afirma comprar madeiras para fabricação dos seus instrumentos e tem preferência por madeiras “antigas” e já usadas, como ele mesmo disse “madeira velha, porque é melhor” (ZÉ CARPINA, 2017). Os fornecedores desse artesão podem estar em madeireiras, marcenarias, locais de venda de material de demolição, entre outros.

Além das madeiras vindas de outros estados ou países, os artesãos do Recôncavo informaram que na Bahia, compram madeiras e outros materiais em Feira de Santana e Salvador.

Sobre as tarraxas, hoje utilizadas em substituição às cravelhas de madeira, Zé Carpina diz comprá-las também em Feira e Santana e ressalta que não é fácil encontrar. Os artesãos do Projeto Essa Viola dá Samba afirmam que a tarraxa por eles utilizada vem dos Estados Unidos da América, assim como outros materiais que são oriundos de outros países, como cola e goma laca, esta última de origem Tailandesa.

Sobre a cola, Enoque Andrade diz que antigamente os produtores do instrumento faziam uma goma com farinha, para ser usada como cola. Zé Carpina utiliza atualmente nos seus instrumentos cola de madeira, a mesma que usa nos seus trabalhos de carpintaria e para o acabamento trabalha com seladora e verniz de secagem rápida. Todos os materiais por ele utilizados são encontrados em Salvador, ou em Feira de Santana.

A variedade de fornecedores indica que a produção do machete, apesar de realizada localmente, está incluída em um comércio global de produtos. Isso explica as novas características encontradas no “machete moderno”, de aparência mais industrial, pois utiliza peças e partes comuns a outros instrumentos musicais industrializados. Essa “globalização” da produção também faz com que o preço do instrumento aumente, principalmente em decorrência da logística.

Apesar do comércio global de peças e materiais, a existência de uma produção local do machete pode ser afirmada, porque com exceção de Rodrigo Veras - *luthier* que fez o resgate do machete para o Projeto Essa Viola dá Samba, residente em Pernambuco, e que produz machetes por encomenda, nem a literatura e nem os detentores do samba de roda indicaram produtores fora do estado da Bahia. Ao contrário, como produtores foram apontados apenas pessoas do Recôncavo Baiano: Projeto Essa Viola dá Samba (São Francisco do Conde – BA), Zé Carpina (Amélia Rodrigues – BA) e Marcos Bróder (Conceição de Jacuípe – BA). Em adição a esses nomes tem-se também o construtor Tonho de Duca que, segundo informações de campo, reside atualmente em Feira de Santana, e Marival Cabral, que reside em Salvador. Ambos atuaram como oficinairos das ações de construção de viola na

ASSEBA, mas não foi possível contato com eles e ninguém soube informar se seguem produzindo machetes.

Os artesãos identificados como atuantes, em geral, não tem relação direta com o samba de roda. Zé Carpina informou não ter “quase nenhuma intimidade com o samba”. Marcos Bróder citou que sua relação como samba vem da presença de sambadores na família e da cultura da região (VIOLA MACHETE, 2013), mas o artesão é cantor de outros ritmos musicais. Os artesãos Enoque Andrade e Adson Santana (Projeto Essa Viola dá Samba) não são sambadores, membros oficiais de grupos de samba, mas estão mais próximos do universo do samba de roda, porque o projeto tem em seu escopo ações direcionadas à prática do samba, e é de proposição da Associação Cultural Zé de Lelinha que tem ligação direta com o grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira.

Apesar dessa pouca relação dos artesãos da atualidade com o samba de roda, essa categoria é essencial ao resgate e manutenção do “saber fazer” o machete, e necessita estar mais envolvida com os processos de salvaguarda da expressão cultural. Zé Carpina diz “quase não saber” sobre o samba de roda ser patrimônio do Brasil e não participou de nenhuma ação do IPHAN ou da ASSEBA. Enoque Andrade também não participou de nenhuma ação e só passou a se envolver com a luteria quando iniciado o Projeto Essa Viola dá Samba em 2004. Adson Santana participou da oficina de construção de machete oferecida pela ASSEBA e, por intermédio dessa ação, teve maior contato com a questão da ativação patrimonial do Samba de Roda do Recôncavo, vendo-a como positiva.

Sobre a comercialização, há de se considerar que o instrumento é utilizado apenas na prática do samba de roda, em especial do samba chula, e que a dificuldade em encontrá-lo fez com que nas últimas décadas muitos grupos de samba tenham substituído o machete pela viola paulista, cavaquinho e bandolim, já estando adequados ao uso desses novos instrumentos (IPHAN, 2006). A substituição fez com que a quantidade de tocadores de viola machete também tenha reduzido ao longo dos anos e, de acordo com IPHAN, “a queixa dos sambadores quanto à falta de bons tocadores é generalizada” (IPHAN, 2006, p.76). Por esses motivos, as ações de salvaguarda relacionadas ao instrumento tiveram como frentes o “saber fazer” e o “saber tocar”.

Considerando a falta do instrumento e de tocadores, tem-se que na atualidade não há um mercado amplo para o comércio do machete e os produtores, em geral, só comercializam o instrumento por encomenda. Os artesãos do Projeto Essa Viola dá Samba pretendem inclusive trabalhar para ampliação do uso do machete na música popular brasileira e até

mesmo na capoeira, pois identificaram que as rodas de capoeira de antigamente contavam com a presença da viola.

Cassio Leonardo Nobre de Souza Lima (2008) cita que Tonho de Duca, construtor de machetes atuante na época, só fabricava seus instrumentos por encomenda. Zé Carpina (2017) comenta que passou muitos anos sem fazer violas de samba e que retornou a fazer viola por encomenda mais recentemente, quando descoberto por um sambador da cidade de Amélia Rodrigues – Geo (coordenador do grupo Samba de Roda Raízes da Cultura Negra do Recôncavo): “aprendi a fazer viola e cavaquinho em 40. Eu vim fazer outra viola em 57, quando eu me mudei aqui. Aí eu me empreguei aqui e depois de tantos anos, comecei a fazer. Eu vim vender agora, fiz pra Geo”.

A substituição do machete pela viola paulista e pelo cavaquinho, devido à falta do instrumento e consequente falta de tocadores, juntamente com a valorização do instrumento pelo IPHAN nas ações de salvaguarda, colocou a “necessidade” de o machete ser reintroduzido nos grupos de samba chula, pois mesmo sendo o primeiro instrumento a desaparecer, ou a ser substituído, ainda tem o status de instrumento “indispensável” devido à importância dada aos conceitos de “tradição” e “autenticidade” (LIMA, 2008).

Frente à importância do machete e a reintrodução do instrumento nos grupos de samba, o Projeto Essa Viola dá Samba doou, no ano de 2016, cinco machetes para os violeiros do Recôncavo que não tinham o instrumento. Após essa doação, o projeto abriu as portas para produção de instrumentos por encomenda, mas até o fim de 2018 poucos foram os instrumentos vendidos para pessoas locais. De forma geral, os machetes produzidos são encomendados por pessoas de diversos locais do Brasil e até de outros países. Os artesãos do projeto informaram que os instrumentos foram vendidos para São Paulo, Rio de Janeiro, Vitória e também para os países Polônia, Alemanha e Bolívia.

Figura 37: Entrega dos machetes produzidos pelo Projeto Essa Viola da Samba para os violeiros do Recôncavo Baiano

Fonte: Blog do Projeto Essa Viola da Samba⁷⁴

Zé Carpina produziu algumas violas do tipo três quartos por encomendas intermediadas por Geo (coordenador do grupo Samba de Roda Raízes da Cultura Negra do Recôncavo), que foram para outros estados e até para fora do país. Cassio Leonardo Nobre de Souza Lima (2008) ressalta que os machetes fabricados por Tonho de Duca, na época da sua pesquisa, eram oriundos de encomendas de fora do Recôncavo e até mesmo do estado da Bahia, sendo seus clientes músicos, colecionadores ou pesquisadores.

Ponto a ser destacado no comércio das violas de samba é o atual preço do instrumento, que pode variar de quatrocentos reais (R\$400,00) - a viola três quartos, produzida por Zé Carpina, a dois mil reais (R\$2.000,00) ou mais, - os machetes produzidos pelos artesãos do Projeto Essa Viola dá Samba⁷⁵. Esses valores dependem, em geral, da mão de obra do artesão, da técnica construtiva aplicada e dos materiais utilizados, que muitas vezes são oriundos de outros locais e até importados de outros países. Esses valores estão de acordo com o mercado quando avaliada a produção artesanal de um instrumento, mas em geral são superiores aos valores de instrumentos industriais como viola paulista, cavaquinho e bandolim, também usados no samba de roda e vendidos em lojas de instrumento musicais.

Frente a essa situação, o preço pode dificultar a reintrodução das violas de samba nos grupos de samba de roda, considerando que a população do Recôncavo e especificamente os

⁷⁴ <http://essavioladasamba.blogspot.com/>

⁷⁵ Os artesãos do Projeto Essa Viola da Samba informaram vender violas para os sambadores e violeiros do Recôncavo a preços menores. No entanto, os custos são elevados e mesmo sem lucro o instrumento ainda fica oneroso para comunidade do Recôncavo.

sambadores e sambadeiras não são detentores de poder aquisitivo correspondente a esse preço.

[...] é forçoso mencionar a situação de grande precariedade material em que vive boa parte das sambadoras e sambadores. De fato, o principal risco de desaparecimento do samba de roda está ligado às difíceis condições sociais e econômicas em que vivem seus praticantes. (IPHAN, 2006, p.79)

Esse fato já foi observado por Cassio Leonardo Nobre de Souza Lima (2008), que avaliou que as encomendas de viola machete recebidas por Tonho de Duca não eram de sambadores do Recôncavo, pois os mesmos não tinham poder aquisitivo para adquirir instrumentos de produção artesanal.

Atentando para a cadeia produtiva e comercial das violas de samba, que pode ser considerada atualmente uma cadeia globalizada de compra e venda de materiais e produtos, há de se ressaltar a importância dos artesãos, pois são poucos, estão localizados no Recôncavo e precisam estar engajados nas ações de Salvaguarda do Samba de Roda, para que sejam criadas estratégias voltadas à maior acessibilidade dos sambadores e sambadeiras às violas de samba.

Considerando o “saber fazer” do machete como um conhecimento dos artesãos e como algo essencial à salvaguarda do Samba de Roda, e levando em consideração que são poucos artesãos atuantes no Recôncavo, há que se ater ao conhecimento dos aspectos ambientais da produção do machete. Para isso, além dos artesãos foram também consultados os violeiros do Recôncavo.

7.3 ASPECTOS AMBIENTAIS DA PRODUÇÃO DA VIOLA MACHETE NA SALVAGUARDA DO SAMBA DE RODA

A identificação das partes componentes da viola machete e a cadeia produtiva e comercial do instrumento ressaltam a relação entre a produção do mesmo e os usos da natureza. Em particular, apontam para o uso de madeiras como principal recurso para produção do instrumento.

Sendo as violas de samba, em particular o machete, essencial à salvaguarda do Samba de Roda, os saberes relacionados ao saber tocar e saber fazer o instrumento são aspectos a serem considerados, conforme aponta o IPHAN. Entre os saberes do “fazer” a viola, o IPHAN destacou a produção do instrumento no âmbito das técnicas construtivas, mas há ainda um conhecimento relacionado às matérias-primas utilizadas que não foi considerado

pelo Instituto, uma vez que no passado, a produção do instrumento era feita no nível local e não global, como hoje acontece.

Atentando a esse aspecto, é importante a identificação dos bens naturais utilizados na produção do machete, pois hoje são usadas madeiras da luteria internacional, o que ocasiona um alto custo de produção, além da perda dos saberes sobre o uso de bens naturais locais. Dentre esses recursos locais é destaque o marupá (*Simarouba amara* Aubl.), madeira chamada pelos violeiros de paraíba, e que resulta na “melhor” viola, de acordo com o violeiros entrevistados na pesquisa de campo.

7.3.1 OS BENS NATURAIS NA PRODUÇÃO DO MACHETE

Os materiais tradicionalmente utilizados na construção do machete e demais violas de samba são componentes do arcabouço do que se denomina “saber fazer”. No entanto, esse elemento parece não ter sido destaque no Dossiê do Samba de Roda, conforme já apontado no Capítulo 6.

A falta de atenção em relação às matérias-primas utilizada na produção do machete pode ser devida ao fato dos pesquisadores não terem encontrado, na época dos estudos feitos para o inventário, nenhum artesão de violas de samba; ou então terem conseguido informações sobre esses aspectos no artigo de Ralph Waddey (1980), anexado ao dossiê.

Não houve ações de salvaguarda, mais especificamente naquelas direcionadas ao resgate e transmissão do “saber fazer” o machete, aparentemente também não houve nenhuma preocupação em relação aos materiais a serem utilizados na retomada da confecção do instrumento. Esses materiais ficaram a cargo dos oficineiros que conduziram as ações, e que resultou em falhas na primeira tentativa de reconstrução.

[...] Reconstruir o machete a partir dos exemplares restantes deveria ser tarefa mais fácil do que reconstruir sua técnica. No entanto, os primeiros experimentos resultaram em instrumentos inadequados para a prática musical. Basta dizer que seu peso é três vezes maior que o do machete antigo (PINTO; GRAEFF, 2012, p.91)

[...] Eu toquei com uma viola lá, mas não gostei não, isso aqui logo soltou, logo. [...] Não gostei não, fiquei sem nenhuma, deixei lá. Não tem reforço. Aqui tem que medir direito pra dar certo o cavalete, tinha que marcar aqui e marcar aqui pra poder dar certo. Pra abotoar aqui. O botão estava cá fora. (AURINO, 2017)

[...] Lá em Santo Amaro mesmo teve uns que fizeram umas violas aí que eu mesmo não dei ponto não. (MANOEL, 2017)

Os depoimentos, assim como os elementos já apontados no Capítulo 6, demonstram que o IPHAN parece não ter relacionado o conhecimento do “saber fazer” a viola machete em

associação aos bens da natureza tradicionalmente utilizados para confecção do instrumento, o que acarretou em instrumentos inadequados.

A viola é feita de forma artesanal, com a utilização de madeira, e nos tempos de outrora, a obtenção desses materiais era local, como já ressaltado na fala de Dona Ana e de Enoque Andrade quando afirmaram que para ter um machete, os próprios tocadores deveriam ir a mata, tirar a madeira e fabricar o instrumento.

O conhecimento dos materiais tradicionalmente utilizados teria sido de grande valia, pois como observado na descrição dos componentes do machete, das técnicas construtivas do instrumento e da cadeia produtiva e comercial do mesmo, as madeiras hoje utilizadas são compradas e não mais extraídas localmente, o que coloca a produção do instrumento em uma cadeia de comércio global, mesmo ele sendo utilizado na atualidade mais em âmbito local, acarretando em um valor expressivo para sua produção, não condizente com a realidade dos sambadores e sambadeiras.

Para identificação dos bens naturais utilizados na produção do machete e demais violas de samba foram realizadas pesquisa bibliográfica e entrevistas com artesãos produtores do instrumento, e com violeiros tocadores de machete do Recôncavo Baiano.

No que se refere à identificação das espécies levantadas nas entrevistas como bens naturais utilizados na fabricação do machete, a pesquisa não trabalhou na coleta dos materiais botânicos para posterior identificação, até mesmo porque as madeiras utilizadas na atualidade são compradas e não coletadas. A identificação das espécies foi baseada apenas em pesquisa bibliográfica realizada a partir dos nomes populares citados nas entrevistas. Por esse motivo, as espécies são apresentadas apenas quando possível a identificação e, ainda assim, na forma de espécies prováveis. Os bens naturais utilizados na construção de machetes e outras violas de samba são apresentados aqui de acordo com a característica da madeira, pois para cada parte do instrumento a madeira deve conter características específicas. De maneira geral, são utilizadas madeiras mais “duras” para escala, cavalete e, algumas vezes para dar resistência a lateral da viola. Para os tampos são utilizadas madeiras mais “moles”, leves e “porosas”, como citaram os construtores de violas de samba.

Importante também ressaltar que para a feitura dos instrumentos, a madeira deve ter um tempo de “cura” e os artesãos, quando não comprem kits prontos de madeiras já “curadas”, buscam comprar “madeiras velhas”, que foram extraídas há muito tempo e até mesmo que já tiveram outros usos. Os artesãos citam que quanto mais velha a madeira, melhor o som da viola.

Para a construção da escala e do cavalete foram citadas como madeiras “duras” utilizadas: jacarandá da Bahia (*Dalbergia nigra* (Vell.) Fr. All. ex Benth.), pau-ferro (*Machaerium scleroxylon* Tul.) e ébano (*Diospyrus* sp). Ralph Waddey (1980) diz que Clarindo dos Santos utilizava o jacarandá para a escala e para as cravelhas. Também cita essa espécie às vezes utilizada nos fundos e nas laterais, quando o construtor tinha condições financeiras para tal, pois o jacarandá era uma madeira ainda vendida na época, mas já em altos valores. Marcos Bróder citou para escala do instrumento o uso de pau d’arco (*Tabebuia* sp) e sucupira (*Pterodon* sp.) (VIOLA MACHETE, 2013).

Para as outras partes da viola, tampo, fundo, lateral e braço foram citadas diversas espécies: abeto (*Picea* spp), cedro (*Thuja Plicata* Don.; *Cedrella* spp), imbuia (*Ocotea porosa* Nees ex Martius), jenipapo (*Genipa americana* L.), mapim (não identificado), mogno (*Swietenia macrophylla* King), paraíba (*Simarouba Amara* Aubl.), pinho (*Araucaria angustifolia* (Bert.) O. Ktze) e vinhático (*Plathymenia* sp). Ralph Waddey (1980) aponta que os machetes produzidos por Clarindo dos Santos tinham em geral o corpo do instrumento feito de pinho, podendo também ser utilizado o cedro.

Gráfico 7: Madeiras utilizadas na produção das violas de samba

Fonte: Autora

Dentre as madeiras listadas, o cedro foi citado por 78% dos entrevistados, mas vale ressaltar que essas citações podem se referir a dois gêneros, um brasileiro (*Cedrella* spp) e outro europeu (*Thuja Plicata* Don.). De forma geral, o cedro europeu é utilizado na luteria internacional para confecção do tampo do instrumento, enquanto o cedro brasileiro é utilizado para outras partes (laterais, fundo e braço). Como apenas dois entrevistados trabalham com a

técnica espanhola na construção de machetes e costumam utilizar materiais típicos da luteria, inclusive comprando kits prontos, acredita-se que os demais entrevistados se referiram ao cedro nacional e não ao europeu e utilizam esse recurso também no tampo das violas de samba.

Assim como o cedro, parte das madeiras citadas é de espécies não encontradas no Brasil, como é o caso do ébano e do abeto, este último um recurso clássico da luteria, bastante valorizado, e preferência de *luthiers* na construção de tampos harmônicos de instrumentos como violões.

[...] Atualmente, os luthiers baseiam a sua escolha de madeira para o tampo harmônico, em geral o abeto, pelo aspecto visual de madeira e qualidade dos harmônicos. [...] No violão, o Abeto europeu (*Picea abies*) usado no tampo harmônico é quase a escolha unânime quando se trata da construção de um instrumento de qualidade superior (FLORES, 2015, p.6)

As madeiras clássicas da luteria internacional só foram citadas pelos entrevistados que hoje fabricam o machete de acordo com a técnica espanhola. Comparável ao abeto, a espécie de ocorrência nacional utilizada em tampos harmônicos é o pinho (*Araucaria angustifolia* (Bert.) O. Ktze) (FLORES, 2015) que foi citado por violeiros e outros artesãos (Figura 38).

Figura 38: Informantes e madeiras indicadas para produção da viola machete

Fonte: Autora

Notas: P = produtores/artesãos entrevistados e V = violeiros entrevistados

Também se observa na Figura 38 que os produtores têm maior conhecimento sobre os materiais que os violeiros, o que é esperado, pois as funções de “violeiro” e “produtor de viola” não estão associadas, diferente da capoeira, em que o mestre capoeirista é também produtor de berimbau. Como já observado, parte dos produtores de viola machete não tem relação com o samba e não são violeiros.

Dentre as madeiras citadas na construção de violas do samba, algumas entrevistas destacaram a paraíba como a madeira dos machetes antigos, como a madeira “original” da viola machete, que culmina no melhor instrumento, e que hoje não é mais encontrada.

[...] Eu tive a felicidade de encontrar, em Cachoeira, inclusive a madeira que é usada pelos mestres chamada paraíba, ou paparaíba, vulgarmente conhecida. Eu tive a felicidade de encontrar algumas, está aqui guardada, bem debaixo. Uma metade, um quarto de um tronco, isso aí, e ele fatiou para mim. [...] Tanto fundo, quanto braço, lateral, eles usavam essa a madeira para fazer instrumento (ANDRADE, 2016)

[...] Tem pinho, que é a madeira que eu sei mesmo que é boa. E tem aquela paraíba. Antes se fazia viola de paraíba. A melhor viola do mundo é a de paraíba. Melhor, muito mais leve. Pinho já é mais pesada. A paraíba é um pau leve e as vozes saem mais. As vozes da madeira paraíba sai mais (CELINO, 2017)

O violeiro Celino, além do depoimento dizendo que a “melhor madeira do mundo” para machete é a paraíba, no intuito de ressaltar ainda mais a sonoridade dessa madeira e justificar a importância do seu uso na construção das violas de samba, relatou um caso ocorrido na sua região, quando um conhecido tocava um machete feito de paraíba.

[...] Ele estava tocando com essa viola que eu estou te falando, manual, não tinha a elétrica. Saímos daqui montado no cavalo, peguei ela aqui. Tá vendo aquela serra? Lá no retiro tem uma serra de mato, se chama tabuleiro. Aí subiu aquela ladeira, longe, pra tocar lá. Aí que foi eu e um menino, quando ele entrou, me chamou pra tocar, a gente começou a brincar. Quando foi duas horas da manhã, o pessoal daqui do Caique; a viola lá, estava entrando aqui dentro do Caique, feia e madeira paraíba. Não tem negócio. Você bota hoje um aparelho ligado, dali da Indiana pra cá está arriscado você não ouvir, porque a madeira não presta. Tá arriscado não ouvir. [...] a outra, sem nada, só manual com a dedeira, daqui no Caique, e nós estávamos no Retiro [...] a viola era meia feia, mas no som. (CELINO, 2017)⁷⁰

Apenas pelo nome popular fica difícil afirmar ao qual gênero e espécie os entrevistados se referem quando apontam a madeira chamada “paraíba”. No entanto, pelas características da madeira que, segundo os entrevistados é leve e de cor quase branca, e pelo fato de ser utilizada em instrumentos musicais dando uma boa acústica, a pesquisa bibliográfica indica que a paraíba se refere ao gênero *Simarouba*.

Duas espécies deste gênero se adequam às características apontadas *Simarouba amara* Aubl., popularmente conhecida como marupá, paraíba, caixeta, caxeta e tamanqueira; e *Simarouba versicolor* A. St.-Hil., popularmente conhecida como paparaíba, pau-caixeta, paraíba, pau-paraíba, caraíba, simaruba-do-Brasil, mata cachorro, mata-menino, perdiz e pé de perdiz. (LORENZI, 2014)

Destas espécies, *Simarouba amara* Aubl. parece ser a espécie referida pois a literatura indica seu uso na confecção de instrumentos musicais e alguns autores como Slooten e Souza (1993) e Flores (2015), já ressaltaram suas características acústicas.

Considerando o marupá (*Simarouba amara* Aubl) como bem natural de destaque na produção do instrumento, conforme apontamento dos detentores culturais, é necessário conhecer as características da espécie e condição ambiental no intuito de verificar se seu uso pode ser retomado na produção das violas.

7.3.2 O MARUPÁ: ESPÉCIE DE DESTAQUE NA PRODUÇÃO DA VIOLA MACHETE

A espécie *Simarouba amara* Aubl, é pertencente à família Simaroubacea (LORENZI, 2014). Ocorre em outros países e em diversas regiões do Brasil, sendo destaque a floresta pluvial amazônica e atlântica, Ocasionalmente também pode ser encontrada em capoeiras e savanas (AZEVEDO et al, 2010; LORENZI, 2014). É uma árvore que atinge de 15 a 25 metros de altura, com tronco de 50 a 80 centímetros de diâmetro. Pode ser encontrada tanto no interior da mata primária densa, como em formações secundárias. As folhas são alternas espiraladas, compostas, de superfície brilhante (LORENZI, 2014).

Figura 39: Árvore marupá (Foto de Reinaldo Aguilar)

Fonte: Site Useful Tropical Plants⁷⁶

A inflorescência tem de 15 a 30 centímetros de comprimento, com flores unissexuais. Flores amareladas medindo de 4 a 7,5 milímetros de comprimento, com sépalas unidas na base e pétalas livres. Floresce entre julho e novembro, com pico em agosto e setembro (LORENZI, 2014).

⁷⁶ <http://tropical.theferns.info/image.php?id=Simarouba+amara>

Figura 40: Inflorescência e flor do marupá (Foto de O. M. Montiel)

Fonte: Site Useful Tropical Plants⁷⁷

O fruto é do tipo drupa⁷⁸ elipsoide, medindo cerca de 2,0 x 1,5 centímetros. A semente com tegumento alvo ou marrom-claro e menos da metade das dimensões do fruto. Apresenta frutos maduros entre novembro e março (LORENZI, 2014).

Figura 41: Fruto do marupá (Foto de Maurício Mercadante)

Fonte: Site Useful Tropical Plants⁷⁹

A madeira do marupá pode ser utilizada para fabricação de instrumentos musicais, sendo de grande qualidade acústica por ser uma madeira leve, de baixa densidade, fácil de trabalhar, com módulo de elasticidade e frequência de vibração semelhantes às da madeira abeto/spruce (*Picea abies* (L.) Karst.) que tradicionalmente é utilizada na confecção de instrumentos (SLOOTEN e SOUZA, 1993; FLORES, 2015; MARQUES et. al., 2006).

Também é recomendada para utilização em forros, tabueiro, caixotaria, brinquedos, lenha, carvão e para ambientes externos, tais como construção civil e naval, e cerca viva, sendo também considerada uma planta medicinal (FRANKE, 1999; COSTA et al., 2006;

⁷⁷ <http://tropical.theferns.info/image.php?id=Simarouba+amara>

⁷⁸ Tipo de fruto carnosos que contêm apenas uma semente.

⁷⁹ <http://tropical.theferns.info/image.php?id=Simarouba+amara>

AZEVEDO et al, 2010, LORENZI, 2014). A espécie, além de utilizada para o paisagismo é empregada em reflorestamentos homogêneos destinados à exploração de celulose. Também é útil para plantios mistos em áreas degradadas de preservação (LORENZI, 2014).

Observando-se a lista das espécies da flora ameaçadas de extinção no Brasil, o marupá não se encontra na lista publicada na Portaria MMA n.º 443, referente à “Lista Nacional Oficial de Espécies da Flora Ameaçadas de Extinção”, de 17 de dezembro de 2014. Essa ausência não indica que a espécie esteja fora de risco, pois a mesma pode não ter sido ainda estudada.

Considerando a importância das violas de samba para prática e salvaguarda do Samba de Roda, em especial do machete, há de se considerar que os bens naturais tradicionalmente utilizados na confecção das violas necessitam ser incluídos, quando o que se objetiva é o resgate dessas violas.

Os bens naturais relacionados à produção do machete compõem o rol de conhecimento do que se chama de “saber fazer” e, até o presente momento, o que se observa é que a relação da cultura e natureza na produção da viola não foi um ponto de atenção nem do IPHAN e nem da ASSEBA. A retomada do “saber fazer” se fez tendo como foco o “fim” da ação (ter o instrumento), sem se atentar aos “meios” (técnicas e materiais). Isso culminou na atual cadeia produtiva “globalizada”, considerando que hoje a produção de machetes demanda materiais e bens naturais oriundos de outros países. Uma avaliação das técnicas construtivas do machete atual também aponta para a “globalização” da produção do instrumento e para a falta de atenção do IPHAN em relação a esse aspecto, considerando que hoje se tem a produção de machetes realizados com técnicas europeias.

Esses fatores resultam na produção atual de dois tipos: o “machete tradicional” e o “machete moderno”, o que nos permite afirmar que da mesma forma que elementos da prática cultural do Samba de Roda foram alterados após sua ativação patrimonial, em relação ao 1) Espaço, 2) Execução, 3) Estrutura e 4) Musicalidade (Capítulo 6), elementos da produção das violas de samba também se alteraram e estão hoje inseridos em um contexto mais moderno, de um “Recôncavo globalizado”.

7.4 O “MACHETE TRADICIONAL” E O “MACHETE MODERNO”

Conhecidos os materiais e técnicas construtivas utilizadas na produção do machete no passado e no presente, e observadas a diversidade dessas técnicas e materiais é possível

perceber que hoje se tem no Recôncavo Baiano a produção de dois tipos de machete, aqui classificados como: “machete tradicional” e “machete moderno”.

Como artesão do “machete tradicional” se destaca Zé Carpina, do município de Amélia Rodrigues, que declara produzir da mesma maneira que aprendeu na década de 1940. Esse artesão parece também ser o único que ainda produz a viola do tipo três quartos, também utilizada no samba de roda.

Como artesãos construtores do “machete moderno” se destacam Enoque Andrade e Adson Santana, do Projeto Essa Viola dá Samba, de São Francisco do Conde, que aprenderam o ofício da luteria nessa década, em decorrência das ações de salvaguarda do Samba de Roda. Esses artesãos aprenderam a construção do instrumento tendo como metodologia a técnica construtiva de Antonio Torres (*luthier* espanhol), elaborada para a construção de violões. Essa técnica foi adaptada para construção de machetes pelo *luthier* Rodrigo Veras, que foi o responsável pela retomada da produção do instrumento no Projeto Essa Viola dá Samba.

Intermediários a esses dois extremos têm-se Marcos Bróder e Tonho de Duca, que aparentemente produziam ou ainda produzem instrumentos com características híbridas entre o “machete tradicional” e o “machete moderno”.

Frente essa diferença de técnicas e materiais podemos definir o “machete tradicional” como aquele feito de madeiras nacionais, preferencialmente a paraíba, com moldagem feita em fôrma; utilização de cravelhas de madeira; escala com dez trastes não sobreposta ao corpo do instrumento; encordoamento do tipo “cordal”, sem estruturas internas, com revestimento de verniz; e instrumento do tipo acústico. Já o “machete moderno” como aquele fabricado com madeiras típicas da luteria internacional, de acordo com a técnica espanhola de Torres - na qual não se utiliza fôrma, se observa o abaulamento da madeira utilizada no tampo e no fundo, e onde se tem a inserção de estruturas internas; utilização de tarraxas metálicas, escala com quatorze ou quinze trastes, encordoamento em cavalete, revestimento de goma laca e captadores elétricos.

Quadro 6: Características do “machete tradicional” e do “machete moderno”

Machete Tradicional	Machete Moderno
Madeiras nacionais, preferencialmente paraíba	Madeiras da luteria internacional
Modelagem em forma	Modelagem sem forma
Uso de cravelhas de madeira	Uso de tarraxas metálicas
Encordoamento do tipo cordal	Encordoamento em cavalete
Escala com dez trastes	Escala com quatorze ou quinze trastes
Uso de verniz	Uso de goma laca
Sem estrutura interna	Com estrutura interna
Tampo e fundo retos	Tampo e fundo abaulados
Acústico	Elétrico

Fonte: Autora

A diferença entre os dois modelos permite afirmar que a atual reprodução do instrumento se desenvolve em um formato que aparentemente contribui para redução de elementos tradicionais e ressalta os elementos “modernos”, já que o machete produzido hoje é diferente dos instrumentos antigos em estrutura, técnica produtiva e materiais, e tem uma aparência mais semelhante aos instrumentos industrializados.

Considerando que nas políticas voltadas para os patrimônios culturais imateriais a conservação do passado e das “tradições” é tão importante quanto a manutenção das possibilidades de criação no presente, e que as modificações observadas visaram a melhoria da qualidade sonora do instrumento e até mesmo sua adaptabilidade às condições atuais a que o samba está inserido como, por exemplo, a utilização de caixas de som e instrumentos amplificados, ficam as questões: i) Até que ponto essas alterações são válidas, e parte da dinâmica da cultura que é viva e se adequa aos contextos sociais e econômicos da atualidade? ii) Essas alterações representam um risco para o samba de roda como patrimônio cultural imaterial, em especial o samba chula, uma vez que aparentemente contribuem para perda de caracteres tradicionais?

Para essas questões serem respondidas foi preciso um aprofundamento maior do estudo em relação à performance de execução e sonoridade no “machete moderno”. Se fez necessário compreender se o “machete moderno” atende aos violeiros, sambadores e sambadoras, ou se, assim como as “violas paulistas”, não estão em acordo com a tradição e “tons” do samba chula, como apontaram diversos sambadores no levantamento feito para o Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Para tal, foi essencial ouvir a comunidade detentora, principalmente os violeiros antigos que conhecem a fundo os “tons do machete” e que receberam o instrumento do Projeto Essa Viola dá Samba, principal responsável pela produção do “machete moderno”. A audição permitiu observar que os violeiros reconhecem alterações no “machete moderno” e citam como diferenças: o aumento da quantidade de

trastes da escala, o uso da tarraxa ao invés da cravelha de madeira, a amplificação do instrumento e o uso do cavalete ao invés do cordal, conforme pode ser visto nas falas abaixo.

[...] Muita diferença. Porque as de antigamente não tinha viola de tarraxa e agora todas são de tarraxa, né? Captador, Muito mais bem feita. E lá era no facão, fazia de qualquer maneira, colava e dava certo e botava pra trabalhar. Molhava a tarraxa pra não ficar toda hora correndo, mas era bom (CELINO, 2017)

[...] Isso daqui não fabricava não, tinha cavaco e violão, e isso aqui não existia. Era com a cravelha de madeira e nem rosca tinha, e segurava a corda. [...] Essa forma tinha, isso aqui tinha. Mas isso aqui não era aqui não, era daqui pra cá (se referindo ao cordal e cavalete). Dava o tom certinho, mas era daqui pra cá. Era dez brocha aqui. Botava a lata da sardinha [...] mudou, isso aqui não existia (se referindo ao captador) (AURINO, 2017)

Mesmo percebidas as diferenças, quando os violeiros são questionados se essas alterações interferem no desempenho e sonoridade do instrumento, a grande maioria informa não haver diferença sendo, portanto, o “machete moderno” adequado ao samba de roda. O violeiro Celino afirma que “quem fala é os dedos. O dedo de quem toca é que vai trabalhar” (CELINO, 2017). O violeiro Aurino (2017) aponta que o “machete moderno” também é bom e declara que “essa está na medida certa” e que “dá pra imitar”, ressalta ainda que “hoje na energia qualquer aparelho fica bom”.

A amplificação do instrumento é um fator visto como positivo por grande parte dos violeiros, pois como já exposto (Capítulo 7), na atualidade é comum que o samba de roda, feito até mesmo em quintal, utilize caixas de som e instrumento amplificados.

O aumento da escala de dez para quatorze ou quinze trastes, também é citado como positivo por muitos violeiros que afirmam ter mais liberdade de solos com o machete, quando a quantidade de trastes é maior, assim como o uso de tarraxas de metal, pois de acordo com alguns violeiros a afinação fica mais fácil e duradoura.

Como críticas aos “machetes modernos” apenas foi apontado por um violeiro que o leque harmônico e outras estruturas internas atrapalham o som, pois cria uma barreira, e foi ressaltado também como ponto negativo o fato de o “machete moderno” não ser feito da madeira paraíba.

[...] Alguns mestres, o mestre Celino, por exemplo, ele reclama da voz, vamos dizer assim. Com a forma de construção, ela perdeu. Ela era bem vazia por dentro, a viola dos velhos, ela é bem vazia, então, ela não tem barreiras como o leque harmônico seria, entre aspas, uma barreira, ela é toda vazia por dentro, então ela grita mais. Ele chama a viola gritadeira. E a nossa, por ter o leque harmônico, por ter a travessa, por ter embaixo um tampo, no fundo também tem travessa, então tem algumas pequenas barreiras (ANDRADE, 2016)

[...] Eu mesmo, se fosse fazer uma viola, pedia de paraíba. [...] Essa que eu ganhei é boa de som, mas não é de paraíba. Eu ganhei, eles fizeram lá, madeira eu não sei.ta bonitinho, mas a ideal mesmo, que é do meu principio que a gente vem de novo, é a de paraíba. (CELINO, 2017)

Considerando as falas dos violeiros que tocaram o “machete tradicional” e agora estão tocando o “machete moderno” se observa que as alterações estruturais e dos materiais utilizados na confecção do instrumento são reconhecidas, mas parecem não interferir na sonoridade do mesmo e, de acordo com os mestres, o “machete moderno” é adequado ao samba de roda, pois a maioria dos violeiros define uma boa viola como aquela que tem um bom som. A sonoridade consiste no elemento mais importante do machete.

[...] Uma viola boa tem que ter o som. Se ela não tiver o som ela pode até ser bonita, mas não vale nada. (CELINO, 2017)

[...] É o som. Muitas vezes o som é ruim, dá trabalho afinar, às vezes tem um defeito tem que tocar no toca daqui, outra no toque de lá (AURINO, 2017)

[...] A boa viola. Vai ser também a madeira. O fabricante também, porque pra ela ficar com o timbre bonito é a madeira e ela ficar com as notas, formar as notas 100%, é isso aqui, o traço. Tem fazedor de viola aí que faz e ela não afina. Por que, é o que? É um tom. Então você bate aqui, aqui é um tom, tem viola que você vai afinar e ela vai afinar no semitom, que é aqui. Não dá, tem que saber fazer. (MANOEL, 2017)

[...] Como músico. O material que é usado e que vai refletir na sonoridade da viola. Se colocar um tampo que não tenha ressonância. Se bem que hoje a gente no nosso universo, até em eventos, usa a viola ativa, amplificada. Mas, por exemplo, você vai tocar no teatro, no auditório onde não pede uma sonoridade ativa da viola, você tem que ter uma viola minimamente com ressonância. Tem que ter qualidade de matéria prima, madeira, acabamento, isso conta também, estética. Eu diria que são essas duas referências básicas para um músico. Um belo instrumento, mas que antes de ser belo, seja sonoro. E com qualidade, que afine, dê retorno sonoro, seja confortável para executar, tenha uma boa regulagem, não fique tracejando, não fique com corda alta na escala, que lhe dê conforto para executar as passagens e o repertório dela dentro do samba e outras técnicas também (PRIMO, 2016)

[...] Ser bem feita, de madeira boa, a régua. Régua é isso aqui. Isso aqui sendo bom, a viola é boa (VANJU, 2017)

A aceitação do “machete moderno” pelos violeiros do Recôncavo Baiano permite afirmar que o mesmo está, ao menos em relação à análise da sua sonoridade, adequado ao samba de roda. Mas, considerando a fala dos violeiros de que essa importante sonoridade está ligada à madeira utilizada na fabricação do instrumento, tem-se que a recuperação do uso da paraíba, em detrimento a utilização de madeiras típicas da luteria merece destaque, e, por isso, foi ressaltada nesse capítulo. A adequação na fabricação dos “machetes modernos” poderia equilibrar as alterações compreendidas pela dinâmica cultural, que hoje colocou a produção de machetes na contemporaneidade, com a manutenção da tradicionalidade na construção das violas de samba, também de grande relevância quando avaliada a salvaguarda dos bens culturais e a conservação do “saber fazer”.

Outro aspecto importante seria a transmissão dos conhecimentos das técnicas tradicionais do “fazer” as violas de samba, para que isso não se perca ao longo do tempo, considerando que na atualidade apenas o Projeto Essa Viola dá Samba segue formando artesãos produtores do instrumento, todos sendo qualificados de acordo com a técnica espanhola de construção.

8 A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL EM RELAÇÃO COM A CONSERVAÇÃO AMBIENTAL

Apresentada a relação existente entre a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial e o uso de bens naturais, este capítulo aborda as convergências e divergências da conservação ambiental para a salvaguarda dos bens culturais imateriais. O que se busca é destacar a relação entre a salvaguarda dos patrimônios culturais imateriais e o uso de bens naturais, assim como os conflitos a serem superados para o acesso e apropriação desses bens naturais, de forma sustentável, condição para a permanência de ambos os bens.

Para isso são tratados os mecanismos de proteção ambiental frente ao atual cenário de crise socioambiental e destacado o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza (Lei no 9.985, de 18 de julho de 2000) como política nacional de conservação. O capítulo traça um paralelo da conservação ambiental com o uso cultural de bens naturais e ressalta as unidades de conservação de uso sustentável, em particular a Reserva Extrativista (Resex) e Reserva de Desenvolvimento Sustentável (RDS) como espaços territoriais possíveis para a convergência cultura e natureza.

Atentando aos casos estudados e outros exemplos de bens naturais empregados na ativação de patrimônios culturais imateriais no Brasil, no capítulo se destaca a importância da consideração dos usos da natureza na salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. Ressalta também como o IPHAN não tem medidas dispostas para isso, tampouco os órgãos ambientais as têm. A falta de coordenação entre políticas culturais e ambientais submete os patrimônios culturais imateriais ativados que têm direta relação com o uso de bem naturais a diversas ameaças. Por fim, considera a necessidade de uma convergência das políticas ambiental e cultural para a salvaguarda dos patrimônios culturais imateriais que demandam o uso de bens naturais, tendo em vista que a proteção integrada de bens culturais e naturais converge para sustentabilidade das culturas e ecossistemas, o que permite apontar caminhos para essa convergência nos casos dos patrimônios imateriais aqui estudados.

8.1 A PROTEÇÃO AMBIENTAL E O USO CULTURAL DE BENS NATURAIS

Os humanos afetam e sempre afetaram o meio ambiente em que vivem, no entanto, ao longo dos séculos os impactos sobre o planeta passaram da escala local ou regional para a escala global, culminando no que hoje tem sido tratado como crise ambiental (MORAN,

2011; STEFFEN et al, 2011; VIOLA e BASSO, 2016). Essa crise tem como fundamento a ultrapassagem dos limites planetários (ROCKSTRÖM, et al, 2009; STEFFEN et al, 2011) em decorrência dos modelos de desenvolvimento adotados pelos seres humanos, em especial, aqueles relacionados com o uso de combustíveis fósseis como principal fonte energética, assim como os altos padrões de produção e consumo.

Considerando que a crise ambiental tem como gênese a relação sociedade e natureza, porque é originária da ação humana, os riscos observados no meio ambiente são consequência das escolhas e atividades dos seres humanos em sua relação com a natureza. Por isso, a crise é melhor qualificada como socioambiental, porque conecta condições históricas, culturais, políticas e ambientais diversas.

As conexões se apresentam tanto no nível global, como promovem *cosmopolitismos* no sentido de diversificação simbólica e material, específicas das realidades onde ela se faz presente (BOSCO; DI GIULIO, 2015). Desta forma, a crise deve ser também considerada nos níveis regionais e locais e a temática ambiental precisa estar presente nos estudos, avaliações e planejamentos da dimensão política e social.

No âmbito dos patrimônios culturais imateriais, essa crise também tem influência e necessita ser considerada quando se avalia a proposta de salvaguarda de patrimônios cuja relação com a base material de suporte encontra-se em bens naturais e o meio ambiente. Isso porque não se pode ignorar que já foi ultrapassado o limite planetário da perda de biodiversidade (ROCKSTRÖM, et al, 2009; STEFFEN et al, 2011) e que a escassez de recursos é uma realidade.

A preocupação com a sustentabilidade do patrimônio demanda uma visão holística, que não separe sociedade e natureza e que supere a dicotomia material e imaterial.

[...] se a preocupação é com a sustentabilidade do patrimônio, precisamos caminhar em direção a uma visão holística que não separe natureza e sociedade, que não considere que a felicidade se encontra no consumo, que não separe a condição do material com o imaterial como realidades distintas. (ZANIRATO, 2016, p.208)

Assim, a crise socioambiental deve ser avaliada e considerada nas ações de gestão do patrimônio cultural, porque é uma realidade a pedir a proteção ambiental da biodiversidade, dos ecossistemas e suas funções essenciais à vida. Roseli Ganen e José Drummond (2010) têm que essa crise é mais perceptível quando se considera a devastação dos biomas e a fragmentação dos ecossistemas, especialmente nos países tropicais, onde a biodiversidade está mais concentrada.

Sendo o Brasil um dos países mais megadiversos do planeta, detentor da maior diversidade biológica do mundo, a proteção ambiental dos biomas brasileiros deve ser uma

preocupação a demandar a implantação de políticas públicas para a conservação e uso sustentável dos bens naturais, além da repartição dos benefícios dessa biodiversidade. A conservação da biodiversidade implica num conjunto de práticas destinadas à proteção, uma combinação de ações que vão desde a proteção absoluta das comunidades bióticas estáveis, ao manejo de ecossistemas modificados pelos humanos (GANEN; DRUMMOND, 2010). Ela visa a manutenção da diversidade genética, dos processos ecológicos e dos sistemas vitais essenciais, bem como o aproveitamento perene das espécies e dos ecossistemas (IUCN, 1984).

O histórico da proteção no Brasil remete à primeira proposta registrada de criação de unidades de conservação (UC), de 1876, quando o engenheiro André Rebouças (1838 -1898) sugeriu a criação de parques nacionais na Ilha do Bananal (Rio Araguaia) e em Sete Quedas (Rio Paraná) (DEAN, 1996; PÁDUA, 2002). No entanto, foi somente na década de 1930 que o governo brasileiro institui as primeiras áreas protegidas nos moldes de parques nacionais e reservas florestais, ainda que as áreas tenham sido selecionadas por seus aspectos estéticos (DIEGUES, 2008) e menos por sua condição florestal. O parque Itatiaia foi criado em 1937, e o de Iguaçu e da Serra dos Órgãos em 1939.

Pouco antes da criação dos parques nacionais, foi instituído o Código Florestal (1934), o primeiro texto legal a dispor sobre a criação de áreas protegidas nacionais, estaduais e municipais. O documento classificava as florestas nativas (e não nativas) em quatro tipos: protetoras, remanescentes, modelo e produtiva. Mas, foi apenas em 1965 que o país passou a ter maior preocupação com a proteção ambiental, com a alteração desse código (Lei nº 4.771, de 15 de setembro de 1965), que instituiu as Áreas de Preservação Permanente e as Reservas Legais e trouxe como novidade a criação de UCS de uso indireto e de uso direto.

Em 1981 novas categorias de UCs foram instituídas: as estações ecológicas e as áreas de proteção ambiental (Lei nº 6.902, de 27 de abril de 1981). No mesmo ano, foi instituída a Política Nacional de Meio Ambiente (Lei 6.938 de 31 de agosto de 1981,) considerada um marco da proteção ambiental no país. Nessa década foram criadas as categorias de reserva ecológica e área de relevante interesse ecológico (Decreto nº 89.336, de 31 de janeiro de 1984), reconhecidas como UCs pela Resolução nº 12, de 14 de dezembro de 1987, do Conselho Nacional do Meio Ambiente (Conama). Em 1987 também surgiram as reservas extrativistas, que foram reconhecidas como UCs por intermédio do Decreto 98.897, de 30 de janeiro de 1990.

No âmbito da proteção ambiental no Brasil merece destaque a Constituição Federal (1988) que trouxe a primeira referência constitucional à proteção da biodiversidade, apresentando um capítulo específico para o meio ambiente e definindo que:

A Floresta Amazônica brasileira, a Mata Atlântica, a Serra do Mar, o Pantanal Mato-Grossense e a Zona Costeira são patrimônio nacional, e sua utilização far-se-á, na forma da lei, dentro de condições que assegurem a preservação do meio ambiente, inclusive quanto ao uso dos recursos naturais. (BRASIL, 1988, artigo 225, §4º).

Apesar das legislações instituídas no país para a proteção ambiental, ao longo dos anos as leis não foram devidamente cumpridas (CANDIOTTO, 2016), assim como muitas não foram elaboradas e aplicadas de forma eficiente no país, o que resultou no desmatamento dos diversos biomas. A deflorestação acabou por reduzir muitas áreas naturais de modo que hoje os seis biomas encontrados no Brasil: amazônia, caatinga, cerrado, mata atlântica, pampa e pantanal apresentam elevado nível de degradação. O Programa de Conservação e Utilização Sustentável da Diversidade Brasileira (PROBIO) e outros estudos realizados pelo Ministério do Meio Ambiente⁸⁰ mostram que a Amazônia tem uma área remanescente de 85%; a Caatinga de 62,77%; o Cerrado de 60,42%; a Mata Atlântica 29%; o Pampa 36,03%; e o Pantanal 83,07%. Esses percentuais podem ser considerados irreais hoje, pois a maioria dos estudos foi realizada no período de 2002 a 2006, e o desmatamento de diversos biomas segue em processo.

Frente a essa situação e perante a necessidade de organizar as categorias de UCs definidas no país ao longo de décadas, no ano de 2000 foi instituído o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza (SNUC) (Lei no 9.985, de 18 de julho de 2000), que estabeleceu critérios e normas para a criação, implantação e gestão dessas unidades. Os objetivos do SNUC são diversos e, em geral, recaem sobre a conservação dos ecossistemas e da diversidade biológica e vão desde a preservação até a valorização econômica da diversidade biológica, passando pela proteção, manutenção, restauração, recuperação, desenvolvimento de pesquisa e estudos, educação e interpretação ambiental, recreação, e turismo.

A Lei do SNUC divide as UCs em dois grupos: proteção integral, cujo objetivo é preservar a natureza, admitindo-se apenas o uso indireto dos bens naturais, e uso sustentável, cuja finalidade é compatibilizar a conservação da natureza com o uso sustentável dos bens naturais (Quadro 7).

⁸⁰ <http://www.mma.gov.br/biomas.html>

Quadro 7: Categorias de unidades de conservação (UCs) contidas do SNUC e seus objetivos

CATEGORIAS	GRUPO	OBJETIVOS
Estação Ecológica (Esec)	Proteção integral	Preservação da natureza e realização de pesquisas científicas.
Reserva Biológica (Rebio)	Proteção integral	Preservação integral da biota e demais atributos naturais existentes em seus limites, sem interferência humana direta ou modificações ambientais, excetuando-se as medidas de recuperação de seus ecossistemas alterados e as ações de manejo necessárias para recuperar e preservar o equilíbrio natural, a diversidade biológica e os processos ecológicos naturais.
Parque Nacional (Parna), Parque Estadual ou Parque Natural Municipal	Proteção integral	Preservação de ecossistemas naturais de grande relevância ecológica e beleza cênica, possibilitando a realização de pesquisas científicas e o desenvolvimento de atividades de educação e interpretação ambiental, de recreação em contato com a natureza e de turismo ecológico.
Monumento Natural (MN)	Proteção integral	Preservar sítios naturais raros, singulares ou de grande beleza cênica
Refúgio de Vida Silvestre (RVS)	Proteção integral	Proteger ambientes naturais onde se asseguram condições para a existência ou reprodução de espécies ou comunidades da flora local e da fauna residente ou migratória.
Área de Proteção Ambiental (APA)	Uso sustentável	Proteger a diversidade biológica, disciplinar o processo de ocupação e assegurar a sustentabilidade do uso dos recursos naturais.
Área de Relevante Interesse Ecológico (Arie)	Uso sustentável	Manter os ecossistemas naturais de importância regional ou local e regular o uso admissível dessas áreas, de modo a compatibilizá-lo com os objetivos de conservação da natureza.
Floresta Nacional (Flona), Floresta Estadual ou Municipal	Uso sustentável	Uso múltiplo sustentável dos recursos florestais e a pesquisa científica, com ênfase em métodos para exploração sustentável de florestas nativas
Reserva Extrativista (Resex)	Uso sustentável	Proteger os meios de vida e a cultura de populações extrativistas tradicionais e assegurar o uso sustentável dos recursos naturais da unidade
Reserva de Desenvolvimento Sustentável (RDS)	Uso sustentável	Preservar a natureza e, ao mesmo tempo, assegurar as condições e os meios necessários para a reprodução e a melhoria dos modos e da qualidade de vida e exploração dos recursos naturais das populações tradicionais, bem como valorizar, conservar e aperfeiçoar o conhecimento e as técnicas de manejo do ambiente, desenvolvido por estas populações.
Reserva de Fauna (Refau)	Uso sustentável	Manter populações animais de espécies nativas, terrestres ou aquáticas, residentes ou migratórias, adequadas para estudos técnico-científicos sobre o manejo econômico sustentável de recursos faunísticos
Reserva Particular do Patrimônio Natural (RPPN)	Uso sustentável	Conservar a diversidade biológica.

Fonte: Autora

As categorias de UCs contidas no SNUC e seus objetivos permitem observar que ao grupo de proteção integral aplica-se a ideia de “ilhas de conservação”, pois se admite apenas uso indireto e bastante restrito dos bens da natureza, e o emprego do termo “preservar” nos

objetivos das categorias desse grupo. Também se adota nessas UCs a exclusão da presença de comunidades locais, o que gera conflitos socioambientais.

O grupo de uso sustentável tem caráter menos preservacionista. Seu foco principal ainda é a conservação dos ecossistemas, mas considera a possibilidade da convivência homem e natureza e pensa a conservação em consonância com outros usos que vão desde a pesquisa e o turismo até a exploração dos bens naturais.

Atentando aos dois grupos de UCs contidos no SNUC o que se observa é que o foco principal recai sempre sobre a conservação dos ecossistemas e da biodiversidade, mesmo quando se admite os usos da natureza e a presença de comunidades em UCs de uso sustentável. Desta forma, se vê que a conservação da diversidade biocultural⁸¹ não é considerada pela política de proteção ambiental.

A instituição do SNUC e das demais leis ambientais de caráter conservacionista, junto à progressiva degradação ambiental observada no país, explicam o cenário atual, no qual muitos remanescentes florestais conservados nos diversos biomas brasileiros, principalmente nos mais ameaçados, estão hoje em UCs, sob regras de acesso e uso dos bens ali encontrados. Esses bens, quando não situados em UCs encontram-se em áreas particulares, como grandes propriedades rurais que, por lei, devem manter áreas preservadas nos moldes de Áreas de Preservação Permanentes (APPs), ou Reservas Legais.

Claudio Maretti do ICMBio ressalta que muitos bens naturais de interesse cultural podem ser encontrados hoje em áreas particulares, principalmente a flora, com exceção de alguns biomas já bastante reduzidos e prioritariamente de ocorrência em unidades de conservação, como a Mata Atlântica: “nós temos, provavelmente, metade da vegetação do país, vegetação natural entre aspas, fora de unidade de conservação”. (MARETTI, 2018)

Considerando a presença dos bens naturais ou em UCs, ou em áreas de preservação de propriedades particulares, o uso cultural desses bens é algo complexo, principalmente se avaliamos que o uso cultural não significa só o aspecto contemplativo, mas a possibilidade de acesso ao território e de apropriação dos bens ali existentes. O acesso ao território, quando se trata de propriedade particular, salvo exceções legais, fica na dependência do proprietário e corriqueiramente não é permitido. Em adição, essas propriedades conseguem ter uma vigilância mais ativa do que as UCs e, por isso não é estranho que o acesso e a apropriação

⁸¹ A diversidade biocultural pode ser definida como aquela que compreende a diversidade de vida em todas suas manifestações: biológicas, cultural e linguística, que está inter-relacionada dentro de um sistema socioecológico adaptativo (POSEY, 1999; MAFFI, 2001; HARMON 2002).

dos bens naturais sejam realizados de forma “ilegal” dentro das UCs, conforme diz Cláudio Maretti (ICMBio) ao se referir ao conflito de indígenas com ruralistas.

[...] A única solução para eles é vir para dentro da floresta nacional, porque fora tem um monte de proprietários; e daí, quando eles vêm para a floresta nacional, a sociedade local não diz, mas acusa o ICMBio, porque quanto mais eles forem recebidos e aceitos lá, mais fortalece a reivindicação deles, que no fim vai ser contra a propriedade privada em volta da floresta nacional, em volta do parque nacional (MARETTI, 2018)

Maretti (ICMBio) ressalta que a implantação de UCs não é realizada em “terra de ninguém”. As áreas protegidas como “ilhas de conservação” acabam por expulsar as populações tradicionalmente ocupantes daquele território, gerando conflitos.

[...] se área protegida, se unidade de conservação é o melhor instrumento para conservar a natureza, se a sociedade decide que precisamos fazer isso, temos de fazer isso em algum lugar. E se essa terra não é terra de ninguém, então vai afetar alguém, vai gerar conflitos [...] É natural que haja conflitos pelo processo histórico de crescimento das áreas protegidas e, se a gente reconhecer que não existe área de ninguém, esse crescimento vai para área de alguém. (MARETTI, 2018)

Estabelecidas as UCs, tem-se que o acesso a elas fica restrito e normatizado, o que interfere diretamente na apropriação de bens naturais. Sobre a relação entre apropriação de bens naturais e a posse do território, Maretti (ICMBio) ressalta que no Brasil muitas comunidades têm reivindicado o território e não apenas a apropriação dos bens naturais, o que amplia os conflitos com as UCs.

[...] no Brasil, não separa. Exceto as quebradeiras de coco babaçu e talvez o caso da pesca, em nenhum outro recurso a gente separa a terra do recurso. Normalmente estão associados. Eu quero castanha naquela terra onde estão as castanheiras; açaí naquela terra; a madeira, o cipó, a biriba, o sei-lá-o-quê nessa área. Isso é crescente. Antigamente não era assim, você ia, catava e voltava [...] Então, o conceito de uso do recurso fortalece a reivindicação territorial, e aí aumenta o conflito com a unidade de conservação. Não é só a castanha mais que eles querem [...] querem o território onde estão as castanheiras (MARETTI, 2018).

Apesar da crítica, o entrevistado também diz que em alguns casos a “territorialidade”, assim denominada por ele, é vista como solução para o manejo de recursos que estão em colapso. É o caso da pesca, onde a posse do território pesqueiro, das áreas de pesca, é um elemento relevante para o manejo dos recursos pesqueiros e gestão dos mesmos, o que auxiliaria na conservação da diversidade biológica.

Mauro Pires (DEX/MMA) igualmente aborda a questão do território na gestão ambiental de atividades extrativistas quando diz que esse tipo de atividade demanda o acesso e/ou a posse de território para se realizar.

[...] nós temos, por natureza, por vínculo, a gestão ambiental como nosso carro-chefe. O que acontece é que a gente aqui, no Departamento, no Ministério, não nos limitamos ao ambiental, porque para resolver problemas ambientais, obrigatoriamente você tem que passar por outras temáticas. Vou dar o exemplo mais claro: a questão fundiária. O vínculo entre ambiental e fundiária é... são irmãs

siamesas, são faces da mesma moeda. Se você não tem acesso ao território, se você não tem garantia de que aquela população vai continuar naquele território, e isso se dá pela regularização fundiária, ou pela garantia de acesso ao território, isso não vai funcionar. Então, o Departamento olha para essa complexidade (PIRES, 2018)

Pires ressalta que muitas vezes os territórios ocupados pelos grupos tradicionais não são reconhecidos como tal, o que resulta em disputas pela terra cada dia mais intensas.

[...] a gente tem uma disputa muito antiga aqui no Brasil que é a disputa pela terra. É onde o poder se materializa de forma institucionalizada, muito explicitamente. E esses grupos ocupam um território tradicional, mas essa tradicionalidade não é considerada (PIRES, 2018)

No âmbito das UCs, a apropriação de bens naturais por meio de coleta e extração só pode ser realizada nas categorias de uso sustentável, que por vezes permitem o manejo de bens da fauna e da flora. Nas demais categorias, a atividade é considerada um crime ambiental. Os conflitos decorrentes da atividade extrativista são reconhecidos pelo Departamento de Extrativismo do Ministério do Meio Ambiente, conforme citado por Mauro Pires, dando como exemplo o caso das “sempre-vivas”.

[...] A sempre-viva ocorre fora e dentro do parque. E, algumas vezes, porque fora do parque já não tem mais a sempre-viva, acabam também entrando no perímetro do parque, e isso é um problema. Você pode até perguntar, bom, mas será que aquele parque também não caiu num território que antes era da comunidade? É uma pergunta que você deve fazer. Mas, isso ocorre. (PIRES, 2018)

Na mesma direção da fala de Pires, Maretti argumenta que a criação de UCs muitas vezes atinge as comunidades locais.

Às vezes, a gente consegue criar uma unidade de conservação afrontando um interesse poderoso. Esse interesse é mais fácil de se reacomodar e essa reacomodação, não raro, gera um “vazamento”, como se diz em inglês, um *leakage*, em outra área, que vai afetar um outro alguém. Ou então a gente vence alguém que não é poderoso, e as comunidades locais, tradicionais ou não, normalmente não são poderosas (MARETTI, 2018).

Essa fala evidencia as disputas pela instituição de UCs, indicando que as comunidades tradicionais são as mais facilmente vencidas. A falta de poder político das populações locais torna mais fácil a implantação de UCs em suas áreas de vida.

[...] é muito fácil obrigar populações locais isoladas, sem poder político, a aceitar as unidades de conservação que exigem sua expulsão e a desorganização de seu modo de vida em prol da “natureza” e em benefício da “sociedade nacional” (DIEGUES, 2008, p.122).

Diegues destaca a expulsão das comunidades locais de seus espaços para a criação de UCs, mostrando que elas “são obrigadas a “burlar a lei”, usando de forma inadequada os bens naturais de áreas protegidas para assegurar sua sobrevivência” (DIEGUES, 2008, p.123).

Especificamente no estado da Bahia, foco da tese, o extrativismo ilegal ocorre e é reconhecido pelo INEMA que aponta sua ocorrência dentro e fora de UCs. De acordo com

Mara Angélica Santos (INEMA), o extrativismo se destina à obtenção de diversos bens florestais como sementes, folhas, madeira. A entrevistada afirma também que na Bahia “não tem nada que legalize isso, que o extrativismo é o que causa menor impacto, mas não tem nenhuma lei, nada que a gente consiga para legalizar isso” (SANTOS, 2018)³⁹. Ela ressalta que o INEMA pouco trabalha com extrativismo e quando o faz, a atuação é mais direcionada à proteção ambiental do que à social e cultural de comunidades e grupos extrativistas.

Ainda relacionado ao extrativismo nas UCs, mesmo nas categorias de uso sustentável, a atividade nem sempre é permitida porque não há regulamentação voltada ao uso cultural dos bens naturais em todas as categorias desse grupo. Exceção são as categorias de Reserva Extrativista (Resex) e Reserva de Desenvolvimento Sustentável (RDS) que nos seus objetivos contemplam os modos, a qualidade de vida e a cultura de populações tradicionais. Essas duas categorias de UCs têm como foco as populações tradicionais e não contemplam outros usos culturais realizados por populações ou comunidades “não tradicionais”, como é o caso dos detentores culturais das expressões estudadas nesta tese. Desta maneira, o acesso e a apropriação de bens para a salvaguarda dos patrimônios culturais imateriais necessitam ser pensados.

Cabe, então, tratar a visão dos órgãos ambientais sobre o tema, uma vez que a política cultural do IPHAN não aborda essa temática, conforme observado neste estudo.

8.2 OS USOS DE BENS NATURAIS NA SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

Ao longo da tese foi possível verificar a direta relação entre materialidade e imaterialidade e a emergência de problemas ambientais quando a base material dos patrimônios culturais imateriais demanda o uso de bens naturais. Também foi possível observar que nas ações e políticas de salvaguarda dos bens imateriais ativados como patrimônio, a garantia de acesso e apropriação dos bens naturais não está contemplada, mesmo quando admitido que a natureza seja um componente estruturante desses bens. O IPHAN não atua nesse campo e nem promove a articulação com os órgãos ambientais no intuito de definir procedimentos em comum para a salvaguarda efetiva do patrimônio por ele ativado.

Se por um lado, a política cultural e os direcionamentos e ações do IPHAN não abordam o uso cultural de bens naturais relacionados à salvaguarda dos patrimônios culturais imateriais, por outro, a política ambiental, em especial a direcionada à conservação dos

ecossistemas e uso sustentável da biodiversidade, também não contempla os usos culturais da natureza em relação com a conservação do patrimônio.

As categorias de UCs, Resex, e RDS, mesmo tendo como foco a conservação dos ecossistemas e da biodiversidade, apresentam como objetivo a garantia da proteção ambiental considerando também o modo de vida e cultura das comunidades tradicionais. Em teoria, essas UCs consideram a proteção ambiental e o acesso e uso de bens naturais por comunidades tradicionais. Em teoria, pois na prática se observa que nem sempre os povos tradicionais têm seus direitos garantidos. Entretanto, ao se considerar “usos da natureza e salvaguarda dos patrimônios culturais imateriais”, há que se ressaltar que nem sempre os detentores culturais se enquadram na categoria de comunidades tradicionais, como é o caso dos detentores aqui estudados. Desta forma, o tipo de garantia de acesso e uso cultural de bens naturais dessas UCs não se aplica para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. Os detentores culturais “não tradicionais” não se enquadram no público-alvo da Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável de Povos e Comunidades Tradicionais (PNPCT), o que não lhes garante direitos de acesso e coleta em territórios dessa tipologia.

Um olhar sobre os bens imateriais aqui estudados demonstra que, no samba de roda, se vê a perda da relação dos artesãos do machete com o ambiente. Hoje, as madeiras utilizadas na produção do instrumento têm origem desconhecida e não são mais extraídas localmente como outrora, o que dificulta o conhecimento do saber fazer. As madeiras são compradas até mesmo pelo comércio virtual global, o que resulta na quebra da relação dos detentores com os bens naturais e na perda de saberes relacionados a esses usos. Disso também resulta a perda de saberes relacionados ao manejo tradicional de espécies e as dificuldades de controle no uso de recursos naturais.

Considerando que o marupá (*Simarouba amara* Aubl.) é a espécie tradicionalmente utilizada na produção da viola machete, e desejada pelos violeiros e artesão das viola no Recôncavo Baiano, faz-se necessário ampliar a pesquisa sobre a presença dessa espécie na região, ver suas condições, formas de extração, e também trabalhar junto aos artesãos para a retomada da produção utilizando esse bem natural como matéria-prima, para que os mesmos não fiquem na dependência do mercado madeireiro nacional e internacional, com está ocorrendo na atualidade.

O mesmo olhar mostra que, na capoeira, a produção do berimbau ainda é realizada de forma artesanal e a obtenção de madeiras como matérias-primas, em especial da biriba (*Eschweilera ovata* (Cambess.) Mart. ex Miers), ainda é realizada prioritariamente pelo processo de extrativismo, o que leva os artesãos do instrumento à condição de extrativistas.

Esse extrativismo necessita ser melhor pesquisado quanto aos aspectos quantitativos e qualitativos. Apesar da presença da capoeira e do berimbau em todo Brasil e no mundo, a atividade extrativista tem região restrita àquela de ocorrência da espécie e não é reconhecida como relevante, o que foi observado no desconhecimento dos órgãos ambientais sobre o tema, expostos no Capítulo 5.

O extrativismo realizado para produção do berimbau nem sempre configura como atividade econômica principal dos extrativistas, assim como os “extrativistas esporádicos” não estão organizados em comunidades extrativistas ou tradicionais e muitas vezes não possuem estreita relação com o ambiente. Qualquer capoeirista ou “mateiro” pode atuar como extrativista para a produção do berimbau e podem inclusive ser moradores de grandes cidades, como Salvador (BA). Esse público também não se reconhece como extrativista ou como um grupo culturalmente diferenciado e não há uma identidade relacionada a essa prática.

Essas condições não permitem que os extrativistas se enquadrem nas normativas e legislações que abarcam as comunidades tradicionais como definidas pela Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais (PNPCT)

[...] grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição (BRASIL, 2007, Art.3º).

Eles nem mesmo se enquadram como público detentor da garantia de direitos de acesso e uso de bens naturais nas UCs de uso sustentável como Resex, e RDS, conforme afirma Mauro Pires (DEX/MMA) sobre as comunidades tradicionais e extrativistas.

[...] é uma expressão que tem um viés cultural e de identidade muito explícito. Se você pega as mulheres catadoras de mangaba lá no sul de Sergipe, elas se reconhecem como catadoras, como mulheres catadoras de mangaba. Então, essa prática está associada à sua própria identidade. Tivemos até uma discussão: mas elas são só catadoras? Muitas são mulheres de pescadores, e as próprias também são pescadoras, mas é essa identidade que elas colocam. Você pega as quebradeiras de coco babaçu: elas são quebradeiras de coco babaçu. Claro que são agricultoras familiares. Claro que são mães. Claro que têm vínculo com a escola. Mas a identidade delas passa por aí. Então, a gente começa a olhar para essa diversidade que é muito distante daquilo que foi a origem do termo extrativismo [...] Portanto, você vai ver que hoje, o que nós consideramos como extrativismo, não é exclusivamente uma atividade econômica. É uma atividade que tem um vínculo econômico, tem um vínculo ambiental e tem um vínculo de identidade (PIRES, 2018).

Ausentes da condição de extrativistas por identidade, não organizados em comunidades extrativistas e não pertencentes às comunidades tradicionais, os extrativistas relacionados à obtenção de bens naturais utilizados como matérias-primas na produção da

base material dos patrimônios culturais imateriais ativados se configuram em uma nova tipificação de “extrativismo cultural”, que necessita de atenção porque a prática se realiza muitas vezes de forma ilegal, e sua “proibição” representa uma ameaça à manutenção dos patrimônios.

A atividade extrativista, não realizada por comunidades tradicionais, fica alheia das políticas públicas e das ações dos órgãos ambientais governamentais, como cita Mauro Pires (DEX/MMA) ao afirmar que o Departamento de Extrativismo do Ministério do Meio Ambiente só atua junto a comunidades tradicionais extrativistas.

Você vai ver ali um grupo de pessoas que vendem as flores secas do Cerrado. Aquilo lá é extrativismo? É um extrativismo. Mas é extrativismo tradicional? Bom, ele é baseado numa prática tradicional, mas hoje ele não tem mais aquela identidade com o grupo que originalmente o realizou. Então, a gente não tem como chegar a esses grupos, ainda não. Acho que talvez no futuro, quando a gente tiver mais fôlego, podemos até chegar nesse nível. Mas hoje, eu diria para você que o nosso foco está, sobretudo, naquelas comunidades que ainda estão lá no território, defendendo o seu território (PIRES, 2018).

Especificamente em relação à extração da biriba para produção do berimbau, Mauro Pires ressalta que não é uma atividade considerada tradicional; se não for feita por um grupo tradicional, não é foco do DEX/MMA, exceto se tiver na condição de extração predatória. Ou seja, é alvo do Departamento apenas para a punição da atividade.

A questão é se eu quiser, a partir daí, achar que a extração da biriba, por si só, é tradicional. Não é. Ela só é tradicional se estiver vinculado a um grupo tradicional, se ela vier de uma prática tradicional. A pura extração, seja da biriba, seja da erva-mate, seja do que for, é uma atividade econômica feita por qualquer um. Aí, não é nosso foco. Agora, independente disso, se está tendo uma extração predatória, aí é nosso assunto, seja ele vinculado a um grupo tradicional, ou não (PIRES, 2018).

Cláudio Maretti (ICMBio) também ressalta que dentro de Unidades de Conservação (UCs) os olhares em relação ao acesso e uso de bens naturais são direcionados apenas às comunidades tradicionais. Quando não há essa condição os usos não são considerados na gestão das UCs.

[...] se for considerado que é uma população tradicional, que já usava aquela área, a gente tem de fazer o acordo. A tendência é essa. Se não tiver outra alternativa para eles, essa seria a regra, ou seja, o direito da sociedade de ter aquela área protegida *versus* o direito de uma tradicionalidade de tirar. Agora, se for considerado que eles não são tradicionais, embora a atividade seja tradicional, não. Um exemplo típico é o queijo da Serra da Canastra. O queijo da Serra da Canastra é tradicional; mas nem todos os produtores de queijo são população tradicional (MARETTI, 2018).

No caso do extrativismo realizado para a obtenção de madeiras para a produção do berimbau, o entrevistado afirma que se realizado dentro de UCs, é considerado crime ambiental, porque esse público não está enquadrado no perfil da “comunidade tradicional” trabalhado pelo ICMBio nas UCs de uso sustentável.

[...] Alguém de fora, para entrar naquela área que é definida como protegida, para retirar algo, não cabe, não se associa a isso. Então, a tradicionalidade cultural, nesse caso está associada a uma territorialidade e a uma comunidade. Quando é isolada, aí não tem o caso (MARETTI, 2018).

Diferentemente de Mauro Pires (DEX/MMA), Maretti não relaciona a condição de tradicionalidade com a identidade, mas sim com a condição socioeconômica e a dependência do ecossistema no qual o extrativista está inserido.

[...] se ele tiver relação de dependência com os ecossistemas, intimidade de conhecimento, etc., e necessitar da tutela do Estado, o que significa carência socioeconômica — a gente chama de o perfil da reforma agrária, aquele que precisaria do Estado para reassentá-lo —, esse é o que a gente chama de população tradicional. Mesmo que às vezes seja um agricultor familiar, ou um extrativista agricultor, que é o mais comum. Então, nessas condições, ele tem direito. (MARETTI, 2018).

Com base nesse conceito, afirma que as Reservas Extrativistas (Resex) foram criadas “como uma espécie de reforma agrária ecológica para aquele que não era reconhecido como tradicional”, uma vez que indígenas, quilombolas e outros grupos têm normativas próprias. No entanto, ressalta que esses extrativistas devem possuir uma relação com os ecossistemas nos quais estão inseridos, que deve ir além das formas de apropriação e de produção baseadas nos usos da natureza.

Assim como no caso do extrativismo relacionado à produção da base material condicionante da salvaguarda da capoeira, outros exemplos de conflitos de acesso e apropriação de bens naturais necessários à salvaguarda dos patrimônios culturais imateriais são observados no Brasil. Cláudio Maretti (ICMBio) falou sobre o queijo da Serra da Canastra, também considerando um patrimônio cultural imaterial após registro do “Modo artesanal de fazer Queijo de Minas, nas regiões do Serro e das serras da Canastra e do Salitre” no Livro dos Saberes. Esse queijo utiliza o “pingo”, um fermento lácteo natural recolhido do soro drenado do próprio queijo, que lhe confere características microbiológicas específicas, condicionadas pelo tipo de solo, pelo clima e pela vegetação de cada região. Assim, a relação da produção do queijo minas com a natureza não está na apropriação de bens culturais, mas na condição ambiental do local de produção desse queijo.

Vanderlei Catalão, Hermano Queiroz e Maria Paula Adinolfi, todos representantes do IPHAN, em suas falas expostas no Capítulo 3, também consideram a relação entre a salvaguarda dos patrimônios culturais imateriais, o uso de bens naturais e os conflitos decorrentes do acesso e apropriação desses bens.

Uma breve análise dos patrimônios culturais imateriais do Brasil demonstra que quase todos os bens registrados têm relação direta com o ambiente ao qual estão inseridos,

seja de acesso e apropriação de bens naturais, ou da dependência das condições ambientais onde esses bens culturais ocorrem (Quadro 8).

Quadro 8: Relação direta dos bens registrados como Patrimônios Culturais Imateriais do Brasil com bens naturais

Livro de Registro	Bem registrado	Relação direta com recursos naturais
Saberes	Modo Artesanal de Fazer Queijo de Minas, nas Regiões do Serro e das Serras da Canastra e do Salitre	Os fatores físico-naturais de cada uma dessas regiões propiciam pastagens naturais típicas e o desenvolvimento de bactérias específicas que se multiplicam em cada um desses microclimas e dão a cada queijo aparência e sabor específicos.
	Modo de Fazer Cuias do Baixo Amazonas	Complexos saberes e modos de fazer relacionados ao aproveitamento de recursos naturais disponíveis na região
	Modo de Fazer Viola de Cocho	É produzida de modo artesanal e, tradicionalmente, com matérias-primas extraídas da natureza – da fauna e da flora do pantanal e do cerrado.
	Ofício das Paneleiras de Goiabeiras	As matérias-primas tradicionalmente empregadas no processo de produção das panelas são provenientes do meio natural.
	Ofício dos Mestres de Capoeira	A forma do berimbau é simples e seus materiais coletados na natureza / o caxixi –, um chocalho...confeccionado em palha de vime / reco-reco normalmente é feito a partir de algumas espécies de bambu ou da própria cabaça.
	Ofício de Sineiro	Faz-se uma base de alvenaria sobre a qual se molda com barro (solo de massapé e esterco de animais) / molde de madeira /o luto - mistura é à base de clara de ovo, manteiga, pêlo de cavalo e argila / o sino é coberto com uma outra mistura feita com pêlos de animais e outros materiais.
	Saberes e Práticas Associados aos Modos de Fazer Bonecas Karajá	A boneca de cerâmica é modelada a partir de uma massa plástica composta de uma mistura de barro e cinzas umedecidos com água. São feitas preferencialmente com um tipo de barro coletado nos barrancos do Rio Araguaia ou de seus afluentes.
	Sistema Agrícola Tradicional do Vale do Ribeira	Transmitidos através das gerações por meio da oralidade e observação em vivências práticas, esses saberes formam as maneiras de olhar a natureza, de avaliar e de decidir sobre o manejo dos recursos naturais para a agricultura , de ensinar, de promover trocas, de sentir e de criar que estão conectados à roça
	Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro	Três etapas principais: a transferência dos nutrientes estocados na biomassa para o solo com a derrubada e a queima das árvores , o aproveitamento destes nutrientes pelas plantas cultivadas e, por fim, a recolonização dos espaços abertos pela floresta.

Quadro 8: Relação direta dos bens registrados como Patrimônios Culturais Imateriais do Brasil com bens naturais

Livro de Registro	Bem registrado	Relação direta com recursos naturais
Celebrações	Círio de Nossa Senhora de Nazaré	Os brinquedos de miriti também constituem um elemento essencial ao Círio de Nazaré. Feitos do caule da palmeira miriti pelos artesãos paraenses, recriam, em miniatura, a fauna e a flora da Amazônia, além de aspectos do imaginário amazônico
	Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão	Diversos são os instrumentos utilizados e muitos deles são confeccionados artesanalmente com a utilização de madeiras diversas e peles de animais como cobra, veado, cotia, gato, cabra e boi.
	Festividades do Glorioso São Sebastião na Região do Marajó	O ciclo que envolve o ritual em torno do mastro vai desde a sua retirada na mata , decoração, cortejo, levantação, e derrubamento ao final da festividade. / Instrumentos - viola tradicional e tambor.
	Festa do Pau de Santo Antônio de Barbalha / CE	O ponto inicial de referência da festa é o chamado Carregamento. O corte na mata, do tronco que será fincado diante da Matriz , seu transporte pela cidade e o hasteamento da bandeira.
	Ritual Yaokwa do Povo Indígena Enawene Nawe	Parte fundamental do Yaokwa ocorre quando se dá a saída dos homens para a realização da pesca coletiva de barragem. Envolve, além da pesca, a preparação do sal vegetal e outros rituais.
Lugares	Cachoeira de Iauaretê – Lugar Sagrado dos Povos Indígenas dos Rios Uaupés e Papuri	Várias pedras, lajes, ilhas e paranás da Cachoeira simbolizam episódios de guerras, perseguições, mortes e alianças descritos nos mitos de origem e nas narrativas históricas destes povos.
	Tava, Lugar de Referência para o Povo Guarani	Lugar amplamente conhecido como Ruínas do Antigo Povoado de São Miguel Arcanjo. Para os Guarani-Mbyá trata-se do local onde viveram seus antepassados, que construíram estruturas em pedra, nas quais deixaram suas marcas, ou melhor, parte de suas corporalidades.
Formas de Expressão	Arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi	Pinturas utilizando sementes de urucum, gordura de macaco, suco de jenipapo verde e resinas perfumadas
	Carimbó	Carimbó (tambor) - feito de um tronco , internamente escavado....sobre uma das aberturas se aplica um couro descabelado de veado .

Quadro 8: Relação direta dos bens registrados como Patrimônios Culturais Imateriais do Brasil com bens naturais

Livro de Registro	Bem registrado	Relação direta com recursos naturais
	Cavalo - Marinho	A bage é um tipo de reco-reco. É feita com um tipo de bambu fino, chamado localmente de “taboca”, obtido nas matas da região / O bombo é um tambor de formato cilíndrico curto, membranofone, com peles dos dois lados, tocado com baquetas de madeira. O bojo é de compensado, e as peles (couros curtidos de cabra ou de bode / A rebeca, ou rabeca, é o instrumento mais valorizado no Cavalo-Marinho. Em alguns casos, é fabricada localmente / Bexiga (retirada do boi).
	Fandango Caiçara	A grande maioria dos instrumentos encontrados é de fabricação artesanal, tendo a caixeta ou caxeta (Tabebuia cassinoides, D.C.) como madeira mais utilizada.
	Jongo do Sudeste	Os tambores podem ser, basicamente, de três tipos. Os de tronco escavado, cobertos com pele de animal presa por pregos, são fabricados artesanalmente nos núcleos jongueiros.
	Maracatu Nação	O batuque, grupo sonoro percussivo que acompanha os maracatus, é formado por batuqueiros que articulam instrumentos de som indeterminado, manuseados de forma indireta; em sua origem, são confeccionados manualmente pelos seus executantes, tendo por matéria prima tronco de árvores, galhos, pele animal , flandres, chapas e varões de ferro fundido ou de aço, cordas de sisal, tripa animal e sementes.
	Maracatu de Baque Solto	A “póica” é um instrumento construído artesanalmente com madeira e um balde e/ou lata, onde o “graveto” permanece inserido.
	O Toque dos Sinos em Minas Gerais	Faz-se uma base de alvenaria sobre a qual se molda com barro (solo de massapé e esterco de animais) / molde de madeira / o luto - mistura é à base de clara de ovo, manteiga, pêlo de cavalo e argila / o sino é coberto com uma outra mistura feita com pelos de animais e outros materiais.
	Roda de Capoeira	A forma do berimbau é simples e seus materiais coletados na natureza / o caxixi –, um chocalho...confeccionado em palha de vime / reco-reco normalmente é feito a partir de algumas espécies de bambu ou da própria cabaça.
	Rtixòkò: Expressão Artística e Cosmológica do Povo Karajá	Argila retirada das margens do rio e madeira transformada em cinza e misturada com o barro.
	Samba de Roda do Recôncavo Baiano	Machete - viola artesanal / Há dois tipos de pandeiros em uso atualmente no Recôncavo. Um é o tipo tradicional, feito pelos próprios sambadores. O aro é de madeira de jenipapo , as platinelas de chapinha de refrigerante, e a membrana pode ser de couro de jiboia ou de bode.

Quadro 8: Relação direta dos bens registrados como Patrimônios Culturais Imateriais do Brasil com bens naturais

Livro de Registro	Bem registrado	Relação direta com recursos naturais
	Tambor de Crioula do Maranhão	Instrumentos feitos de madeira “tirada no mangue” .
	Marabaixo	As caixas são cilíndricas, cobertas por duas peles nas extremidades e ajustadas ao corpo do tocadador com auxílio de uma faixa. Eram fabricadas de tronco de madeira, o pau era tirado da vargem onde se cavava dia após dia até ficar completamente oca. Hoje, só os aros que ainda são feitos da Corubeira ou do Ipê . Os tambores são feitos com madeiras e outros materiais reciclados.
	Teatro de Bonecos Popular do Nordeste	A maioria é entalhada em mulungu e imburama , dois tipos de madeiras leves, mas resistentes, encontradas no Nordeste. Também são usadas outras como cedro, brasileirinho, Timbaúba.

Fonte: Autora

O Quadro 8 permite ver que muitos patrimônios culturais demandam o acesso e a apropriação de bens naturais, que podem ser madeiras, bambu, couro e pelos de animal, peixes, minérios, frutos, sementes, resinas.

Parte dos detentores dos patrimônios culturais imateriais, como no caso da capoeira, não se enquadra como comunidade tradicional. Mesmo quando se enquadram, há conflitos em relação ao acesso e apropriação de bens naturais, a depender das áreas de ocorrência desses bens e legislações vigentes. Assim, a efetiva salvaguarda desses patrimônios demanda profundo conhecimento sobre as formas de acesso e apropriação dos bens naturais e devem ser consideradas componentes dos planos de salvaguarda, o que não ocorre.

Da mesma forma, as políticas ambientais precisam abordar a apropriação de bens naturais destinados à manutenção dos patrimônios culturais imateriais ativados, para que a atividade não seja enquadrada na Lei de Crimes Ambientais (Lei nº 9.605/1998) como hoje ocorre.

Em relação ao extrativismo da fauna e da flora, atividade recorrente para a manutenção da base material dos patrimônios culturais imateriais, a Lei de Crimes Ambientais (Lei nº 9.605/1998) tem como crimes ao meio ambiente os artigos listados no Quadro 9.

Quadro 9: Crimes ambientais relacionados a apropriação e uso da fauna e flora

Crimes ambientais (Lei nº9.605/1998)	Artigos
Fauna	Art. 29. Matar, perseguir, caçar, apanhar, utilizar espécimes da fauna silvestre, nativos ou em rota migratória, sem a devida permissão, licença ou autorização da autoridade competente, ou em desacordo com a obtida
	Art. 34. Pescar em período no qual a pesca seja proibida ou em lugares interditados por órgão competente
Flora	Art. 38. Destruir ou danificar floresta considerada de preservação permanente, mesmo que em formação, ou utilizá-la com infringência das normas de proteção
	Art. 38-A. Destruir ou danificar vegetação primária ou secundária, em estágio avançado ou médio de regeneração, do Bioma Mata Atlântica, ou utilizá-la com infringência das normas de proteção
	Art. 39. Cortar árvores em floresta considerada de preservação permanente, sem permissão da autoridade competente
	Art. 40. Causar dano direto ou indireto às Unidades de Conservação e às áreas de que trata o art. 27 do Decreto nº 99.274, de 6 de junho de 1990 ⁸² , independentemente de sua localização

⁸² Regulamenta a Lei nº 6.902, de 27 de abril de 1981, e a Lei nº 6.938, de 31 de agosto de 1981, que dispõem, respectivamente sobre a criação de Estações Ecológicas e Áreas de Proteção Ambiental e sobre a Política Nacional do Meio Ambiente, e dá outras providências.

Quadro 9: Crimes ambientais relacionados a apropriação e uso da fauna e flora

Crimes ambientais (Lei nº9.605/1998)	Artigos
	Art. 41. Provocar incêndio em mata ou floresta
	Art. 44. Extrair de florestas de domínio público ou consideradas de preservação permanente, sem prévia autorização, pedra, areia, cal ou qualquer espécie de minerais
	Art. 48. Impedir ou dificultar a regeneração natural de florestas e demais formas de vegetação
	Art. 50. Destruir ou danificar florestas nativas ou plantadas ou vegetação fixadora de dunas, protetora de mangues, objeto de especial preservação.
	Art. 50-A. Desmatar, explorar economicamente ou degradar floresta, plantada ou nativa, em terras de domínio público ou devolutas, sem autorização do órgão competente
	Art. 52. Penetrar em Unidades de Conservação conduzindo substâncias ou instrumentos próprios para caça ou para exploração de produtos ou subprodutos florestais, sem licença da autoridade competente

Fonte: Autora

Os artigos expostos no Quadro 9 se referem a atividades comumente realizadas pelos “extrativistas culturais”, detentores de diversas expressões culturais registradas como patrimônios culturais imateriais. Essas atividades são essenciais para a obtenção de matérias-primas necessárias à produção de bens materiais relacionados às práticas culturais registradas. Mas, como no caso da capoeira, muitas dessas atividades são realizadas sem nenhuma autorização, como observado nos depoimentos constantes no Capítulo 5, onde capoeiristas e extrativistas da biriba relatam problemas com os órgãos ambientais para a coleta do bem natural.

A falta de coordenação entre as políticas culturais e ambientais, junto ao fato delas atuarem com base na separação cultura e natureza, cada qual restrita ao seu campo, desconsiderando as interações e emergências dessas interações, culminam por submeter os patrimônios culturais imateriais ativados a diversas ameaças. No âmbito da gestão cultural essas ameaças se apresentam frente a: i) falta de contemplação da relação material e imaterial nos planos e ações de salvaguarda, pois muitas vezes a relação é visualizada, mas o órgão de gestão não atua nesse foco; ii) pouco aprofundamento no estudo dos usos culturais de bens naturais no INRC decorrente, principalmente, da falta de pessoal especializado e parcerias para tal; iii) falta de articulação do IPHAN com os órgãos ambientais em todas as etapas da construção da política de salvaguarda dos bens culturais imateriais; e iv) visão do IPHAN de

que a atenção aos aspectos ambientais dos bens culturais imateriais não compõe o rol de ações do instituto.

No âmbito da gestão ambiental as ameaças se apresentam na i) separação de natureza e cultura, principalmente ao se pensar a política de proteção ambiental que tem como base a constituição de “ilhas de conservação”; ii) foco dos órgãos ambientais na proteção restrita aos aspectos biológicos e ecológicos, desconsiderando muitas vezes a sociodiversidade brasileira e a diversidade biocultural; iii) contemplação apenas das comunidades tradicionais como detentoras dos direitos de usos culturais da natureza em espaços protegidos; e iv) falta de normativas de proteção ambiental voltadas a regulação do uso cultural de bens naturais em geral e, especificamente, em relação às expressões culturais ativadas como patrimônio.

As ameaças apresentadas demonstram que o uso cultural de bens naturais no âmbito dos patrimônios culturais não está amparado nas normativas de proteção nem do patrimônio cultural e nem do patrimônio natural, o que culmina na proteção ineficiente tanto das expressões culturais ativadas como patrimônio, quanto dos bens naturais a serem utilizados na efetivação das expressões culturais.

O que se tem na atualidade é a i) a impossibilidade de acesso e apropriação de bens naturais como uma ameaça aos patrimônios; e ii) a ativação patrimonial de uma prática cultural, com elementos executados muitas vezes nos moldes de um crime ambiental.

Para que essa realidade se transforme e o acesso e a apropriação de bens naturais essenciais à execução das práticas culturais ativadas com patrimônio possa ocorrer, há de se buscar uma convergência entre as políticas culturais e ambientais.

8.3 DESAFIOS NA CONVERGÊNCIA DAS POLÍTICAS CULTURAL E AMBIENTAL

A relação entre cultura e natureza no âmbito dos patrimônios culturais imateriais ativados foi tema central do presente estudo, que identificou a falta de convergência entre políticas culturais e ambientais, o que coloca em risco tanto a proteção das expressões culturais, quando dos bens naturais a ela associados.

A proteção dos bens naturais associados aos usos culturais dos mesmos é atualmente efetivada no âmbito das unidades de conservação de uso sustentável, mais especificamente as Reservas Extrativistas (Resex) e as Reservas de Desenvolvimento Sustentável (RDS), que têm as comunidades tradicionais e seus modos de vida como elementos componentes da política

protetiva. A relação entre cultura e natureza, no que se refere às comunidades tradicionais e, de maneira geral, aos “povos da floresta” já foi tema bastante debatido e estudado por autores como Diegues (1988, 1992, 2008), Baleé (1992), Posey (1987) e Marques (1991), que demonstraram que os modos de vida das comunidades tradicionais asseguram a manutenção e até mesmo o aumento da diversidade biológica.

No debate internacional sobre a conservação da biodiversidade, já está posto o elo entre diversidade biológica, cultural e linguística. Os países com maior diversidade linguística também são aqueles que apresentam a maior diversidade biológica, sendo essa relação intermediada pelas tradições e costumes das comunidades locais (UNESCO, 2002). No entanto, no Brasil, diversidades ambientais e culturais ainda não caminham em conjunto na elaboração de políticas públicas.

Ações e planejamentos voltados à conservação devem ter enfoque multidimensional porque a riqueza biológica associa-se à diversidade sociocultural. A proteção integrada de cultura e natureza converge para a sustentabilidade desses dois elementos e o risco associado ao empobrecimento da diversidade cultural impacta de modo direto a diversidade biológica, e vice-versa.

Ao avaliar a relação cultura e natureza sob o enfoque dos patrimônios culturais imateriais e das políticas culturais e ambientais, o que se observa é que a dependência dos dois elementos segue, e que os riscos da perda associada também se apresentam, sendo necessário atuar na convergência desses dois elementos.

A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial reconhece a importância do mesmo como fonte de diversidade cultural e garantia do desenvolvimento sustentável nas esferas social, econômica e ambiental (UNESCO, 2015). Especificamente na esfera ambiental, a UNESCO tem que os patrimônios culturais imateriais (PCIs) carregam conhecimentos, valores e práticas tradicionais acumulados e obtidos ao longo de gerações. Esses conhecimentos guiaram sociedades na interação com o ambiente natural durante milênios e hoje podem contribuir de diversas formas como, por exemplo: na i) proteção da biodiversidade - indígenas e comunidades locais atuam na conservação e uso sustentável da biodiversidade; ii) sustentabilidade ambiental – PCIs revelam estilos de vida e práticas que respeitam o ambiente; iii) pesquisas na área ambiental – conhecimentos e práticas locais podem auxiliar em pesquisas voltadas à sustentabilidade ambiental; e iv) enfrentamento a desastres naturais e mudanças climáticas – a resiliência, o conhecimento e práticas locais podem fornecer uma base para enfrentamento de desastres naturais e mudanças climáticas (UNESCO, 2015).

Posta a estreita relação entre a conservação cultural e natural fica evidente a necessidade de compatibilizar políticas culturais e ambientais em torno da sustentabilidade desses dois elementos, quando se aborda os usos culturais da natureza, principalmente relacionados à apropriação de bens naturais, inclusive em relação aos patrimônios culturais imateriais ativados.

Como observado neste capítulo, muitos patrimônios culturais imateriais do Brasil tem direta relação com o uso de bens naturais, mas os direcionamentos de salvaguarda, grosso modo, não contemplam esse aspecto da prática cultural e, quando o fazem, compõe direções bastante genéricas que não contribuem para implantação de ações efetivas (Quadro 10).

Quadro 10: Direcionamentos de salvaguarda contidos nos Dossiês dos Patrimônios Culturais Imateriais que têm relação direta com o uso de bens naturais

Livro de Registro	Bem registrado	Direcionamentos de salvaguarda relacionados ao uso de recursos naturais
Saberes	Modo Artesanal de Fazer Queijo de Minas, nas Regiões do Serro e das Serras da Canastra e do Salitre	Proteção, conservação e valorização do patrimônio cultural e natural;
	Modo de Fazer Cuias do Baixo Amazonas	Não há
	Modo de Fazer Viola de Cocho	Estimular a interlocução entre as esferas da sociedade e os poderes públicos de modo a implementar manejo ambiental continuado das matérias-primas vegetais empregadas na produção do instrumento
	Ofício das Paneleiras de Goiabeiras	Acesso à jazida e permissão para a extração do barro, com as implicações derivadas do cumprimento da legislação ambiental e mineral;
	Ofício dos Mestres de Capoeira	Plano de manejo da biriba e outros recursos
	Ofício de Sineiro	Não há
	Saberes e Práticas Associados aos Modos de Fazer Bonecas Karajá	Não há
	Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro	Conservação do patrimônio biológico com ênfase na noção de diversidade; limitações ecológicas do atual sistema, principalmente em termos de terras disponíveis e regeneração florestal; valorização dos serviços de conservação dos recursos fitogenéticos e de serviços ambientais prestados pelas populações indígenas;
Celebrações	Círio de Nossa Senhora de Nazaré	Não há
	Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão	Não há
	Festa do Pau de Santo Antônio de Barbalha / CE	A salvaguarda do ritual do Carregamento do Pau da Bandeira depende diretamente da garantia de sustentabilidade ambiental da APA [...] tais reflexões devem ser incorporadas à discussão da salvaguarda da celebração e para as quais o ICMBio, a Secretaria de Meio Ambiente do Município, os proprietários dos sítios, a URCA e o Geopark Araripe serão convidados a participar.
	Festividades do Glorioso São Sebastião na Região do Marajó	Não há
	Ritual Yaokwa do Povo Indígena Enawene Nawe	Que a Presidência da República (por meio de determinação ao Ministério do Meio Ambiente) torne obrigatória a inclusão de laudo antropológico nos estudos de impacto ambiental que apontem consequências para os recursos naturais e terras indígenas. Que o Ministério do Meio Ambiente elabore, ainda, normas e regulamentos que garantam a gestão ambiental do entorno das terras indígenas, no sentido de garantir o uso tradicional de recursos naturais pelas comunidades indígenas. Que o Estado do Mato Grosso faça valer o cumprimento das determinações previstas pela Convenção do Clima; Convenção sobre a Biodiversidade; OIT; e Agenda 21.
Lugares	Cachoeira de Iauaretê – Lugar Sagrado dos	Não há

Quadro 10: Direcionamentos de salvaguarda contidos nos Dossiês dos Patrimônios Culturais Imateriais que têm relação direta com o uso de bens naturais

Livro de Registro	Bem registrado	Direcionamentos de salvaguarda relacionados ao uso de recursos naturais
Formas de Expressão	Povos Indígenas dos Rios Uaupés e Papuri	
	Tava, Lugar de Referência para o Povo Guarani	Não há
	Arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi	Plano de gestão ambiental da terra indígena wajãpi
	Carimbó	Criar canais de diálogo com instituições de meio ambiente para que mestres artesão possam adentrar em áreas de preservação com fins específicos de manutenção da lutheria tradicional (e não industrial) do carimbó.
	Cavalo - Marinho	Não há
	Fandango Caiçara	Criar mecanismos de acesso ao território e, principalmente, de acesso à matéria-prima; Propor que as entidades de proteção ambiental permitam que os nativos permaneçam no local e tenham sua subsistência; Legalizar o território caiçara para garantir a permanência legal com a melhoria da qualidade de vida (permissão de mutirão, confecção de canoa e de instrumentos, manejo caixeta, etc); Licença para retirar a matéria prima necessária para a construção de instrumentos; Construção de um viveiro de mudas em cada município.
	Jongo do Sudeste	Não há
	Maracatu Nação	Não há
	Maracatu de Baque Solto	Não há
	O Toque dos Sinos em Minas Gerais	Não há
	Roda de Capoeira	Plano de manejo da biriba e outros recursos
	Rtixòkò: Expressão Artística e Cosmológica do Povo Karajá	Não há
	Samba de Roda do Recôncavo Baiano	Não há
	Tambor de Crioula do Maranhão	Não há
	Teatro de Bonecos Popular do Nordeste	Recuperação de áreas degradadas com o plantio de espécies vegetais utilizadas na construção de bonecos

Fonte: Autora

Nos casos aqui estudados, a falta de interação política entre cultura e natureza fica evidente. No Samba de Roda do Recôncavo Baiano, apesar da viola machete ser um bem material de destaque na salvaguarda do bem cultural, os aspectos ambientais de sua produção não foram contemplados, nem nos direcionamentos e nem na política de salvaguarda implantada.

A proteção do bem cultural como patrimônio se valeu de cuidados relacionados ao saber fazer o instrumento, sem que os saberes relacionados aos materiais tradicionalmente utilizados fossem contemplados. A preocupação do IPHAN e dos detentores culturais teve como foco retomar a produção das violas de samba, sem atentar aos meios dessa produção, modos de fazer e matérias-primas.

Na Roda de Capoeira, a comunidade detentora alertou o IPHAN sobre a importância da biriba como matéria-prima de destaque na produção do berimbau, instrumento essencial à prática cultural. Assim, a necessidade do uso sustentável dos recursos naturais utilizados na capoeira e, em especial o “manejo da biriba e outros recursos” foi apontado como direcionamento para o plano de salvaguarda da expressão cultural. Apesar disso, a análise da elaboração do Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia, recorte desse estudo, demonstrou que até o presente momento nem o IPHAN, nem o Conselho Gestor buscou articulação com os órgãos ambientais para efetivação de ações voltadas ao manejo da biriba e uso sustentável deste e outros bens naturais.

Ações voltadas ao tema estão sendo pensadas e na atualidade encontram-se focadas na busca de informações qualitativas sobre os bens naturais utilizados na produção do berimbau nos diversos territórios culturais do estado, o que configura mais um aprofundamento do INRC do que uma ação de salvaguarda, mas é também um passo inicial para avaliação de recursos alternativos à biriba.

O que se vê é que a política cultural voltada à salvaguarda dos patrimônios culturais imateriais ativados, de forma geral, não contempla os aspectos ambientais desses bens culturais. Depoimentos de técnicos e diretores do IPHAN ressaltaram que o órgão não tem competência nem capacidade para tal, disso infere que a depender do órgão de gestão cultural, o tema ambiental dificilmente será contemplado.

Quanto às políticas ambientais, o debate em torno da conservação da biodiversidade e a relação desta com a sociodiversidade e com uso cultural dos bens naturais estão encaminhados, mesmo que não esgotados. Os usos culturais das florestas começam a ser considerados e contemplados em normativas ambientais voltadas a uso sustentável e proteção da biodiversidade. De acordo com o Cadastro Nacional de Florestas Públicas (CNFP), as

florestas de uso comunitário no Brasil correspondem às terras indígenas, às Unidades de Conservação sob as categorias de Reserva Extrativista (Resex) e Reserva de Desenvolvimento Sustentável (RDS), assim como os assentamentos sustentáveis federais dos tipos: Projeto de Desenvolvimento Sustentável (PDS), Projeto de Assentamento Florestal (PAF) e Projeto Agroextrativista (PAE) (MMA, 2017). Grupos étnicos como indígenas e quilombolas já tem legislação específica que abarca o direito ao ambiente e bens naturais. Comunidades tradicionais e extrativistas também estão cobertas por legislação específica que trata desses direitos, o que auxilia na garantia dos usos culturais da natureza, por eles desempenhados.

Em relação aos usos da natureza relacionados aos bens culturais ativados como patrimônios não há no Brasil nenhuma regulamentação sobre o tema. Isso infere na problemática já exposta de que esses usos muitas vezes são efetivados nos moldes de crime ambiental, quando praticados por detentores culturais não identificados como pertencentes a comunidades tradicionais ou extrativistas. Essa questão necessita ser abordada pelas políticas culturais e ambientais, e incluir esse aspecto cultural nas políticas ambientais parece ser o caminho mais viável, uma vez que a sociodiversidade já é tema da política ambiental brasileira.

Claudio Maretti (ICMBio) ressalta em relação a atuação do IPHAN que “a lógica de pensamento de quem protege o patrimônio histórico e cultural não é territorial. Então, para o patrimônio mundial, é mais fácil que a gente ensine a eles como gerir um território”. Ele entende que o acesso e a apropriação de bens naturais para uso cultural pode ser melhor gerido pelos órgãos ambientais, do que pelo IPHAN e ressalta que a história das unidades de conservação demonstra que a proteção ambiental, na verdade, é muito mais social e cultural do que biológica.

[...] Normalmente, o que você tem? Por que Itatiaia foi protegido? Porque aqui é montanha. Por que a Tijuca foi protegida? Porque foi destruída e alguém achou que tinha que reflorestar, com apoio do Imperador. Por que Iguaçu foi protegido? Por que tem a cascata. Não é por causa das onças. É claro que foi protegida também pensando na floresta, nas onças, mas é a cachoeira. A história das unidades de conservação, das áreas protegidas é muito mais, social, cultural, do que biológica. A gente faz estudos para identificar áreas prioritárias, mas normalmente é porque sobrou, ou seja, é marginal economicamente, porque tem beleza cênica, porque tem algum grupo, algum pesquisador, ou alguém poderoso envolvido, porque tem alguma razão que algum grupo valorizou (MARETTI, 2018).

Maretti diz também que na disputa por espaço e recursos naturais as duas áreas cultural e ambiental são frágeis frente a outros interesses e ao desmatamento.

[...] essa disputa sobre o recurso e sobre o espaço, na verdade, nessa disputa nós dois somos fracos, tanto os índios, tanto as comunidades tradicionais, como as unidades de conservação. Então a gente, na verdade, em algumas situações consegue resolver com certa tranquilidade, mas, muitas vezes, e o caso da Bahia é típico, a gente está

cada vez mais espremido, porque o desmatamento continua, e a gente cada vez mais espremido lá (MARETTI, 2018).

Considerando a fragilidade das duas áreas, como posto por Maretti, a união delas em torno de objetivos comuns relacionados à proteção socioambiental é fator de extrema importância. Neste viés, a ativação patrimonial de bens culturais leva esses bens a uma condição jurídica especial, o que pode auxiliar na sua contemplação junto às políticas ambientais.

[...] Se o bem foi registrado a natureza dele mudou, então vocês tem que tratá-lo com especialidade porque ele é algo importante para o povo brasileiro, porque ele é patrimônio [...] Com a categorização dele como patrimônio ele ganha destaque nesse olhar, porque a substancia jurídica foi mudada, é um bem hoje de interesse difuso, coletivo (QUEIROZ, 2018).

Além da fala de Hermano Queiroz (IPHAN), os representantes dos órgãos ambientais entrevistados também afirmaram que a condição de relação de um bem natural com um bem cultural ativado como patrimônio é um argumento válido para se pensar a proteção de espécies de interesse cultural, bem como o acesso e a apropriação das espécies em particular e de outros bens naturais.

Complementando sua fala sobre argumentos sociais e culturais para criação de unidades de conservação, Cláudio Maretti (ICMBio) ressalta que é possível pensar em proteção de recursos naturais sob o argumento de interesse cultural.

[...] Eu acho que do ponto de vista internacional, não é nada de estranhar que você proteja uma área, um recurso, por interesse cultural. Na verdade, eu gostaria que a gente rompesse uma lógica de que a gente entende a natureza só pela ciência oficial, ocidental. Por que determinado bem, espécie, coisa, é protegido? Porque alguém disse que aquilo é importante. E esse alguém, a gente faz de conta que é a ciência. Na prática, não é a ciência. É algum valor social [...] E por que não pode ser, por exemplo, uma razão mística, ou uma razão cultural de ter o recurso? Quando eu crio uma reserva extrativista, eu estou criando uma área que tem recurso que interessa para aquela população. Ainda que seja uma ótica produtiva, não separo o cultural desse produtivo. Então, é a castanha, é a borracha, a seringueira para lhe dar borracha, é o peixe que ele vai pescar, é o manguezal de onde ele tira o caranguejo, por que não ter isso associado? [...] o Estado tem todo o direito e o poder de dizer que essa área aqui está restrita por algum motivo (MARETTI, 2018).

Mauro Pires (DEX/MMA) também ressalta que o fato de um bem natural estar associado a um bem cultural ativado com patrimônio traz um “peso importante” para uma demanda de acesso e apropriação desses bens pelos detentores culturais. Segundo ele, “o IPHAN é que tem que acionar o MMA” nesses casos para que se possa pensar em algum planejamento conjunto.

Tendo como caso de referência a roda de capoeira, em que a obtenção de matérias-primas pelo extrativismo traz a necessidade de acesso e apropriação de recursos madeireiros para produção do berimbau, e onde se observa o direcionamento de manejo da biriba e outros

recursos para salvaguarda do bem cultural, é possível observar alguns caminhos para compatibilizar a salvaguarda dos patrimônios culturais imateriais com o uso cultural de bens naturais.

Inicialmente está posta a necessidade de estudos sobre a biriba, espécie de destaque para produção do berimbau e para a salvaguarda da expressão cultural. Esses estudos são urgentes quando se avalia que a biriba é uma espécie de ocorrência da Mata Atlântica, bioma ameaçado e gerido sobre legislação específica - Lei da Mata Atlântica (Lei nº 11.428, de 22 de dezembro de 2006). Também são necessários para confirmar a afirmativa de que a biriba está acabando, pois entre os detentores culturais há discursos diversos sobre o tema.

Mara Angélica dos Santos (INEMA) diz não conhecer estudo sobre a biriba. Ressalta que estudos sobre espécies particulares têm como foco aquelas de interesse econômico: “é um interesse mais econômico, eu poderia dizer algumas pessoas que tem pesquisa e que trabalham com mangaba, com pequi, com cupuaçu”. Em relação a biriba, destaca a necessidade de ter mais informações sobre suas formas de uso e apropriação e acredita que os capoeiristas têm receio em procurar o INEMA por medo de autuação.

[...] A gente precisava identificar quem é que produz, hoje, o berimbau. Acredito que não seja qualquer grupo ou qualquer artesão que faça isso, deve ter algum grupo específico, ou alguma região específica que trabalhe com isso. A gente precisava identificar onde é que tem a biriba, quem é que está trabalhando com isso. Até para começar a conversar com eles (produtores) e de onde que eles tiram e como que eles fazem esse manejo. Hoje, a dificuldade, como eles nunca procuraram a gente, é isso. Quem é que está trabalhando hoje com isso? Quem é que faz hoje o berimbau? (SANTOS, 2018).

Mauro Pires (DEX/MMA) também chama a atenção para a necessidade de estudos em relação a biriba. Destaca que nesse caso não é só a espécie que está ameaçada, mas toda a Mata Atlântica. Aponta a possibilidade de elaboração de um plano de conservação destinado a essa espécie, considerando o interesse no seu uso cultural.

[...] Nós elaboramos o PAN, que é o plano de ação de conservação daquela espécie. É uma iniciativa entre o Ministério e o ICMBio. Então é possível, no caso do biriba, fazer uma ação coordenada, uma ação nacional, chamando os órgãos estaduais, academia, etc., para montar estratégias (PIRES, 2018).

Claudio Maretti (ICMBio) coloca a importância de buscar alternativas de recursos à biriba, no intuito de variar a pressão sobre uma única espécie. Isso também tem relevância caso estudos sobre a biriba demonstrem a escassez da espécie. Como exemplo a ser seguido, cita o uso do pau-brasil para a fabricação do arco do violino e o trabalho da Organização Não Governamental “Oficina Escola de Luteria da Amazônia” (OELA).

[...] o caso do arco do violino, que usa o pau-brasil, é um problema. Existe, não sei se você conhece também, a OELA, que é a Oficina Escola de Luteria da Amazônia, que procura justamente desenvolver instrumentos musicais com alternativas de

madeira, para não ficar pressionando uma espécie só. Um dos líderes dessa OELA é coordenador do Grupo de Trabalho Amazônico, que é um dos movimentos mais fortes, que junta população tradicionais e ambientalistas numa região que é Amazônia. Então, existem vários movimentos e várias alternativas. (MARETTI, 2018).

Além dos estudos sobre a biriba, no caso da capoeira, também é necessário trabalhar a sustentabilidade do extrativismo da espécie e de outros recursos utilizados para a verga do berimbau. O extrativismo é a forma de obtenção prioritária desses bens e o Plano de Salvaguarda da Capoeira na Bahia apontou que é desejo dos detentores seguir obtendo as matérias-primas pelo extrativismo.

Além da condição ecológica da espécie, há de se avaliar onde o extrativismo se realiza: se em áreas públicas, UCs, ou áreas privadas, para que acordos possam ser firmados entre as partes e a extração não ocorra de forma ilegal, como hoje é realizada, sem a concessão de autorização de corte, nos moldes de crime ambiental.

Caso o extrativismo se realize em áreas públicas ou UCs, os órgãos ambientais apontaram a possibilidade de acordos para a extração da espécie. Esses acordos seriam feitos diretamente entre os órgãos ambientais e os extrativistas de biriba.

Cláudio Maretti (ICMBio) enfatiza que os acordos podem ser feitos até mesmo para retirada da espécie em unidades de conservação. Ressalta, entretanto, que a confirmação de quem são os extrativistas precisa ser feita, para que pessoa não relacionada à prática cultural não possa extrair a espécie.

[...] eventualmente, com alguma facilidade, em unidades de conservação de uso sustentável, você poderia ter regras de extração admissíveis, negociadas, para alguém que não fosse de lá [...] Eu faço acordo genérico com a comunidade e ela pode retirar aquela castanha sem me dizer quantos quilos. Eu faço um acompanhamento reativo, ou seja: se estiver acabando eu tenho que entrar num controle; se tiver um conflito entre dois grupos, eu tenho que botar uma regra. [...] sendo extrativista, o que a gente faz? A gente faz todo um processo de definir quem é o extrativista. Ele demandou, foi feito um estudo, foi criado, depois a gente entra com um cadastramento das famílias e a definição do perfil da família beneficiária. Por exemplo, tem reserva extrativista costeira que tem veranista, gente que tem segunda residência. Essa pessoa não é família beneficiária, mesmo que ele esteja com uma casa dentro da reserva extrativista (MARETTI, 2018).

O mesmo entrevistado ressalta que tudo pode ser conversado porque é mais fácil a realização de acordos diretos, do que a abertura de longos processos para, por exemplo, a criação de uma UC, uma Resex com esse fim. Afirma que nesses casos normalmente são assinados Termos de Compromisso.

[...] Na hora em que eu mando isso para o Congresso, nós tentamos mandar uma nesse Governo, o que aconteceu: foi um desvirtuamento completo da proposta. Então, a tendência é a gente ser contra os projetos de lei e evitar da gente mandar os nossos. Então, você tem um instrumento que é o termo de compromisso quando são comunidades tradicionais, não necessariamente formais, mas agricultores familiares,

dependentes do ecossistema, extrativistas, pescadores; a gente assina um termo de compromisso que dá o direito de ele continuar o que está fazendo. (MARETTI, 2018).

Mara Angélica, por sua vez, diz que no estado da Bahia a extração de biriba deve ser realizada de forma ilegal, porque desconhece a emissão de autorizações pelo INEMA. Aponta que o órgão pode atuar no sentido de promover acordos para retirada de espécies de interesse cultural de áreas públicas e UCs, como a biriba. Comenta, inclusive, que essa extração deve ocorrer em áreas de UCs, que é onde estão os remanescentes de Mata Atlântica do estado, e que em UCs esses acordos podem ser facilitados.

[...] Com certeza, hoje é feito de forma totalmente ilegal, sem nenhuma forma de conversação com o órgão. Até porque acho que a quantidade que eles tiram não deve ser tão grande assim, e a probabilidade de alguém pegar (é pequena). [...] Se for dentro de uma unidade de conservação, seria até mais fácil (acordos) porque a gente chama a diretoria da unidade, chama eles (extrativistas) e conversa (SANTOS, 2018).

Sobre o extrativismo realizado em áreas privadas, há mecanismos para regulamentação dessa atividade, se necessário. O Brasil já apresenta casos anteriores de garantia de acesso e apropriação de espécies de interesse cultural em propriedades privadas como, por exemplo, da palmeira babaçu. A Lei do Babaçu livre atuou nesse sentido. Aplicada principalmente nas esferas municipal e estadual, garante o acesso das quebradeiras de coco babaçu aos babaçuais, em propriedade privada, pública e unidades de conservação. No entanto, essa lei apresenta ainda alguns ajustes a serem feitos, pois muitos proprietários, para evitar a entrada das quebradeiras de coco em suas propriedades, acabam cortando os babaçuais, o que amplia o problema.

De acordo com Mauro Pires (DEX/MMA) o acesso tem base jurídica porque o Código Florestal estabelece que as florestas e seus bens são patrimônios do povo brasileiro.

[...] as florestas e seus recursos são patrimônio nacional e o Código Florestal assim estabelece, que é patrimônio do povo brasileiro. Então, se assim, o babaçual deveria permitir o acesso. Não é porque o proprietário tem, deu a sorte de ter esse recurso, que ele é o dono do recurso. Assim como funciona para a água. A água é um recurso de domínio público (PIRES, 2018).

Pires também afirma que os órgãos ambientais têm o dever e a obrigação de fazer a gestão dos bens e, portanto, podem fazer sanções ou condicionar os usos desses bens, independente de estarem em propriedade privada.

[...] Lembrando que as florestas são um patrimônio nacional. Isso diz a Constituição e diz o Código Florestal. Então a propriedade é do proprietário, mas ela não é absoluta. A propriedade tem de cumprir uma função social e ambiental. É isso que diz a derivação do texto constitucional. Portanto, os órgãos ambientais, por lei, por dever de ofício, têm a obrigação de fazer a gestão daquele recurso. E ele pode, portanto, fazer sanções ou condicionar o uso do recurso. Por exemplo, a castanheira é imune a corte. Então, se você é dona de uma propriedade e vier a cortar a castanha,

na sua propriedade, você está sujeita a ser criminalizada, porque é crime (PIRES, 2018).

Ainda relacionado ao extrativismo, mas já direcionando a apropriação do bem para a produção do mesmo, como aventado no Plano de Salvaguarda da Capoeira da Bahia, seguem propostas de recomposição de áreas e manejo da biriba como ações que visam à sustentabilidade do uso do bem natural.

Claudio Maretti (ICMBio) destaca o enriquecimento da espécie como uma alternativa interessante para manutenção do seu uso cultural em consonância com a proteção ambiental. Também direciona para a possibilidade de plantio, a depender do volume de uso da biriba.

[...] poderia ter também um plantio ou um enriquecimento de outras áreas, ainda mais se é uma árvore (usada) em status juvenil, jovem. O mais interessante seria a gente fazer esforço de plantá-la, para que não comprometesse a tradição cultural e ao mesmo tempo não danificasse as áreas sensíveis onde sobrou. Então, o trabalho que eu entendo que poderia ser feito seria no sentido de avaliar o estado de conservação da espécie e de propor soluções que passariam: pela identificação de onde estão as populações mais importantes; regras de proteção para manter banco genético; regras de uso sustentável, mesmo que em unidades de conservação, em alguns casos seria admissível, negociada, construída; e estratégias de recomposição, áreas definidas especialmente para enriquecimento, que seria o ideal, e/ou especialmente áreas de plantação se for o caso, numa perspectiva de industrialização desse artesanato. Esse enriquecimento significa que você pode ter uma área de interesse cultural que estaria contribuindo para a conservação da natureza, porque estaria manejando a área, uma gestão dela, mais intensiva para o seu fim produtivo, cultural, mas ao mesmo dentro de uma floresta. Você não faria uma plantação, o que seria, do ponto de vista ambiental, ecológico, igual a uma plantação de eucalipto, né? Mas você poderia fazer enriquecimento (MARETTI, 2018).

Mara Angélica considera que o INEMA pode auxiliar no manejo da biriba e até mesmo na produção dessa espécie. Ressalta que esse é o trabalho do INEMA junto a comunidades produtoras e extrativistas.

[...] hoje a gente teria duas formas muito específicas: através de algum plantio, e algum plano de manejo que é liberado pela Dire, que é a Diretoria de Regulação. Existe uma Coordenação que é só dessa parte de florestal, que é a Coasp. [...] é questão de essas associações buscarem a gente e dizer: a gente produz o berimbau, tem que cortar, entra na mata, tiramos um a cada tantos metros, ou, como é feito esse manejo. E tentar entender, tentar orientar eles e até ver a gente poderia fazer uma parceria para o plantio. A gente vai às comunidades e conversa muito isso, da mesma forma que seu avô trabalhou com isso, você trabalha com isso e seus netos podem trabalhar com isso. A gente faz o incentivo do replantio. “Mas a gente não sabe produzir muda”. Então, vamos tentar produzir mudas para colocar na mata. Isso é possível, a gente faria (SANTOS, 2018).

Sobre o plantio, considera que seria interessante fazer um plantio consorciado: “se tentar fazer um plantio consorciado, você planta algumas aqui, essa você vai deixar, essa você retira, e depois, quando for tirar, você planta escalonado” (SANTOS, 2018).

De fato, se a biriba é a espécie mais utilizada para produção do berimbau por ser a mais procurada pelos capoeiristas de todo o mundo, com apontou a presente pesquisa, ações no sentido de garantir a espécie no seu habitat e sua diversidade genética são essenciais, assim como ações voltadas à promoção do extrativismo sustentável e ao cultivo da espécie.

Tendo como exemplo do uso da biriba relacionado à salvaguarda da roda de capoeira como patrimônio cultural é possível avaliar o quanto o argumento do “uso cultural” oriundo de um bem ativado como patrimônio pode ser relevante para se pensar a articulação entre políticas culturais e ambientais. Também pode ser relevante para se pensar formas e garantias de acesso e apropriação de bens naturais relacionados à manutenção desses patrimônios e possibilidades de parcerias técnicas voltadas ao cultivo desses bens. As formas e garantias, voltadas ao extrativismo vão desde acordos a serem firmados entre atores sociais específicos, até possibilidade de normativas nas esferas municipais, estaduais e nacional. Dentre elas destacam-se o estabelecimento de termos de compromisso entre extrativistas, órgãos ambientais e UCs; criação de leis de acesso a recursos específicos considerados essenciais à prática de bem culturais ativados como patrimônios e até mesmo a criação de unidades de conservação de uso cultural em locais onde bens naturais importantes para a cultura ativada como patrimônio são abundantes.

Ao avaliar que muitos bens culturais ativados como patrimônios imateriais no Brasil têm direta relação com o uso de bens naturais é importante pensar em uma ação em nível nacional que contemple a proteção ambiental de bens naturais essenciais para a salvaguarda dos patrimônios culturais ativados e a garantia de acesso e apropriação desses bens pelos detentores culturais.

Também avaliando que cada bem cultural ativado como patrimônio tem suas particularidades, além de uma ação nacional voltada ao tema, maneiras particulares e regionais de articulação de política ambiental e cultural podem ser pensadas, até mesmo porque em esferas menores a execução pode ser facilitada. Para tal, é importante o conhecimento sobre o uso do bem natural na prática cultural e sobre a abrangência dessa prática.

Ao se pensar na Roda de Capoeira e até mesmo no Samba de Roda do Recôncavo Baiano, se observa que no processo de ativação patrimonial não houve um levantamento do uso cultural dos bens naturais relacionados e essenciais à manutenção da prática cultural, o que dificultou o conhecimento do tema e a elaboração de ações de salvaguarda nesse viés.

Em relação à abrangência do bem cultural, a Roda de Capoeira, de abrangência nacional, na qual a biriba se apresenta como espécie utilizada nos berimbaus que chegam a

todo o país e até mesmo fora do Brasil, normativas federais podem ser interessantes para se pensar a conservação e garantia de acesso e apropriação desse recurso, mesmo sua ocorrência sendo regional.

No entanto, considerando que cada região tem suas particularidades ambientais e que a diversificação dos bens naturais é importante para redução da pressão sobre a biriba; um recorte regional sobre o tema também parece ser adequado porque cada região do Brasil certamente tem espécies próprias de seus biomas, adequadas a produção do berimbau.

Independente das formas e possibilidades pensadas para cada patrimônio cultural imaterial que converge o uso de bens naturais com a prática cultural e sua salvaguarda, a compatibilidade entre políticas ambientais e culturais é inconteste para a manutenção não só dos patrimônios culturais, mas também para a proteção ambiental.

Para a articulação entre políticas culturais e ambientais e redução das ameaças à salvaguarda do patrimônio cultural imaterial ativado, que converge elementos da cultura e natureza, é essencial que haja alteração nas posturas dos órgãos de gestão ambiental e daqueles responsáveis pela salvaguarda dos patrimônios culturais, que devem:

1. **Considerar a materialidade dos bens imateriais** como elemento essencial à proteção dos mesmos, atuando inclusive na garantia de acesso e proteção desses bens. Isso infere trabalhar com os diversos temas emergentes da relação materialidade e imaterialidade, buscando as parcerias identificadas como necessárias.
2. **Considerar a relação cultura e natureza** em todas as fases e instrumentos destinados a proteção dos bens imateriais ativados como patrimônio cultural que relacionam esses temas. No âmbito cultural essa relação deve ser observada desde a elaboração do INRC até a elaboração e implantação dos Planos de Salvaguarda. E sob a ótica da gestão ambiental essa relação também merece maior atenção nas ações e normativas de proteção ambiental que precisam considerar os usos culturais dos patrimônios culturais ativados no país.
3. **Maior articulação do IPHAN com os órgãos ambientais e vice-versa** para que conflitos relacionados ao uso cultural de bens naturais possam ser resolvidos mediante acordos e normativas a serem expedidas pelos órgãos competentes na gestão de cada elemento identificado como conflitante.
4. **Pensar a proteção do patrimônio cultural imaterial de forma holística**, sob uma perspectiva que considere o tema como transversal e, no caso da relação cultura e natureza, que garanta a proteção integrada dos elementos da cultura e do ambiente que na prática encontram-se interconectados.

5. **Articular a proteção do patrimônio natural ao patrimônio cultural ativado** sob a perspectiva de que as diversidades cultural e ambiental encontram-se relacionadas e em interdependência, principalmente nos casos em que bens culturais têm o uso cultural de bens naturais como condição de salvaguarda.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando a indissolução entre os aspectos intangíveis e tangíveis no âmbito dos patrimônios culturais imateriais e a interação destes com os bens naturais, esta tese teve como objetivo analisar os procedimentos para a salvaguarda de patrimônios em sua intrínseca relação com o uso de bens naturais, no intuito de vislumbrar se as ações de salvaguarda contemplam de forma satisfatória o acesso e a disponibilidade de uso desses bens, condição para a efetiva salvaguarda.

Como foco nesse objetivo, trabalhou com a hipótese de que as políticas, planos e ações para salvaguarda do patrimônio imaterial, que comportam elementos da cultura e da natureza não contemplam de maneira satisfatória a conservação da base material que permite a continuidade das formas de expressão imateriais.

Para cumprimento do objetivo proposto e validação da hipótese elaborada a tese foi estruturada em oito capítulos que abordaram o Patrimônio Cultural Imaterial nos aspectos legais e na sua interface com o uso de bens naturais, detalhando os planos e ações de salvaguarda da Roda de Capoeira e do Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Esses capítulos discutiram a salvaguarda dos bens imateriais no âmbito da conservação da sua base material e demonstraram a necessidade de articulação entre os órgãos responsáveis pela gestão da cultura e do meio ambiente, quando esses patrimônios convergem elementos da cultura e natureza.

O Capítulo 2 apresentou o histórico e os processos de reconhecimento, registro e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, destacando a política cultural brasileira voltada aos bens culturais imateriais. Nesse capítulo foi possível observar que as políticas específicas para o patrimônio cultural imaterial são ainda bastante recentes e encontram-se destacada dos aspectos materiais. O IPHAN vislumbra a relação entre material e imaterial, mas sua estrutura ainda está pautada na divisão desses elementos o que limita a ação do órgão e a articulação dessas interfaces, interferindo na salvaguarda efetiva dos bens culturais imateriais, que acaba se efetivando apenas na esfera do intangível.

O Capítulo 3 abordou o patrimônio cultural imaterial em uma perspectiva holística demonstrando a complexidade do tema e o meio ambiente como elemento integrante dessa complexidade. Destacou que essa perspectiva não pode ser atingida perante a dicotomia material e imaterial e a dialética cultura e natureza, ainda vigentes na atuação dos órgãos responsáveis pela gestão dos bens culturais e naturais no Brasil. Também demonstrou a falta

de articulação entre esses dois setores e os reflexos negativos na salvaguarda dos bens culturais ativados como patrimônio que comportam elementos da cultura e natureza.

As análises realizadas nos capítulos 2 e 3 caminham para validação da hipótese apresentada quando demonstram a necessidade de superação da dicotomia material e imaterial nas ações do IPHAN e a falta de articulação entre os setores de cultura e meio ambiente nas normativas e ações de salvaguarda dos patrimônios culturais imateriais ativados que comportam elementos da cultura e natureza, o que representa uma ameaça à proteção integral desses bens culturais. Um detalhamento desse cenário é realizado nos capítulos posteriores que analisam a salvaguarda da Roda de Capoeira e do Samba de Roda do Recôncavo Baiano em sua relação com o uso de bens naturais essenciais a manutenção da sua base material de suporte.

Os Capítulos 4 e 5 discorrem sobre a Roda de Capoeira, expressão cultural ativada como patrimônio cultural imaterial do Brasil e da Humanidade, e sobre o berimbau, instrumento musical que simboliza a capoeira e que é apresentado como bem material essencial à salvaguarda do patrimônio intangível, cuja produção demanda o uso de bens naturais.

Nesses capítulos foi possível observar que a materialidade da Roda de Capoeira foi visualizada e considerada pelo IPHAN e detentores culturais na salvaguarda da expressão cultural, bem como a relação dessa materialidade com o uso de bens naturais. Em particular foi destacada a importância do berimbau e da sua sustentabilidade de produção considerando o uso de biriba (*Eschweilera ovata* (Cambess.) Miers) como espécie de destaque.

As análises demonstraram também como a temática foi abordada de forma superficial, sendo necessário ampliar os estudos e discussões sobre os saberes e fazeres relacionados à produção do berimbau nos aspectos sociais, econômicos e ambientais para garantia da manutenção da base material de suporte do intangível e consequente salvaguarda do patrimônio ativado, o que só pode ser realizado mediante articulações entre os campos da cultura e natureza no desenho de ações de salvaguarda, o que ainda não foi efetivado.

Para além da análise da Roda de Capoeira, os Capítulos 6 e 7 abordaram o Samba de Roda do Recôncavo Baiano, expressão cultural também ativada como patrimônio cultural imaterial do Brasil e da Humanidade, e a viola machete, instrumento musical que é apresentado pelo IPHAN como essencial à salvaguarda da expressão cultural, cuja produção é realizada de forma local e artesanal e demanda o uso de bens naturais.

Esses capítulos demonstraram diversas alterações na prática cultural decorrentes da ativação patrimonial e das ações de salvaguarda da expressão cultural. Sobre a materialidade

componente do intangível, foi possível constatar que novamente ela foi visualizada pelo IPHAN e detentores culturais e teve sua proteção destacada na salvaguarda do bem, inclusive como ação emergencial.

Essa proteção se debruçou sobre a viola machete e teve como elementos focais o saber fazer e saber tocar o instrumento e, em relação ao fazer, no plano de salvaguarda e nas ações realizadas nenhuma atenção foi dispensada aos materiais utilizados na produção do instrumento. O que se objetivou foi a retomada da presença física do machete, sem atentar aos saberes envolvidos no processo do fazer, inclusive aqueles de interface cultura e ambiente. Isso culminou na perda de elementos componentes da expressão cultural e na produção atual de um novo machete.

Analizada a gestão do patrimônio cultural imaterial ativado, inclusive no que concerne a proteção do mesmo, e atestado que a gestão desses bens culturais não garante a proteção da base material de sustentação desses patrimônios quando não contempla os bens naturais necessários à manutenção dessa base material, o Capítulo 8 traçou um paralelo entre a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial e a proteção ambiental, destacando como a legislação de proteção ambiental do país aborda o uso cultural de bens naturais. As análises realizadas demonstraram que os órgãos ambientais responsáveis pela proteção dos bens naturais e ordenamento das atividades extrativistas no país não consideram os usos culturais de bens ativados como patrimônios. Para esses órgãos, a condição de “patrimônio cultural” ainda não é argumento para a garantia de acesso e apropriação de bens naturais, já que não há normativas nesse sentido. Desta forma, o uso cultural da natureza fica ausente das normativas de gestão ambiental, o que representa um risco à salvaguarda desses bens. Se faz necessário articular políticas culturais e ambientais e pensar em normativas que abordem esses dois aspectos não só para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, que comporta elementos da natureza, mas também para efetivação da proteção integrada da cultura e do ambiente.

Conhecidos os meios e as normativas de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial ativado e de proteção e do uso cultural do patrimônio natural, exposta a relação entre imaterialidade e materialidade e de cultura e natureza no âmbito desses patrimônios e, exemplificadas essas relações nos casos estudados, é possível confirmar a hipótese de que as políticas, planos e ações para salvaguarda do patrimônio imaterial, que comportam elementos da cultura e da natureza, não contemplam de maneira satisfatória a conservação da base material que permite a continuidade das formas de expressão imateriais.

A confirmação dessa hipótese parte da observação de que o IPHAN, principal órgão gestor do patrimônio cultural imaterial ativado, não vê a materialidade e a relação desta com

uso de bens naturais como objetos-alvo do seu rol de atuação na gestão dos bens imateriais. A materialidade é reconhecida como importante, muitas vezes até selecionada como elemento de destaque para salvaguarda dos bens imateriais, como nos casos estudados, mas a proteção efetiva não se consolida, pois o Instituto não atua no campo socioambiental e nem mesmo até o momento tem buscado parcerias com os órgãos ambientais seja na execução dos INRCs, nos quais os problemas necessitam ser claramente apontados, seja na elaboração e implantação dos planos de salvaguarda, que direcionam as ações destinadas à proteção do bem.

No caso do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, fica clara a importância da viola machete como elemento material de sustentação do intangível, como também é possível observar que a proteção dessa materialidade não foi realizada de forma satisfatória, apesar de ser uma ação destacada como emergencial. Neste caso, aspectos relacionados a apropriação e usos de bens naturais na produção do instrumento não foram ao menos considerados. O foco do IPHAN foi para a retomada da produção da viola machete, sem atentar aos meios produtivos e aos saberes relacionados a essa produção, inclusive aqueles que relacionam cultura e natureza. A viola machete segue produzida desvinculada de técnicas e materiais tradicionalmente utilizados, o que não impede a renovação do registro do bem cultural, em andamento, mas incide na perda de saberes e fazeres em sua relação com bens naturais.

No caso da Roda de Capoeira, a materialidade do intangível também foi visualizada e considerada na salvaguarda do patrimônio ativado, em particular destacou-se o berimbau como instrumento musical essencial à prática cultural. A materialidade e o uso de bens naturais foram constatados e incluídos dentre as ações de salvaguarda da expressão cultural, o que indica um avanço em relação ao processo do Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Mas, apesar do reconhecimento da vinculação da expressão cultural com os bens naturais, as análises do “Dossiê Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira” e do plano e ações de salvaguarda da Roda de Capoeira na Bahia, demonstraram que a associação foi mais retórica do que prática, pois nenhuma ação foi efetivada, não havendo articulação com os órgãos ambientais o que explica o receio dos detentores culturais em se apropriar da biriba para a produção de berimbaus. A conservação da base material de suporte da Roda de Capoeira ainda não está garantida nas ações de salvaguarda do bem imaterial.

A confirmação da hipótese também se efetiva ao analisarmos a ação dos órgãos ambientais brasileiros, que ainda atuam na proteção ambiental, fundados na separação cultura e natureza. Os usos culturais de bens naturais são garantidos no âmbito da legislação ambiental apenas quando os atores envolvidos compõem comunidades e grupos sociais tradicionais, que tem a relação com a natureza como elemento essencial a sua sobrevivência e

formação de identidade. Da mesma forma que os órgãos de gestão do patrimônio cultural não abordam a temática ambiental, os órgãos de gestão ambiental não atuam perante o patrimônio cultural ativado, mesmo quando esse comporta elementos da natureza.

Ao longo dos oito capítulos e perante a comprovação a hipótese proposta, a tese demonstrou que os patrimônios culturais imateriais do Brasil que convergem elementos da cultura e natureza não têm sua salvaguarda efetiva em decorrência da falta de articulação e normativas nos setores de cultura e do ambiente, voltadas à garantia de acesso e apropriação de bens naturais de forma sustentável, para a continuidade da execução das práticas culturais ativadas como patrimônio.

A ativação patrimonial é uma decisão política, mesmo se tratando dos patrimônios culturais imateriais que demandam anuência dos detentores culturais. Se o Estado ativa um bem cultural como patrimônio, passa a ser responsável por sua proteção integral, o que inclui a necessidade de atenção a todos os setores envolvidos com a complexa proteção desses bens culturais.

No âmbito da relação cultura e natureza, aqui analisada, o uso cultural de bens naturais necessários à manutenção da base material de sustentação desses patrimônios necessita ser garantido e protegido. Isso demanda: i) a articulação entre políticas culturais e ambientais, para que não se apresentem como conflituosas; ii) a efetivação de normativas voltadas a essa relação, a serem produzidas nas diversas esferas do governo, a depender de cada bem cultural analisado e da sua abrangência; e iii) a necessidade e investimentos nessas duas áreas, pois as análises e depoimentos aqui apresentados demonstram a falta de recursos financeiros e humanos para as ações de proteção do patrimônio cultural e ambiental.

Sobre esse último aspecto, vale destacar que essa tese foi finalizada em junho de 2019, momento político no qual o Brasil passa por um desmonte dos setores de cultura e ambiente. O Ministério da Cultura (MinC), criado em 1985, foi extinto nesse ano de 2019 e a pasta passou a integrar o Ministério da Cidadania, na condição de Secretaria Especial da Cultura (Decreto nº 9.674, de 2 de janeiro de 2019). O Ministério do Meio Ambiente permaneceu, mas tem sofrido diversas intervenções, tendo uma nova estrutura regimental aprovada pelo Decreto nº 9.672, de 2 de janeiro de 2019, no qual secretarias e departamentos responsáveis por diversas pautas importantes para o país, como o extrativismo, foram extintos. Também é destaque as alterações ocorridas no Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio), que levaram o presidente e diversos diretores a se demitirem após conflitos internos. Essas alterações já apresentam reflexos e o primeiro

semestre de 2019 demonstra um aumento do desmatamento dos ecossistemas brasileiros, em especial da Amazônia legal⁸³.

O desmonte nas áreas de cultura e ambiente alerta para a menor atenção do atual governo com esses setores, o que não contribui para proteção do patrimônio cultural e natural do Brasil. Espera-se que a presente tese possa servir de alerta à sociedade para que os bens culturais e naturais do país sejam valorizados e protegidos de forma integral e efetiva. Nesse sentido, a mesma será “devolvida” a comunidade de detentores culturais nas diversas formas possíveis, que vão desde a entrega da tese em sua integridade até simples apresentação dos resultados e discussões efetivadas.

⁸³ <http://terrabrasilis.dpi.inpe.br/>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AB'SABER, Aziz. **Ecossistemas do Brasil**. 1. ed. São Paulo: Metalivros, 2006.

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola: cultura popular e o jogo de saberes na roda** (Tese de doutorado em Ciências Sociais). Campinas: UNICAMP, 2004.

ABREU, Frede. **Capoeiras – Bahia, Século XIX: imaginário e documentação**. Salvador: Instituto Jair Moura, 2005.

_____. **O Barracão de Mestre Waldemar**. Salvador: Zarabatana, 2003.

_____. **O Batuque. A luta braba**. Salvador. Instituto Frede Abreu. 2014

ABREU, Regina. A patrimonialização da diferença: usos da categoria 'conhecimento tradicional' no contexto de uma nova ordem discursiva. In Barrio A, e Motta A e Gomes M. **Inovação cultural, patrimônio e educação**. Salvador: USAL, 2010.

ADINOLFI, Maria Paula Fernandes. **Parecer n.031/08. Registro da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil**. IPHAN. 2008.

ALBUQUERQUE, Wlamyra R.; FILHO, Walter Fraga. **Uma História do negro no Brasil**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Ocidentais, 2006.

ALENCAR, Rívia Riker Bandeira de. O samba de roda na gira do patrimônio. **Tese de Doutorado**. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2010.

ANDRADE, Isis Leite Medeiros Mascarenhas; LUCENA, Emerson Antônio Rocha Melo; CHIAPETTI, Jorge; PEREIRA, Renata Camargo Aspirino, MIELKE, Marcelo Schramm. Espécies arbóreas utilizadas por pescadores para a construção de jangadas, Área de Proteção Ambiental Costa de Itacaré-Serra Grande, Bahia, Brasil. In: **Rodriguésia** 67(1): 045-053, 2016

ANDRADE, Mário de. **Mário de Andrade: cartas de trabalho**. Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936-1945. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Fundação Pró-Memória, 1981.

ANDREWS, George Reid. **América Afro-Latina, 1800-2000**. São Carlos: Editora da Universidade Federal de São Carlos, 2007.

ARAÚJO, Paulo Coelho de; JAQUEIRA, Ana Rosa Fachardo. A luta da capoeira: reflexões acerca da sua origem. **Antropolítica**, Niterói, nº24, p. 87-102, 1º sem, 2008.

AREIAS, Almir das. **O que é capoeira**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

AREIAS, Anande das. **O que é capoeira**. 4. ed. São Paulo: Ed. da Tribo, 1983.

ARIÑO, Antonio. La invención del patrimonio y la sociedade del riesgo. In: RODRIGUEZ MORATÓ, Arturo (Coord.). **La sociedad de la cultura**. Barcelona: Ariel, 2007. p. 71-88.

ARTAXO, Paulo. Uma nova era geológica em nosso planeta. O Antropoceno? **Revista USP**, São Paulo, n 103, p. 13-24. 2014.

ASSIS, Marco Antonio; PICOLLO, Paulo Ravanelli. Estruturas populacionais de *Eschweilera ovata* (Cambess.) Miers. (Lecythidaceae) submetidas a ações de cortes seletivos. In: **Resumos do Simpósio de Ecossistemas Brasileiros**. Vitória, ES: Ed.ACIESP, 2000, 152p.

AYROSA, Plinio. Capoeira. **Revista do Arquivo Municipal de São Paulo**, São Paulo, v. 10, n. 22, p. 335-347, 1936.

AZEVEDO, Isabel Maria Gonçalves; ALENCAR, Ramilla Machado de; BARBOSA, Antenor Pereira, ALMEIDA, Narrúbia Oliveira de. Estudo do crescimento e qualidade de mudas de marupá (*Simarouba amara* Aubl.) em viveiro. **Acta Amazonica**, VOL. 40(1) 2010: 157 – 164.

BALEE, Willian. Indigenous History and Amazonian Biodiversity. In : H . K.. Steen Ôd TUCKER (eds.). **Changing Tropical Forest: Historical Perspectives on Today's Challenges in Central and South América**. Durham: Forest History Society, 185-97. 1992.

BASTOS, Moira Anne Bush. **Poética da Cabaça: Fruto de tradição, arte e comunicação**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP. São Paulo. 2010

BATALLA, G Bonfil. Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados. In: FLORESCANO, E. (Coord.) **El patrimonio nacional de México**. México: FCE, CONACULTA, 1997. p. 28-56.

BEHAGUÉ, Gerhard. Brazil II, 1: Folk Music. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London. Macmillan. 1980

BEYER, Gregory. **O berimbau: a project of ethnomusicological research, musicological analysis, and creative endeavor**. Dissertation. The Manhattan School of Music. New York. 2004.

BONI, Valdete; QUARESMA, Silvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. **Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC**; Vol. 2 nº 1 (3), janeiro-julho/2005, p. 68-80

BOSCO, Estevão; DI GIULIO, Gabriela Marques. Ulrich Beck: Considerações sobre sua contribuição para os estudos em ambiente e sociedade e desafios. **Ambiente & Sociedade**. São Paulo. Vol. XVIII, n.2, p.149-160. 2015.

BRASIL. **Decreto 98.897, de 30 de janeiro de 1990**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/Antigos/D98897.htm>. Acesso em: 11 mar. 2019

_____. **Decreto Lei nº 25 de 30 de novembro de 1937**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm>. Acesso em: 11 set.2016.

BRASIL. **Decreto nº 6.040, de 7 de fevereiro de 2007..** Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2007/Decreto/D6040.htm>. Acesso em: 11 mar. 2019

_____. **Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890.** Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 14 mar. 2019

_____. **Decreto nº 89.336, de 31 de janeiro de 1984.** Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1980-1989/D89336.htm>. Acesso em: 14 mar. 2019

_____. **Lei 6.902 de 27 de abril de 1981.** Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L6902.htm>. Acesso em: 11 mar. 2019

_____. **Lei 6.938 de 31 de agosto de 1981.** Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6938.htm>. Acesso em: 14 mar. 2019

_____. **Lei nº 12.651, de 25 de maio de 2012.** Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112651.htm>. Acesso em: 14 mar. 2019

_____. **Lei nº 4.771, de 15 de setembro de 1965.** Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L4771.htm>. Acesso em: 11 mar. 2019

_____. **Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998.** Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9605.htm>. Acesso em: 11 mar. 2019

_____. **Lei nº 9.985, de 18 de julho de 2000.** Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9985.htm>. Acesso em: 8 abr. 2019.

_____. **Constituição (1988).** Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BRETAS, Marcos Luiz. "A queda do império da navalha e da rasteira (a República e os capoeiras). **Caderno de Estudos Afro-Asiáticos**, nº.20. Rio de Janeiro: Cândido Mendes, junho, 1991.

BRITO, Celso de. Berimbau's "use value" and "exchange value": Production and consumption as symbols of freedom in contemporary global Capoeira Angola. **Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology: the journal of the Brazilian Anthropology Association**, Brasília, v. 9, n. 2, p. 103-127, July/Dec. 2012.

CAMÊU, Helza. **Introdução ao Estudo da Música Indígena no Brasil.** Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais. Brasília. 1977.

CAMPOS, Wagner; DÖRING, Katharina. Samba de Viola do Recôncavo Baiano – grupo de Samba Chula Os Filhos da Pitangueira. In: **Projeto Sonora Brasil Crioulo – Formação de**

ouvintes musicais. 2006, Samba de viola do Recôncavo Baiano – Grupo de Samba Chula os Filhos da Pitangueira. Brasília. Sesc. 2006.

CANDAU, Joël. Memória e identidade. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CANDIOTTO, Luciano Zanetti Pessoa. Ecossistemas brasileiros: degradação e potencialidades. **RBPG**, Brasília, v.13, n.32, p. 603 - 630, set./dez. 2016.

CARMO, Raiana Alves Maciel Leal do. **A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e seus impactos no samba de roda do Recôncavo baiano.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em música. Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2009.

CARNEIRO, Edison. **Capoeira.** Cadernos de Folclore 1. 2ª Edição. Funarte, 1977.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** 3 ed. Rio de Janeiro. Ediouro. 1972

CAVALCANTI, Lauro (org.). **Modernistas na repartição.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Paço Imperial, Tempo Brasileiro, 1993.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro; FONSECA, Maria Cecília Londres. **Patrimônio Imaterial no Brasil:** legislações e políticas estaduais. Brasília. UNESCO (Representação no Brasil), Educarte, 2008

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio.** São Paulo: Estação Liberdade/UNESP, 2001.

CHOE, Winny. Com a palavra os Mestres Griôs. **Revista Extraprensa**, 2(2), 1-113. 2009.

CHRISTOFFERSEN, Leif E. IUCN: A Bridge-BUILDER for Nature Conservation. **GREEN GLOBE YEARBOOK.** 1997. p. 59-69

COELHO, Daniele Maia Teixeira. **A dicotomia natureza e cultura no âmbito das políticas públicas de proteção do patrimônio cultural imaterial brasileiro.** Tese (Doutorado em Ciência Ambiental) no Programa de Pós-graduação em Ciência Ambiental do Instituto de Energia e Ambiente da Universidade de São Paulo. 2017.

COSTA, Larissa Correa do Bonfim; ROCHA, Emerson Antonio; SILVA, Luiz Alberto Mattos; JARDIM, Jomar Gomes; SILVA, Delmira da Costa; GAIÃO, Luciana de Oliveira; MOREIRA, Rita de Cassia Teixeira. Levantamento Preliminar das Espécies Vegetais com Potencial Econômico no Parque Municipal da Boa Esperança, Ilhéus, Bahia, Brasil. **Acta Farm. Bonaerense** 25 (2): 184-191. 2006.

COUTINHO, Daniel. **O ABC da Capoeira Angola: os manuscritos de Mestre Noronha.** Brasília. DEFER. Centro e Informação e Documentação sobre a Capoeira (CIDOCA/DF). 1993.

DEAN, Warren. **A ferro e fogo:** a história e a devastação da mata atlântica brasileira. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

DIAS, Luis Sergio. **Quem tem medo da capoeira?** Rio de Janeiro, 1890- 1904/Luiz Sergio Dias. - Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Divisão de Pesquisa, 2001.

DIEGUES, Antonio Carlos Sant'Ana. "Desenvolvimento sustentável ou sociedades sustentáveis: da crítica dos modelos aos novos paradigmas". In: **São Paulo em Perspectiva** 6(-1), jan/jun. 1992.

_____. **Biological Diversity and Coastal Traditional Culture: The Caiçaras Communities.** São Paulo: UICN/NUPAUB. 1988

_____. **O mito moderno da natureza intocada.** São Paulo: Hucitec; Núcleo de Apoio à Pesquisa sobre Populações Humanas e Áreas Úmidas Brasileiras, USP, 6ª Edição, 2008.

DÖRING, Katharina. **Cantador de Chula: o samba antigo do Recôncavo Baiano.** 1ª edição. Salvador, BA: Pinaúna, 2016.

_____. Samba de roda: visibilidade, consumo cultural e estética musical. **Pontos de Interrogação**, v. 3, n. 2, jul./dez. UNEB, Campus II. 2013, p. 147-174.

DRUMMOND, José Augusto; FRANCO, José Luiz de Andrade; OLIVEIRA, Daniela de. **Uma análise sobre a história e a situação das unidades de conservação no Brasil.** In: GANEN, Roseli Senna (Org.). **Conservação de Biodiversidade, Legislação e Políticas Públicas.** Câmara dos Deputados, Edições Câmara. Brasília. 2010. Disponível em: <http://bd.camara.gov.br/bd/>. Acesso em: 28 mar. 2019.

ESTRADA, Adriana Alvarez. Os fundamentos da teoria da complexidade em Edgar Morin. **Akrópolis** Umuarama, v. 17, n. 2, p. 85-90, abr./jun. 2009.

FERRANREZI, Elisabete (Org.). **Políticas Públicas: Coletânea – Volume I.** Brasília: ENAP, 2006.

FLORES, Andre Luis Lima. **Análise de diferentes madeiras brasileiras em substituição às espécies tradicionais no violão clássico.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Engenharia e Ciência dos Materiais - PIPE. Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 2015.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **Parecer do Registro de bem cultural de natureza imaterial “Samba de roda no Recôncavo Baiano”.** IPHAN. 2004.

_____. Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio. In: IPHAN. **Manual de aplicação do INRC.** Brasília: IPHAN, 2000.

FONSECA, Vivian Luiz. A outra face da imaterialidade, o registro e o inventário como meios de preservação de patrimônio cultural imaterial a partir do estudo de caso da capoeira. **Acervo.** Rio de Janeiro, V. 27, Nº 2, P. 106-117, JUL./DEZ. 2014.

FRANKE, Idesio Luis. **Principais usos e serviços de árvores e arbustos promissores que ocorrem em pastagens no Estado do Acre**. Embrapa, Comunicado Técnico, 106: 1-6. 1999.

FREIRE, Beatriz Muniz. O inventário e o Registro do Patrimônio Imaterial: novos instrumentos de preservação. **Cadernos do LEPAARQ** – textos de Antropologia, Arqueologia e Patrimônio; v.II, n.3. Pelotas. Editora da UFPEL. Jan/Jul, 2005.

GALLO, Priscila Maria. Caxixi: um exemplar da percussão afro-brasileira e sua contribuição para reflexões de perspectiva etnomusicológica. **Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música**. XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro. 2010

GALLOIS, Dominique. **Patrimônio cultural imaterial e povos indígenas**. Iepé. 2006.

GANEN, Roseli Senna (Org.). **Conservação de Biodiversidade, Legislação e Políticas Públicas**. Câmara dos Deputados, Edições Camara. Brasília. 2010. Disponível em: <<http://bd.camara.gov.br/bd/>>. Acesso em: 28 mar. 2019.

GANEN, Roseli Senna; DRUMMOND, José Augusto. **Biologia da conservação: as bases científicas da proteção da biodiversidade**. In: GANEN, Roseli Senna (Org.). **Conservação de Biodiversidade, Legislação e Políticas Públicas**. Câmara dos Deputados, Edições Camara. Brasília. 2010. Disponível em: <<http://bd.camara.gov.br/bd/>>. Acesso em: 28 mar. 2019.

GASPAR, Fabio. **Na roda dos direitos: o agendamento público da capoeira (2003-2010)**. Dissertação de mestrado. Brasília. Universidade de Brasília. 2012.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro. Ed. Guanabara. 1989.

GIL, Gilberto. **Ministro da Cultura, Gilberto Gil, na homenagem a Sergio Vieira de Mello**. 2004. Disponível em: <http://www.consultaesic.cgu.gov.br/busca/dados/Lists/Pedido/Attachments/439675/RESPOSTA_RECURSO_1_Discurso%20Gilberto%20Gil,%20na%20homenagem%20a%20Sergio%20Vieira%20de%20Mello%202004.pdf> . Acesso em: 07 dez. 2016.

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

GOSWAMI, Rahul. El patrimonio inmaterial se adapta a un mundo cambiante. **Patrimonio Mundial**, n.77, octubre. UNESCO. Paris. p. 30 - 36. 2015

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda**. Salvador. EDUFBA. 2015

GRAHAM, Richard. Technology and Culture Change: The Development of the "Berimbau" in Colonial Brazil. **Latin American Music Review**. Vol. 12, No. 1. pp. 1-20. University of Texas Press, 1991.

GUSSON, Eduardo. **Uso de diversidade genética em populações naturais de biriba (*ESCHWEILERA OVATA* [Cambess.] Miers): subsídios ao manejo e conservação da**

espécie. Dissertação. Escola Superior de Agricultura “Luiz de Queiroz” Universidade de São Paulo. Piracicaba. 2003.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias qualitativas na Sociologia**. 5a edição. Petrópolis: Vozes, 1997.

HEINICH, Natalie. O Inventário: um patrimônio em vias de desertificação? **PROA – Revista de Antropologia e Arte**, n.5, 2014.

HERZFELD, Michael. **The Body Impolitic**: Artisans and Artifice in the Global Hierarchy of Value. Chicago, University of Chicago Press, 2004.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. Fronteira da transdisciplinaridade moderna. In: **Saberes Ambientais**: desafios para o conhecimento disciplinar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

HOLLOWAY, Thomas H. **Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Dossiê IPHAN 12 – Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira**. Brasília, 2014. Disponível em: <www.portal.iphan.gov.br> Acesso em: 20 jan. 2016.

_____. Dossiê: **Inventário para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil**. Brasília, 2007. Disponível em <www.portal.iphan.gov.br> Acesso em: 20 jan. 2016.

_____. Edital PNPI/2013. Anexo 1 – O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. Disponível em < [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Anexo%201\(2\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Anexo%201(2).pdf)> Acesso em: 20 abr. 2017.

_____. **Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois**: princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial do Brasil (2003 – 2010). Brasília, 2010.

_____. **Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois**: a trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil 1936/2006. Brasília. Departamento do Patrimônio Imaterial, 2006.

_____. **Resolução no 01 de 18 de julho de 2013**. Disponível em: < http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/10_1%20IPHAN%20inicia%20a%20rev%20alida%20C3%A7%C3%A3o%20dos%20patrim%C3%B4nios%20culturais%20registrados-Resolu%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 13 set. 2016

_____. **Resolução no 01 de 3 de agosto de 2006**. Disponível em: < http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/resolucao-n%C2%BA-1-2006-ccpc-iphan/10937>. Acesso em: 13 set. 2016

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Relatório do Seminário Estadual Salve a Capoeira**. Superintendência da Bahia. Bahia. 2016.

_____. **Resultado final do prêmio Viva Meu Mestre**. Publicado em 2011.

_____. **Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Brasília, 2006

_____. Saberes, fazeres, gingas e celebrações : ações para a salvaguarda de bens registrados como patrimônio cultural do Brasil 2002-2018 / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil) ; coordenação de edição Rívia Ryker Bandeira de Alencar. – Brasília-DF : IPHAN, 2018

IPHAN; TORELLY, Luiz Philippe. **Patrimônio Cultural e Desenvolvimento Sustentável**. Anais do Encontro de Especialistas em Patrimônio Mundial e Desenvolvimento Sustentável. Brasília. IPHAN, 2012.

ITAU CULTURAL. O Velho Orfeu Africano. Oricongo. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61280/o-velho-orfeu-africano-oricongo>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

IUCN. **Estratégia mundial para a conservação**: a conservação dos recursos vivos para um desenvolvimento sustentável. São Paulo: Cesp, 1984.

KRSTULOVIC, Rosa Claudia Lora. **A transmissão do patrimônio cultural imaterial: o samba de roda do recôncavo baiano**. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em memória social. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2016.

KUBICK, Gerhard. **Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil**. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar. 1979.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Técnicas de pesquisa**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1996.

LANA, Mayara Dalla; BRANDÃO, Carlos Frederico; NETTO, Sylvio Péllico; MARANGON, Luiz Carlos; RETSLAFF, Fabiane Aparecida. Distribuição diamétrica de *Eschweilera Ovata* em um fragmento de floresta ombrófila densa - Igarassu, PE. **FLORESTA**, Curitiba, PR, v. 43, n. 1, p. 59 - 68, jan./mar. 2013.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. São Paulo: Editora 34, 2013.

LEITÃO, Cláudia Souza. Biodiversidade Cultural e o imaginário do desenvolvimento: políticas públicas para valorização e proteção integradas do patrimônio cultural e natural brasileiros. **Políticas Culturais em Revista**, 1 (3), p. 5 – 22. UFBA. Salvador. 2010.

LIMA, Cassio Leonardo Nobre de Souza. **Viola nos sambas do Recôncavo Baiano**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Música. Universidade Federal da Bahia. Salvador. UFBA. 2008.

LIMA, Telma Cristine Sasso e MIOTO, Regina Célia Tamaso. Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica. **Rev. Katál.** Florianópolis v. 10 n. esp. p. 37-45, 2007

LODY, Raul. **“Samba de caboclo”**. **Cadernos de Folclore**. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.

LORDELO, Petry Rocha. O samba chula de cor e salteado em São Francisco do Conde/BA: cultural populá e educação não-escolá para além da(o) capitá. **Dissertação de mestrado**. Faculdade de Educação. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009

LORENZI, Harri. **Árvores Brasileiras: manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas nativas do Brasil**. Nova Odessa. Plantarum, 1998, v.2.

_____. **Árvores brasileiras: manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas nativas do Brasil**, vol.1. 6ª edição. São Paulo, Instituto Plantarum de Estudos da Flora, 2014.

LUCENA, Felipe Pessoa; CABRAL, Enilson; SANTOS, Maria do Carmo Ferrão; OLIVEIRA, Vanildo Souza; BEZERRA, Thales Ramon de Queiroz. A pesca de currais para peixes no litoral de Pernambuco. **Bol. Téc. Cient. CEPENE**, Tamandaré - PE - v. 19, n. 1, p. 93-102, 2013.

MARQUES, Francisca. **Samba de roda em Cachoeira, Bahia: uma abordagem etnomusicológica**. Dissertação de Mestrado em Música, UFRJ, 2003.

MARQUES, José Geraldo. **Aspectos ecológicos da etnoictiologia dos pescadores do complexo estuarino lagunar Mundaú-Manguaba**. Alagoas. Tese de doutorado. Campinas: Campinas. 1991.

MARQUES, Márcia Helena Bezerra; MARTINS, Varlone Alves; SOUZA, Mário Rabelo; ALVES, Marcus Vinicius da Silva. Efeito da secagem nas propriedades acústicas da madeira de marupá (Simarouba amara Aubl.). **Floresta & Ambiente**, V.12, n.2, p. 57 - 64, nov./dez. 2006.

MELLO, André da Silva. Esse nego é o diabo, ele é capoeira ou da motricidade brasileira. **Revista Discorpo**, São Paulo, n. 6, p. 29-39, 1996.

MENDONÇA, Francisco. Geografia socioambiental. **Revista Terra Livre**, n.16. São Paulo: p.113-132. 2001.

MENESES. José Newton Coelho. Modos de fazer e a materialidade da cultura “imaterial”: o caso do queijo. **Patrimônio e Memória**. UNESP, FCLAs, CEDAP, vol.5, n.2, p.19-33. Dez 2009.

MINISTÉRIO DA CULTURA (MinC). **Capoeira Viva**: Edital 2006. Brasília.

_____. **Capoeira Viva**: Edital 2007. Brasília.

MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE. **Plano Nacional de Fortalecimento das Comunidades Extrativistas e Ribeirinhas – PLANAFE: 2017 – 2019**. Secretaria de Extrativismo e Desenvolvimento Rural Sustentável. Brasília. MMA, 2017.

MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE. **Portaria MMA n.º 443 referente à “Lista Nacional Oficial de Espécies da Flora Ameaçadas de Extinção” de 17 de dezembro de 2014.** Disponível em: < http://cncflora.jbrj.gov.br/portal/static/pdf/portaria_mma_443_2014.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2019.

_____. **Resolução n.º 12, de 14 de dezembro de 1987.** Disponível em: < http://www.icmbio.gov.br/cecav/images/download/resolucao_CONAMA_428_17dez2010.PDF>. Acesso em: 09 mar. 2019

MONTAGNINI Florencia.; FANZERES, Anna.; DAVINHA, Sergio. The potentials of 20 indigenous tree species for soil rehabilitation in the Atlantic forest region of Bahia, Brazil. **Journal of Applied Ecology**, v. 32, p. 841-856, 1995.

MORAN. Emílio F. **Meio Ambiente e Ciências Sociais.** Interações homem-ambiente e sustentabilidade. Tradução Carlos Szlak. Editora Senac. São Paulo. 2011.

_____. **Nós e a natureza.** Uma introdução às relações homem-ambiente. Tradução Carlos Szlak. Editora Senac. São Paulo. 2008.

MORI, Scott. Diversificação e conservação das Lecythidaceae Neotropicais. **Acta Botânica Brasileira**, v.4, p. 45-68, 1990.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo.** Porto Alegre: Sulina; 2006.

_____. **Para onde vai o mundo?** Petrópolis. Vozes; 2010.

MOURA. Jair. **Essas danças, pugilatos e evoluções.** Salvador. Jornal “A Tarde”, Caderno Cultural (27/07), 1997.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição bantu na música popular brasileira.** São Paulo: Global, 1979.

NEVES, Maria Luiza Cardoso.; PICOLLO, Paulo Ravanelli.; ASSIS, Marco Antonio. CHIMICHAQUE, Emília Rosa.; SILVA, Augusto Januário Passos.; CUNHA, Renato Pegas Paes. Estudos dos fragmentos da mata Atlântica e seu uso para fins comerciais e folclóricos na grande Salvador – Bahia. In: **Anais do Seminário Nacional sobre Recursos Florestais da Mata Atlântica.** São Paulo, 1999. Editora Gráfica, 1999, 71-74p.

OLIVEIRA, Maria M. **Como fazer pesquisa qualitativa.** Petrópolis, Vozes, 2007.

OLIVEIRA, Rute Gregório; MATOS, Valderez Pontes; MONTEIRO, Hian de Assis; SALLES, Anna Goretti; SENA, Lucia Helena de Moura. Morfologia do fruto, semente e plântula de *Eschweilera ovata* (Cambess.) Miers. **Ciência Florestal**, Santa Maria, v. 22, n. 2, p. 371-377, abr.-jun., 2012

PÁDUA, José Augusto. **Um sopro de destruição: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista (1786-1888).** Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 2002.

PÁDUA, Maria Tereza Jorge. Sistema brasileiro de unidades de conservação: de onde viemos e para onde vamos? In: CONGRESSO BRASILEIRO DE UNIDADES DE

CONSERVAÇÃO, 1, 1997, Curitiba. **Anais...** Curitiba: IAP; Unilivre; Rede Nacional Pró Unidades de Conservação, 1997. v. 1.

PASSOS, Antônio Marcos de Oliveira. Os mestres de capoeira e a patrimonialização: descompasso das políticas públicas brasileiras, p. 161 – 167. In Freitas (Org). **Uma coleção biográfica**: os Mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde no Museu Afro-Brasileiro da UFBA. Salvador. Edufba. 2015.

PASTINHA, Mestre. **Quando as pernas fazem miserê**. Metafísica e prática da Capoeira. Bahia. Pelourinho. 1960 (manuscritos).

PEIXOTO, Paulo. **Os meios rurais e a descoberta do patrimônio**. 1998. Disponível em: <<https://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/175/175.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

PELIZZOLI, Marcelo Luiz. **Correntes da ética ambiental**. Petrópolis: Vozes, 2002

PEREIRO, Xerardo. Património cultural: o casamento entre património e cultura. **ADRA**. Revista dos sócios e sócias do Museo de Pobo Galego. Nº1, p.23-41. Santiago de Compostela. 2006.

PINTO, Aline Cristhina dos Santos. Capoeira: de prática perseguida a símbolo da identidade nacional. **Anais do V Congresso Internacional de História**. Maringá, p 1530-1538. 2011.

PINTO, Thiago de Oliveira; GRAEFF, Nina. Música entre materialidade e imaterialidade: os tons-do-machete do Recôncavo Baiano. In: **Mouseion**, n-11, jan-abr, pg 72-97. 2012

PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. **A capoeira na Bahia de Todos os Santos**. Goiânia: Ed. da UFT, Fundação Cultural Palmares, Ministério da Cultura, 2005.

POSEY, Darrell. Manejo da floresta secundária; capoeiras, campos e cerrados (Kayapo). In: RIBEIRO, B. (org.). **Suma etnológica brasileira**. vol. I. B. Petrópolis: Vozes. 1987

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

PRATS, Llorenç. **Antropología y patrimonio**. Barcelona, Ariel. 1997.

_____. Concepto y gestión del patrimonio local. **Cuadernos de Antropologia Social**, Buenos Aires, n. 21, p. 17-35, 2005.

_____. El concepto de patrimônio cultural. **Política y sociedad**. Barcelona. n.27. p.63-76. Madrid. Universidad de Barcelona, 1998.

_____. La mercantilización del patrimônio: entre la economía turística y las representaciones identitárias. **Boletim del Instituto Andaluz del Patrimônio Histórico**, no.58, p.72-80. 2006.

RAYNAUT, Claude. Interdisciplinaridade: mundo contemporâneo, complexidade e desafios à produção e à aplicação de conhecimentos. In: PHILIPPI JR., Arlindo; FERNANDES, Valdir;

ALVARENGA, Augusta Thereza de; PELICIONI, Maria Cecília Focesi. **Práticas da Interdisciplinaridade no Ensino e Pesquisa**. Manole. Barueri. 2015.

REGO, Waldeloir. **Capoeira angola: ensaio sócioetnográfico**. Salvador: Itapuã, 1968.

REIS, André Luiz Teixeira. **Brincando de capoeira**. Cidade: Ed. Abadá, 1997.

REIS, Leticia Vidor de Sousa. A capoeira: de "doença moral" à "gymnastica nacional". **R. História**, São Paulo, n. 129-131, p. 221-235, ago.-dez./93 a .- ago.-dez./94.

ROCKSTRÖM, Joan; STEFFEN, Will; NOONE, Kevin; PERSSON, Asa; CHAPIN, Stuart; LAMBIN, Eric; LENTON, Timothy; SCHEFFER, Marten; FOLKE, Carl; SCHELLNHUBER, Hans; NYKVIST, Bjorn; WIT, Cynthia; HUGHES, Terry; VAN DER LEEUW, Sander; RODHE, Henning; SÖRLIN, Syerker; SNYDER, Peter; COSTANZA, Robert; SVEDIN, Uno; FALKENMARK, Malin; KARLBERG, Louise; CORELL, Robert; FABRY, Victoria; HANSEN, James; WALKER, Brian; LIVERMAN, Diana; RICHARDSON, Katherine; CRUTZEN, Paul; FOLEY, Jonathan. Planetary boundaries: Exploring the safe operating space for humanity. **Ecology and Society**. 14, 32. 2009,

SALVADOR, Angelo. D. **Métodos e técnicas de pesquisa bibliográfica**. Porto Alegre: Sulina, 1986.

SANT'ANNA, Marcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: **Memória e patrimônio**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SANTILLI, Juliana. Intersetorialidade, patrimônio e desenvolvimento. In: **Patrimônio Imaterial: fortalecendo o Sistema Nacional**. Aula 8. IPHAN. 2013. Disponível em: <http://www.inspirebr.com.br/uploads/aulas/201e7bd240f2e5ea7c7c8d93c81470ce.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência**. Para um novo senso comum. A ciência, o direito e a política na transição paradigmática, volume 1. São Paulo: Cortez Editora, 2002.

_____. Por que é tão difícil construir uma teoria crítica? **Revista Crítica de Ciências Sociais**, nº54, junho de 1999, p.197-215.

SEGALEN, Martine. "Cuestiones de identidad y alteridad. La experiencia francesa del patrimonio", In: Gonzalez Alcantud, J. A. (ed.), **Patrimonio y pluralidad**. Nuevas direcciones en antropología patrimonial. Granada, Centro de Investigaciones Etnológicas Angel Ganivet, pp. 41-62. 2003.

SERA, James; VOEKS, Robert. Berimbau de barriga: Musical Ethnobotany of the Afro-Brazilian Diaspora. In: VOEKS, Robert; RASHFORD, J. (eds.), **African Ethnobotany in the Americas**, Springer Science Business Media. New York. 2013. P. 195-214.

SHAFFER, Kay. **O berimbau-de-barriga e seus toques**. Rio de Janeiro: Funarte; Instituto Nacional do Folclore, 1977. (Monografias Folclóricas, 2).

SILVA, Wegliane Campelo; MARANGON, Luiz Carlos; FERREIRA, Rinaldo Luiz Caraciolo; FELICIANO, Ana Lícia Patriota; COSTA JUNIOR, Roberto Felix. Estudo da regeneração natural de espécies arbóreas em fragmento de floresta ombrófila densa, Mata das Galinhas, no município de Catende, Zona da Mata Sul de Pernambuco. **Ciência Florestal**, Santa Maria, v. 17, n. 4, p. 321-331, out-dez, 2007

SIMÕES, Rosa Maria Araújo. Capoeira angola: uma discussão sobre turismo e preservação de recursos naturais a partir de tradições culturais. **Anais do II Encontro da Associação Nacional de Pós graduação e Pesquisa em Ambiente e Sociedade**. Indaiatuba. p. 1 -9, 2004.

SLOOTEN, Harry J. V.; SOUZA, Mario.R. de. 1993. **Avaliação das espécies madeireiras da Amazônia selecionadas para a manufatura de instrumentos musicais**. Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia, Manaus, 123 pp.

SMITH, Laurajane. **Uses of heritage**. London; New York. Routledge, 2008

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A Capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)**. Campinas: Ed. Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 2001.

_____. **A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro, 1850-1890**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

SOMMERMAN, Américo. Objeto, método e finalidade da interdisciplinaridade. In: Philippi e Fernandes. **Práticas da Interdisciplinaridade no Ensino e Pesquisa**. 2015.

SONCINI, Luana. **Política de Patrimônio Cultural Imaterial na América Latina: análise dos processos de identificação e registro no Brasil e no México**. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Interação da América Latina. Universidade de São Paulo. 2012.

SOS MATA ATLÂNTICA, Fundação; Instituto nacional de Pesquisas Espaciais. **Atlas dos remanescentes florestais da Mata Atlântica**, período 2015-2016, Relatório Técnico. São Paulo. 2018

SOUZA, Willian Eduardo Righini de; CRIPPA, Giulia. O Patrimônio como processo: uma ideia que supera a oposição material-imaterial. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 241-255, jul./dez. 2011.

STEFFEN, Will; GRINEVALD, Jacques; CRUTZEN, Paul; McNEILL, John. The Anthropocene: conceptual and historical perspectives. **Philosophical Transactions of The Royal Society**, 369, p. 842-867. 2011.

SUBIRATS, Joan. Definición dels problema. Relevancia pública y formación de la agenda de actuación de los poderes públicos. In: SARAIVA, Enrique e FERRANREZI, Elisabete (Org.). **Políticas Públicas: Coletânea – Volume I**. Brasília: ENAP, 2006.

TIEMBLO, María Pía Timon. Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial. **Atas do Colóquio Internacional “Políticas Públicas para o Patrimônio**

Imaterial na Europa do Sul: percursos, concretizações, perspectivas". Direção Geral do Patrimônio Cultural. Governo de Portugal. Portugal, 1ª edição, p. 71-85, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. 1 ed. São Paulo. Editora 34. 1998.

TOJI, Simone. **Patrimônio Imaterial: marcos, referências, políticas públicas e alguns dilemas**. Assis. UNESP, FCLAs, CEDAP, vol.5, n.2, p.3-18. Dez 2009.

UNESCO. **Cultural Diversity and Biodiversity for Sustainable Development** . High Level Roundtable. Johannesburg, 2002.

_____. **Intangible Cultural Heritage and Sustainable Development**. UNESCO. 2015.

_____. **Recomendação de Paris – Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**, de 17 de outubro de 2003. Paris, 2003. Disponível em: < <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2016.

VASSALLO, Simone Pondé. De quem é a capoeira? Considerações sobre o registro da capoeira como patrimônio cultural imaterial do Brasil. **Cultures-Kairós**. Paris. 2012.

VENTURI, Luis Antonio Bittar. Recurso natural: a construção de um conceito. GEOUSP - **Espaço e Tempo**, São Paulo, Nº 20, pp. 09 - 17, 2006.

VIEIRA, Luiz Renato. **A capoeira e as políticas de salvaguarda do patrimônio imaterial: legitimação e reconhecimento de uma manifestação cultural de origem popular**. Ciclo de Palestras Conheça Mais. Cultura Afro-brasileira: nosso patrimônio. Brasília. Fundação Cultural Palmares. 2012.

VILELA, Fernanda. **Influência da predação e da dispersão de sementes sobre o recrutamento de plântulas de biriba (*Eschweilera ovata*, Lecythydaceae), na Mata Atlântica, Reserva Ecológica de Michelin, BA**. Dissertação. Instituto de Biologia. Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2008.

VINUTO, Juliana. Amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto. **Temáticas**, Campinas, 22, (44): 203-220, ago/dez. 2014

VIOLA MACHETE: Tradição do Samba Chula do Recôncavo. Direção: Pedro Abib. In.: Artesão da Cultura Baiana. Salvador: IRDEB, 2013. (25 min), color.

VIOLA, Eduardo; BASSO, Larissa. O sistema internacional no Antropoceno. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol.31, n.92, p. 1-18. Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais. São Paulo. 2016.

VIOLA, Eduardo; FRANCHINI, Matias; RIBEIRO, Thais Lemos. **Sistema internacional de hegemonia conservadora: governança global e democracia na era da crise climática**. São Paulo, Annablume. 2013.

WADDEY, Ralph Cole. Viola de Samba e Samba de Viola no Recôncavo Baiano. 1980. In: IPHAN. **Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Brasília, 2006. Dossiê.

WATSON, Nathan W. **Key Factors In The Evolution and Globalization of The Berimbau: How the Brazilian Musical Bow Overcame Social and Musical Limitations and Became a Global Icon of Music, Culture and Spirit**. Thesis. University of Miami. 2017.

ZANIRATO, Silvia Helena. Patrimônio cultural e Sustentabilidade: uma associação plausível? **Revista Confluências Culturais**. Vol.5, n.2, p.200 – 211. 2016.

_____. Patrimônio e Identidade: retórica e desafios nos processos de ativação do patrimônio. **Rev. CPC**, v.13, n.25, p.7–33, jan./set. 2018.

ZANIRATO, Silvia H; RIBEIRO, W C. Patrimônio cultural: a percepção da natureza como um bem não renovável. **Revista Brasileira de História**. São Paulo. ANPUH. Vol.26, Ed.51, p.251 – 262. 2006.