



Livio Sansone (Org.)

A política do **intangível**

museus e patrimônios em novas perspectivas

**A política do intangível:
museus e patrimônios em nova perspectiva**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR

Dora Leal Rosa

VICE-REITOR

Luiz Rogério Bastos Leal



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

DIRETORA

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo



LIVIO SANSONE
(Org.)

**A política do intangível:
museus e patrimônios em nova perspectiva**

Salvador
EDUFBA
2012

2012, Autores

Direitos para esta edição cedidos à Edufba.

Feito o Depósito Legal.

Capa

Raquel Noronha

Projeto gráfico

Gabriel Cayres

Revisão e Normalização

Susane Barros

Sistema de Bibliotecas - UFBA

P769 A política do intangível: museus e patrimônios em nova perspectiva / Livio Sansone
(Organizador). – Salvador: Edufba, 2012.
352 p.: il.

ISBN: 978-85-232-0998-8

1. Museus – Patrimônio. 2. Cultura. 3. Memória. I. SANSONE, Livio. II. Título.

CDD – 061:572

Editora filiada a



EDUFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n

Campus de Ondina

40.170-115 Salvador – Bahia – Brasil

Telefax: 0055 (71) 3283-6160/6164

edufba@ufba.br

www.edufba.ufba.br

Sumário

- 7 **Apresentação**
Livio Sansone
- 13 **Ao ritmo dos Bumbas: obliterações e desigualdades
na construção de um patrimônio festivo brasileiro (c. 1900-1950)**
Antonio Evaldo Almeida Barros
- 47 **Batuko de Cabo Verde: percurso histórico-musical**
Gláucia Nogueira
- 71 **A capoeira como patrimônio cultural:
na roda da memória quem inscreve identidades?**
Gabriel da Silva Vidal Cid
- 93 **Novas configurações e narrativas sobre o lugar das
"manifestações culturais" numa localidade do recôncavo baiano**
Agrimaria Nascimento Matos
- 107 **Bembé do mercado de Santo Amaro:
o patrimônio afro imprime as cores da festa**
Ana Rita Araújo Machado
- 139 **Legados artísticos e culturais afro-colombianos:
em memória de Delia, Juan e Manuel Zapata Olivella**
Sergio Andrés Sandoval
- 167 **Os papéis de Juan Gualberto Gómez no arquivo
nacional de Cuba: ensaio experimental sobre a memória
histórica dos negros e mulatos**
Pedro Alexander Cubas Hernández

- 197 **El patrimonio que tenemos y el que ellos quieren ver. Destinos indígenas y políticas de turismo y patrimonio cultural inmaterial en Colombia**
Margarita Chaves e Giselle Nova
- 219 **Patrimonializaciones y emprendimientos culturales del afropacífico: el festival Petronio Álvarez de Cali como plataforma para la promoción de los etnicismos**
Carlos Andrés Meza
- 241 **Algumas considerações sobre museus digitais**
Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha
- 263 **Museus on-line: longevidade e conservação digital da memória**
Jamile Borges da Silva
- 277 **Museu digital da memória afro-brasileira: um ato de resistência**
Myrian Sepúlveda dos Santos
- 293 **Global african hair: representação e recepção do cabelo crespo numa exposição fotográfica**
Angela Figueiredo
- 313 **Las memorias rebeldes: museo itinerante arte por la memoria**
Karen Bernedo Morales
- 327 **Patrimonio.Org e os dilemas da patrimonialização do intangível: da invisibilidade á hipervisibilidade de alguns aspectos da cultura afro-brasileira**
Livio Sansone
- 347 **Sobre os autores**

Apresentação

Até alguns anos atrás, poucos e certamente pouquíssimos empresários e políticos poderiam ter imaginado que em países da América latina e da África pudesse se ganhar dinheiro ou eleições na base da cultura. Quem diria que museus, patrimônio, arquivos, arqueologia, memória e tradições pudessem se transformar em instrumento de luta ou em argumentos para a construção de operações comerciais como aquelas que percebemos hoje.

De fato, a construção tanto de identidades de cunho étnico-racial como de estratégias comerciais que visam o consumo de cultura e/ou o turismo está hoje baseada em bancos de símbolos mais amplos que nunca, não somente por intermédio dos novos meios de comunicação da era digital, que encurtando a relação entre espaço e tempo, fazem circular imagens, desejos e projetos para além de qualquer território físico, mas também por efeito da incorporação aos fluxos e forças da globalização das categorias do novo processo de patrimonialização da(s) cultura(s) tangíveis e intangíveis.

É evidente a progressiva globalização dos processos de preservação e patrimonialização, assim como das categorias e critérios que os norteiam. Estes pressupõem a utilização em lugares diversos das mesmas formas, métodos e prioridades de indexação e registros dos artefatos ou traços culturais (tangíveis ou não) que merecem ser reconhecidos, preservados e eventualmente exibidos. Muita mais “cultura” antiga ou presente precisaria ser resgatada e preservada, seja quando há demandas por parte das populações interessadas, seja quando algum projeto de desenvolvimento de uma determinada região na base do turismo cultural o exige. (COMAROFF; COMAROFF, 2009) Ou ainda quando há efetivamente um interesse internacional (por exemplo, da UNESCO) na preservação de algum artefato que localmente tem pouco valor ou até mesmo quando para a população local deveria ser esquecido ou deixado ruir. (MESKELL, 2009) Este aspecto da globalização, em combinação com

as novas tecnologias comunicacionais, cria um novo contexto de possibilidades tanto para a produção de identidade quanto para seu aproveitamento comercial ou político assim como novas tensões.

É a partir desse contexto que o livro ora apresentado busca refletir. Tenciona ainda entender como a criação de novos museus, por exemplos moveis ou virtuais, permite pesquisar a riqueza deste duplo processo de globalização e do fincar da memória de grupos subalternos, assim como de demandas até então silenciadas porque impossíveis de serem celebradas. Um interessante exemplo neste segundo sentido é o museu da memória da tortura no Peru, que torna visível o resgate dessa memória graças as performances do museu-teatro, quiçá uma forma do museu *parangole*, pensado por Helio Oiticica. É disto que trata o capítulo de Karen Bernedo.

Angela Figueiredo nos mostra como o cabelo pode ser um elemento central na nova discussão sobre a musealização do racismo e da forma pela qual no Brasil e no Atlântico Negro mais em geral se articula um novo projeto de museu em torno do racismo e da norma somática.

A criação de museus em formato digital é o tema de cinco capítulos. Jamile Borges, em sua ênfase positiva procura o justo meio entre tecno-entusiasmo e o ceticismo que se origina na consciência que nossa política nem sempre acha automaticamente um aliado na nossa poética – já que nossa fantasia anda mais rápida do que o avanço tecnológico. Marcelo da Cunha, que escreve a partir do ponto de vista de um curador de museu presencial, interessado no meio digital, aponta com detalhes como um museu digital precisa de muita da infraestrutura e profissionalismo que são próprios ao museu presencial. Gabriel Cid se debruça sobre os problemas, mas também as novas possibilidades, que a musealização da capoeira pelo meio digital proporciona. O ensaio de Myrian Santos traz algumas questões e propostas relacionadas ao projeto *Museu Digital da Memória Afro-Brasileira – Galeria Rio de Janeiro*, que tem por objetivo criar arquivos digitais e exposições virtuais sobre a memória dos brasileiros que se identificam à memória africana. A construção de uma identidade afro-brasileira ainda é polêmica em um país que não se identifica em termos raciais, mas a partir de um imenso leque de características relativas à cor da pele e traços faciais. Defendendo a proposta de criação do museu digital da memória afro-brasileira como uma política de resistência a ser travada em um dos mais poderosos meios de comunicação e não como o resgate de uma identidade racial, o ensaio de Myrian Santos traz à tona algumas das facetas da relação entre poder e representação, crucial para o desenvolvimento do projeto.

O livro contém três ensaios que tratam da Colômbia, um país vizinho com um contexto sociorracial próximo do Brasil, embora com uma história mais larga de intervenção pública na direção do multiculturalismo. Esta história começa com força com a nova constituição de 1991 e logo a famosa Lei 70 em 1993 que tornam a Colômbia, na lei, um país multicultural e multiétnico e definem que alguns direitos, como aquele coletivo a terra, podem depender da pertença a um grupo étnicamente definido. A Colômbia se desenvolve neste sentido até os dias de hoje, embora em um novo contexto de retração do Estado nesse processo que deixa espaço para outros atores como o turismo, a ONG grandes e pequenas, e algumas grande empresas. A patrimonialização da diversidade étnico-racial, nos termos de sua produção artístico-artesanal, em sua interface com o turismo, é o tema do texto de Margarita Chaves e Giselle Nova, no caso indígena, e de Carlos Andrés no caso afro-colombiano. O legado artístico-cultural e a biografia de uma família de intelectuais negros, os Olivella, constitui o fulcro do ensaio de Sergio Andrés Sandoval.

Antonio Evaldo conta, de forma bem convincente, como a elite político-intelectual maranhense, há um século obcecada com corroborar uma poderosa tradição inventada, a suposta e mirabolante formação francesa da primeira colonização do Maranhão, uma poderosa, racista e anacrônica refeitura da história do Maranhão, precisa ser conjugada com a realidade de hoje, onde política, patrimônio e cultura cotidiana chegam a outros acordos em torno daquele que seria o atual príncipe do patrimônio cultural do Maranhão, o Bumba meu Boi.

No texto sobre o gênero musical cabo-verdiano batuko, o reconhecimento no exterior assim como novos usos, digamos híbridos, deste gênero, agora misturado com outros, em lugar de enfraquecer parecem ter fortalecido o batuko – suas reinvenções garantem sua renovada e plástica continuidade.

Em um texto de cunho historiográfico Pedro Cubas mostra como na Cuba de hoje pouco vem se explorando o legado e o patrimônio documental deixado nos arquivos em torno do pensamento negro e da questão racial. A história pátria, em sua representação da presença negra nela, prefere se concentrar em algumas figuras negras, digamos assim canônicas, como e sobretudo Antonio Maceo, mais que explorar a pluralidade de vocês que a história cubana nos brinda.

Outros dois ensaios abordam fenômenos culturais que fazem parte de um recém processo de resgate e valorização de parte do poder público no Recôncavo baiano. Como se sabe, trata-se de uma região importante tanto

no imaginário afro-brasileiro quanto nos processos de patrimonialização da cultura intangível promovidos pelo Ministério da Cultura sob a liderança do ex-ministro Gilberto Gil. É assim que Agrimaria Matos mostra como uma ilha pequenina pode se transformar, por meio de novos usos de artefatos culturais agora redefinidos como tradição da ilha, em um espaço (cultural) bem maior. Por sua vez, Ana Rita Machado descreve a luta travada por um terreiro de candomblé para que sua festa seja considerada como patrimônio da cidade, em um processo de tensão com várias outras vozes e com o poder local – tensão fortalecida pela intervenção neste contexto outrora “local” de tentativas de promoção da festa por parte do Ministério da Cultura e o Estado da Bahia.

Finalmente, no último ensaio, Livio Sansone tece aquele que pode ser considerado um manifesto político-poético em prol do Museu Digital da Memória Africana e Afro-Brasileiro assim como, mais em geral, de uma postura tanto militante quanto crítica nesse processo de patrimonialização e musealização das culturas negras, da questão racial e também do racismo em si.

Com efeito, os 15 textos que compõem este livro tratam do Brasil, mas também da Colômbia, Peru, Cuba e Cabo Verde, oferecendo ao leitor um panorama novo e instigante e mesmo que ainda de forma implícita, a comparação Sul-Sul e, quiçá, até o desenvolvimento de uma nova metodologia comparativa que neste âmbito do conhecimento novo, que é a interface do patrimônio com a globalização, possa dar conta tanto das novidades trazidas pela intensificação dos fluxos, quanto de como, no processo chamado de glocalização, devidos as demandas e reinterpretções de uma determinada população ou grupo, ícones globais assumem sentidos locais.

A grande maioria destes textos resulta do Seminário Internacional Memória, Patrimônio e Identidade organizado no âmbito do XIII Curso Avançado Fábrica de Ideias no mês de agosto de 2010 no Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) da Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que se realizou em parceria com o Centro de Estudos dos Povos Afro-Índio-Americano (CEPAIA) da Universidade Estadual da Bahia (UNEB). Neste seminário estudantes de pós-graduação e pesquisadores Júnior e sênior debateram animadamente. Chaves e Andrés, do Instituto Colombiano de Antropologia e História, vem realizando pesquisa interessantíssima sobre a interface patrimônio, etnicidade e globalização. Eles dialogam com autores de outros países, entre outros, brasileiros, sobre a possibilidade de construir uma metodologia para a patrimonialização da cultural intangível.

Precisamos agradecer ao programa Pró-Cultura da Capes que permitindo novas sinergias entre o Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da UFBA e os Programas de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE e em Ciências Sociais da UFMA, possibilitou o fortalecimento desta rede em torno do debate crítico a respeito dos processos de patrimonialização e musealização das culturas afro-americanas e, mais em geral, subalternas ao olhar colonial.

Livio Sansone

Referências

COMAROFF, John; COMAROFF, Jean. *Ethnicity, Inc.* Chicago: University of Chicago Press, 2009.

MESKELL, Lynn. Cosmopolitan Heritage Ethnics. In: MESKELL, Lynn (Ed.) *Cosmopolitan Archeologies*. Durham: London: Duke University Press, 2009. p. 1-27.

Ao ritmo dos Bumbas: obliterações e desigualdades na construção de um patrimônio festivo brasileiro (c. 1900-1950)¹

Antonio Evaldo Almeida Barros

Em 2011, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Brasileiro (IPHAN) concedera o título de Patrimônio Cultural do Brasil ao bumba-meu-boi do Maranhão. Um ano depois, na cerimônia oficial de entrega do título ocorrida em São Luís, que contara com a participação de centenas de brincantes de bumba-meu-boi, a então Ministra de Estado da Cultura, Ana de Hollanda, afirmara que aquele era um “dia festivo”, e que o bumba-meu-boi, com “quase dois séculos de história registrada em documentos escritos”, constituiria um “bem cultural de grande relevância para a nossa história, para a nossa memória, para a identidade do povo brasileiro.” (HOLLANDA, 2012)

De fato, é difundido e duradouro o pressuposto de que “a Festa, no Brasil, constitui uma linguagem simbólica para a qual são traduzidos valores nacionais. Ela é capaz de mediar diferenças sociais e culturais, estabelecendo pontes entre grupos e suas realidades e utopias”. (AMARAL, 1998) Esta seria a especificidade da “festa à brasileira” ou das ocasiões nas quais sujeitos de diferentes qualidades se inter-relacionam, a exemplo do “encontro”, que teria sido fundamental para a construção do samba e da identidade nacional, realizado em 1926 no Rio de Janeiro entre Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Pedro Dantas, Heitor Villa Lobos, Luciano Garret e Patrício, Donga e

1 Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada no International Doctoral Summer School “Cultures of Inequality”, realizado de 01 a 03 de março de 2009 em Joanesburgo, África do Sul, e no Fórum de Pesquisa “Culturas das Desigualdades” organizado pela Comissão de Relações Étnicas e Raciais (CRER) da 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho de 2008, Porto Seguro, Bahia, Brasil. Além disso, este artigo faz parte de uma pesquisa mais ampla, em fase de conclusão no doutorado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas.

Pixinguinha. (VIANNA, 1995) Esse “encontro”, que ocorrera antes da publicação de *Casa-Grande e Senzala* (1933) e *Raízes do Brasil* (1936), “livros que foram fundamentais para a definição da identidade moderna brasileira”, seria “um achado” para se compreender a história de “um país misturado, mestiço e onde o mito de igualdade entre as ‘raças’ estava no cerne da utopia”, “um país que não teme esta mistura e faz dela a delícia e a dor de ser o que somos” (MAGGIE, 2005, p. 8, 10). E nada seria mais claro e inequívoco do que a festa para se demonstrar a particular capacidade da sociedade brasileira em lidar com as diferenças e desigualdades. Através das festas, entendidas como momentos ritualizados em que a nação se autorrepresenta, emergiria uma cultura nacional resultante de uma mistura de múltiplas tradições. (DAMATTA, 1998)

Tudo indica que uma “[...] (con) fusão entre festas e identidade nacional [...] ganhou corpo nas ciências sociais e na historiografia nativa sobre o carnaval ou o samba”. Assim, além de serem dotadas de transcendência, o que naturaliza e torna os momentos festivos equivalentes entre si, as festas seriam “[...] dotadas de imanência, no sentido de constituírem ocasiões capazes de expressar identidades englobantes como, por exemplo, nacionalidade, *ethos*” (CUNHA, 2002b, p. 14) e, acrescentaria, regionalidade. No Brasil, a lapidação dessa imagem da festa parece ter se tornado possível, sobretudo, a partir dos últimos anos da Primeira República e dos tempos de Vargas, quando se positivaria a mestiçagem no Brasil.

Ora, de um lado, é importante considerar que essa representação da festa não mais conseguirá se desvencilhar das discussões sobre diferenças e desigualdades sociais, especialmente aquelas racialmente determinadas, pois foi construída em diálogo ou confronto com questões suscitadas por essas diferenças e desigualdades. De outro, sugeriria que essa imagem do festivo no Brasil (que relaciona as festas ditas populares, exemplo do Carnaval e os festejos juninos, às identidades nacional e regionais) consiste, sobretudo, num certo tipo de memória da festa legitimado por alguns setores sociais, notadamente as classes médias letradas. Isto é, essa imagem da festa seria não mais que uma apropriação bastante específica do festivo brasileiro e revelaria mais sobre o universo social dos intelectuais de diferentes regiões do país do que sobre o que pensavam, faziam e sentiam as pessoas comuns que de fato organizavam e tornavam tão significativos esses festejos. Enfim, essa agenda festa-identidade nacional/regional parece ter sido construída não pela gente comum que tornava concreta as festas, mas por intelectuais que

não raro sequer as viam diretamente. É preciso, portanto, tentar reconstituir as práticas, as agendas e os anseios daqueles que, no passado, se dedicavam a festejar e que fizeram do Brasil um país festivo: há um denso e rico patrimônio da festa à brasileira, obliterado pela agenda dos doutos.

Desse modo, atenta-se para o fato de que a construção da festa à brasileira, que se tornaria produto cultural diretamente atrelado ao mercado, à política e ao Estado, está diretamente relacionada às práticas e discursos de desigualdade e de obliteração de memórias, particularmente dos grupos subalternos. Ao se observar a primeira metade do século XX, vislumbra-se um momento fulcral da construção do banco de símbolos que vem sendo acionado, de diferentes modos, no conjunto das políticas patrimoniais e arquivísticas que dão sentido e forma a determinadas memórias e tradições do Maranhão e de outras regiões do Brasil republicano. Observa-se que pelo menos desde fins do século XIX esse banco de símbolos vem sendo gestado translocalmente: imagens, desejos e projetos levados à tona em diferentes regiões brasileiras e nações latino-americanas frequentemente se cruzavam; as categorias que norteavam os processos de construção da ideia de uma cultura festiva brasileira faziam parte de um circuito que é transnacional.

No caso do Brasil, embora se possa reconhecer que a ideia de uma nação harmônico-festivamente pensada tenha sido construída, sobretudo, desde o Rio de Janeiro, deve-se salientar também que esse fenômeno teve múltiplas faces em variadas nações e também regiões do país, a exemplo do Maranhão. Com efeito, ao mesmo tempo em que o Carnaval e seus sambas eram eleitos ocasiões e elementos nos quais se manifestaria exemplarmente a brasilidade, o São João e seus bumbas se tornavam momentos privilegiados para se observar plenamente a identidade, cultura, tradição e comunidade maranhense – lugar este que é anunciado, sobretudo a partir dos anos 1920, como festivamente compartilhado por todos, brancos, mestiços e negros, pobres, classes médias e ricos, homens e mulheres.² Não à toa, estas duas ocasiões, a do Carnaval brasileiro e a do São João maranhense, têm sido tomadas por diferentes pesquisadores, especialmente antropólogos e historiadores, particularmente

2 Em documentos da primeira metade do século XX, a expressão mais utilizada para demarcar o que se poderia denominar de identidade maranhense (e que neste início de século XXI tem-se nomeado “maranhensidade”) era “tradições maranhenses”. Entretanto, tão ou mais importantes que essas nomeações diretas, em geral reveladoras sobretudo da visão das elites letradas, são os múltiplos meios através dos quais a região era negociada, o que conduz a um leque mais amplo de práticas e representações sociais.

os que se apresentam ou são vistos como os intérpretes da nação brasileira e da região maranhense, para demonstrar que a festa é, antes de tudo, ocasião para se observar misturas, encontros e mediações culturais, que, enfim, a região e a nação se alimentam e se revelam na festa.

Além de não se direcionar à compreensão de como as desigualdades e tensões sociais produzem ou se manifestam nas práticas culturais, nessas abordagens têm-se interpretado a cultura, especialmente as ocasiões festivas, como variável que revelaria a sociedade “resolvendo” (sobretudo pacífica e harmonicamente) suas desigualdades. Entretanto, um conjunto significativo de pesquisadores, notadamente historiadores, têm se esforçado em seguir um outro caminho, evidenciando a festa como uma ocasião privilegiada para se observar as tensões, conflitos, diferenças e desigualdades (ver, por exemplo, CUNHA, 2001; 2002a). Assim, sugeriria interpretar as festas como momentos significativos para se notar formas originais de pensar e intervir no mundo (de fato, alguns sujeitos organizariam suas vidas em torno de uma dada festa) e modos pelos quais os diferentes sujeitos e setores sociais olham uns para os outros, comentam, justificam, aceitam ou reproduzem as múltiplas diferenças e desigualdades.

É mais ou menos consensual o pressuposto de que as festas são capazes de traduzir experiências, expectativas e imagens sociais daqueles que as realizam, apresentando-se como objeto privilegiado para se estudar os movimentos de uma determinada coletividade, população, região, nação. (ABREU, 1999; AMARAL, 1998; BAKHTIN, 1987; CUNHA, 2001, 2002a; DAVIS, 1990; DAMATTA, 1998; DUVIGNAUD, 1983; SOIHET, 1998) Entretanto, a forma como esta “tradução” é elaborada revela profundas diferenças teóricas entre os pesquisadores e, obviamente, múltiplas posições ideológicas e políticas. Estes processos poderiam ser analisados tomando-se como lugar de análise o Brasil na primeira metade do século XX, exatamente o momento em que se afirmaria a brasilidade mestiça e harmônico-festiva, destacando-se aqui o Carnaval na tessitura da brasilidade (CUNHA, 2001), e o São João e seus grupos de bois na organização de identidade maranhense.

A literatura que trata do bumba-meu-boi no Maranhão, em sua maioria antropológica, costuma analisá-lo na contemporaneidade, destacando seus aspectos rituais. (CANJÃO, 2001; CARVALHO, 1995; REIS, 2000) Nestes estudos, algumas vezes são elaboradas sínteses históricas lacunares, apresentando-se os bumbas em sua fase de rejeição pelos setores dominantes ou já no momento em que esses repertórios culturais estariam completamente con-

solidados enquanto elementos essenciais da identidade da região. Sob certo aspecto, escapam a esta perspectiva, Corrêa (2002), que, entretanto, detém-se no papel dos intelectuais, os “mediadores” e Albernaz (2004), que centra sua análise a partir dos anos 1970, e considera a ação do Estado e, em especial, do “governo Sarney” como um elemento fundamental desse processo.

Diante disso, buscando explorar uma possibilidade analítica em grande medida deixada de lado pelas abordagens anteriores, argumento que, organizações festivas, a exemplo dos grupos de bumba-meu-boi que circulavam pela Ilha de São Luís do Maranhão durante os festejos juninos na primeira metade do século XX, podem ser interpretadas como elementos e ocasiões particulares para se perceber modos de sentir, pensar e agir socialmente, e para se observar a dinâmica e processos de mudança social.³ A partir da análise dessas atividades seria possível reconstituir experiências de diferentes sujeitos e setores sociais, e entender aspectos de processos significativos das histórias maranhense e brasileira, notando-se, por exemplo, formas de exercício do poder numa sociedade hierarquizada e modos como os sujeitos lidavam com diferenças e desigualdades naquelas primeiras décadas do Brasil republicano. Assim, poder-se-ia entender formas como indivíduos e grupos diferentes entre si se apropriavam de um repertório comum, a exemplo dos bumbas, o que poderia desembocar em encontros amigáveis, mas também em situações de intensa violência, e quiçá observar a manifestação de formas e processos originais de reivindicação e construção do exercício da cidadania. Por fim, trata-se de tentar notar como diferentes narrativas acerca dos bumbas e do festivo São João maranhense poderiam servir para analisar um campo denso e tenso em torno do qual gravitavam questões sobre “raça”, classe e identidade no Brasil dos anos 1900-40, quando os ambíguos campos das identidades da região e da nação frequentemente se interconectavam.

“Nos dias dos santos que gostam de fogo”: experiências e expectativas num tempo de festas

Quando chegavam os dias dos santos que gostam de fogo, a ilha de São Luís se convertia num “verdadeiro mundo carnavalesco” (O SÃO JOÃO..., 1942,

3 Sobre a cultura se relacionando à dinâmica social, ver, particularmente, Davis (1990) e Thompson (1998).

p. 3), uma ocasião ímpar de lazer e devoção, e sobretudo de muitas festas, tempo em que gente de todas as qualidades se espalhava pelas ruas, caminhos e estradas em busca de celebrações religiosas, bailes e jogos, danças, brincadeiras e tambores. Mas os sujeitos se apropriavam de maneira variada desse repertório festivo: eram múltiplas as agendas, anseios, expectativas e experiências daqueles que se entregavam, ainda que momentaneamente, ao tempo festivo naquelas primeiras décadas de República, o que implicaria, hoje, na possibilidade de reconstituição de um amplo e heterogêneo patrimônio histórico construído em torno do festivo maranhense e brasileiro.

Diversas barracas, com suas bebidas, jogos e fuzarcas, eram montadas no Caminho Grande, uma longa e estreita estrada de terra que cortava horizontalmente a ilha, tendo ao lado, em parte de sua extensão, uma ferrovia ou linha de bonde, ligando a zona urbana da cidade, a oeste da ilha, à vila de Ribamar, no extremo leste de São Luís. As pessoas se deslocavam intensamente em busca dos pontos mais atrativos dos festejos em algum subúrbio ou vila. Muitos, sobretudo aqueles que viviam mais próximos daquela estrada, usavam caminhões, ônibus, locomotivas, bondes e carros. Outros, especialmente aqueles que habitavam as áreas mais rurais, viajavam em carros de boi e carroças. Mas ir a pé também era a opção de diversas pessoas. Assim, enquanto uma dezena de homens, entre “malabarismos e mandonismos” (BUZAR, 1998), tentava governar o Estado naquelas primeiras décadas de República e durante os tempos de Vargas, outros governos e desgovernos, frequentemente em (des)encontro com aquela política “séria”, seriam orquestrados nos festejos juninos.

Para os mais católicos, “todos os esforços” seriam para que São João, São Pedro e São Marçal “não se aborreçam com as homenagens prestadas” (AS FESTAS DE SÃO JOÃO, 1940, p. 2) pulando fogueiras, que como pontos luminosos infundáveis clareavam a ilha durante aquelas noites, alguns confirmavam batismos ou escolhiam novos padrinhos e madrinhas, e até realizariam casamentos considerados lícitos sem a presença de clérigos. (REIS, 1951, p. 66) Já ao “pessoal do ‘pega e rasga’” (AS FESTAS JOANINAS, 1934, p. 4), que gostava de dançar, interessavam mesmo eram os barracões de arrasta-pés espalhados pelos subúrbios, onde dominavam as músicas da época, a exemplo dos anos 1920-30, quando se “arrochava no maxixe e no carimbó”. (AS DANÇAS..., 1930, p. 7) Da perspectiva de diferentes cronistas, articulistas e outros letrados, este seria, antes de tudo, um “tempo de tradições”, dos “costumes

antigos”, do “mundo pitoresco”. (ALVES, 1955; COSTA, R., 1934; COSTA, J., 1953; LEMOS, 1940; LINDA..., 1939; MACEDO, 1926; MELO, 1952; OLIVEIRA, A., 1939; OLIVEIRA, F., 1939; PEDRO, 1941; PEREIRA, 1929; PINTO, 1941; SACRAMENTO, 1868; VIANA, 1910; VIEIRA FILHO, 1954) De fato, quando hoje se tenta reconstituir o festivo no passado, devem-se considerar as perspectivas do mundo letrado, mas estas formas *escritas* de apropriação da festa não são as únicas nem devem receber o status hierárquico de mais significativas.

Diferentes famílias, particularmente da gente de “bom tom” que residia no Centro de São Luís, costumavam organizar fartas ceias com pratos da culinária local em seus sítios onde veraneavam no Natal, Ano Novo e festejos juninos. (PEDRO, 1941; PEREIRA, 1929; REIS, 1952) A molecada, por sua vez, empenhava-se, sobretudo, na queima de pequenos fogos, atirando-os aos pés dos seus iguais e dos adultos, algo que poderia ser visto como “perversidade” e “caso de polícia”. (INTOLERÁVEL..., 1951, p. 4) Para os “amigos da pinga” (FESTAS JOANINAS, 1933, p. 2), esta era ocasião e motivo para beber e outras coisas mais. Moças e rapazes da “sociedade elegante” também não perdiam essa oportunidade, uma vez que podiam sair com seus blocos ou se divertir nos “bailes aristocráticos”, cujos partícipes se pensavam como “o que existe de melhor em nossa sociedade” (BAILE..., 1919, p. 1; FESTAS ELEGANTES, 1939, p. 8). Os jovens das zonas mais rurais gostavam mesmo era dos “forrobodós” espalhados nos barracões e terreiros do interior da ilha, quando as “morenas” podiam deixar “[...] os cabras moles de cansaço, sujados de poeira, derreados de somno”. (PINTO, 1941, p. 11)

Os instrumentistas e cantores profissionais aproveitavam para preparar suas brincadeiras “de pura harmonia e sem batuque” (OS FESTEJOS..., 1933, p. 6), desfilando com elas pelo perímetro urbano da cidade. Majores, delegados, chefes de polícia e policiais, de um lado, teriam a responsabilidade de fiscalizar o bom cumprimento das portarias que, de maneira geral, proibiam o uso de determinadas bebidas, demarcavam as vias públicas que deveriam ser usadas pelos brincantes e, sobretudo, estipulavam os lugares que diferentes organizações festivas poderiam percorrer; e, de outro, constantemente caíam eles próprios na fuzarca.

Este tempo de festas era também ocasião para a eclosão dos jogos discursivos acusatórios entre setores da política partidária, quando membros das diferentes oposições lembravam das péssimas condições das estradas e avenidas, e da situação sanitária de São Luís, o que, segundo eles, atrapa-

lharia o desenrolar de um tempo festivo ainda mais intenso. Alguns funcionários públicos deviam aguardar ansiosamente a última semana de junho com seus dias de trabalho facultativo. Para o Batalhão do Exército, este era, a exemplo do carnaval e das festas cívicas, um tempo de preparar sua garbosa banda de música que desfilava e se apresentava nos principais pontos tomados pela folia. Já os comerciantes, particularmente donos de lojas de tecidos e de bares, que enchiam os jornais com propagandas de seus produtos, deviam aguardar com disposição esses festejos, ocasião ímpar de aquecimento de suas vendas. Os organizadores de barracas, terreiros e arraiais contratavam danças, cordões e brincadeiras para atrair para seus bairros e vilas a multidão que se deslocava durante as festas em busca de diversão. Até poetas, em composições existencialistas, inspiravam-se nos tempos das festas de junho, a exemplo de Jorge de Meirelles (1950) que, para refletir sobre a “estrada longa, no caminho incerto que nós trilhamos ao desconhecido”, decanta “o bojo negro do céu / todo coberto de estrelas” que “parece o corpo de um bumba / no São João do universo”.

De fato, no mês em que “tudo é festa” (TUDO..., 1954, p. 4) no Maranhão, nada despertaria mais atenção da maioria dos diferentes e desiguais sujeitos que viviam em São Luís na primeira metade do século XX do que os grupos de bumba-meu-boi, que surgiam de todos os recantos e transformavam a ilha nessa temporada. Essas brincadeiras em geral resultavam de um pagamento de promessa feita a alguma entidade espiritual, sobretudo os santos do catolicismo, como São João, embora também haja notícias de que alguns voduns do tambor de mina gostavam de ter bois em seus terreiros por ocasião desses festejos. Às vezes, aquele que fazia a promessa era o mesmo que organizava o bumba. Essa promessa podia passar de geração a geração. Assim, preparando-se para as festas, bem antes do mês de junho, os grupos se formavam, organizavam-se e ensaiavam suas danças e toadas. Caprichava-se na montagem do “couro”, uma cobertura de papel, tecido, veludo ou outro material de uma armação de madeira com o formato de um boi. Um mesmo agrupamento, composto por homens, mulheres e/ou crianças, e ainda seus acompanhantes, podia ter um ou mais couros, cuidadosamente nomeados, e também mais de um “miolo”. Este era o homem que pegava o couro, colocava-o sobre o corpo e balançava-o, dando-lhe ritmo. Enquanto isso, os brincantes, em diferentes funções, tocavam matracas, pandeiros ou tambores, e repetiam em uníssono as toadas e canções do amo, o cantador e guia do bumba. Os grupos disputa-

riam ferrenhamente alguns miolos, tocadores e, sobretudo, os amos, embora estes pudessem ser fiéis às suas “tropas”. Com efeito, sabe-se que muitos deles eram os donos dos bois nos quais cantavam, dançavam ou tocavam. Alguns grupos eram contratados para fazer suas apresentações, outros, entretanto, pareciam fazê-lo gratuitamente, mas quase sempre ao menos em troca de tiquira (cachaça destilada de mandioca). Terminadas as festas, matava-se ritualmente o boi em meio a dramatizações e encenações cômicas realizadas, geralmente, no mês de julho, até que no outro ano ele seria ressuscitado e uma outra festa começava.

Era comum que sujeitos de diferentes setores sociais desejassem pagar uma promessa oferecendo um boi aos santos, para o que, pediam e patrocinavam outrem, em geral, um “dono” ou “dona” de boi, para que este organizasse a brincadeira. Situações como esta implicavam em muitos desdobramentos e constituíam ocasiões significativas para se observar formas de teatralização do poder, para se notar modos como os sujeitos acionavam determinadas estratégias e negociavam entre si em uma sociedade hierarquizada.

As portarias policiais podiam proibir a realização dos bumbas, mas geralmente o que se estabelecia eram critérios para a realização dos festejos juninos, determinando em especial exatamente até que ruas os bumbas poderiam brincar, tentando afastá-los do centro da cidade. Além do fato de que alguns grupos ignoravam as proibições oficiais, o que poderia acarretar-lhes, por exemplo, a perda de suas licenças (AS FESTAS DE HOJE..., 1939, p. 6), pessoas que ali moravam, muitas das quais promesseiras, podiam pedir para que algum boi se apresentasse à porta de suas casas. Padres e chefes de polícia – em certas situações, provavelmente porque não tinham outra escolha – podiam aceitar algumas argumentações dos brincantes, como a de que o santo ficaria insatisfeito e a promessa seria descumprida se os bois deixassem de ir, por exemplo, até a Igreja de São João, localizada no centro da cidade, como ocorrera em 1952. (IGREJA..., 1952, p. 4) Estas situações parecem ter sido comuns e devem ter contribuído para que, em algumas ocasiões, como em 1949, fosse oficialmente liberada a ida dos bois ao centro durante os festejos (ENCERRARAM-SE..., 1949, p. 4), quando poucos dias antes uma tal situação era claramente proibida. (MARANHÃO, 1949)

A caminho de seus locais de apresentação, como terreiros e arraiais, e à porta de bares, igrejas e casas, grupos de bois dos mais variados matizes e origens podiam se encontrar, bois “do mato” (OS BUMBAS DA ILHA, 1934,

p. 2) e de “gente da cidade” (A MISSÃO... 1938, p. 1), organizados por sujeitos que se identificavam, de diferentes modos e intensidades, por amizade, status e profissão, família, sexo e geração, municípios, bairros e vilas, como o *Campeão da Ilha* do lavrador José de Souza que, com seu “batalhão”, prometia representar bem seu lugarejo do interior de São Luís; o *Prometido*, uma justa oferenda a São José por ter facilitado os negócios de Almir Reis que, com um grupo de amigos, formou uma boa tropa, iniciando suas atividades na vila de Ribamar, onde era padroeiro aquele santo; o *Boi Afrontador*, também resultado de uma promessa, mas esta feita a São João por um entregador de jornais; o *Flor do Caju*, organizado por um grupo de pescadores, marisqueiros e outros “marítimos”; o *Boi do Belira*, de responsabilidade de Antonio Nunes, motorista e inspetor de quarteirão de um subúrbio colado ao centro da capital, onde realizava seus ensaios (OS BUMBAS DA ILHA, 1934, p. 2); o boi de “dona” Teodora Costa, que estreou em 1932 como pagamento de promessa a São José (BUMBAS NO SÃO JOÃO, 1932, p. 7); o *Boi de Guimarães*, afamado e respeitado batalhão do interior do Maranhão, que vinha do continente à ilha enfrentando horas de viagem a barco, em uma área reconhecida como de difícil navegação, só para os festejos (BOI..., 1924, p. 5; BUMBA-BOI..., 1934, p. 3); o *Boi da Maioba*, da zona rural, afamado e temido pelo menos desde 1899 (PCT, 22/6/1899, p. 2), e que existe até os dias atuais, sendo nomeado nos anos 1930-40 como *Imperador da Ilha*; e o *Reparador*, do subúrbio da Madre Deus, que, em 1939, junto com o *Imperador* tiveram suas licenças cassadas por terem desobedecido a portaria que proibia que dançassem no perímetro urbano de São Luís. (LICENÇAS..., 1939, p. 6)

Ainda, os bois *Prenda de Amor* e *El Dourado* compostos por mulheres, no caso, “filhas de Eva” (AS DANÇAS... 1930), e não de Maria! Bois de crianças (BUMBAS..., 1932, p. 7; O SÃO JOÃO, 1957, p. 5); o *Flor do Comércio*, boi provavelmente patrocinado por comerciantes, para cuja festa de morte todos eram convidados (FESTA DA MORTE..., 1928, p. 4); o *Flor da Zona* (OS BUMBAS DO SÃO JOÃO, 1938, p. 4), possivelmente uma referência às zonas de meretrício, muito comuns ao redor dos diferentes arraiais por onde se apresentavam os bumbas e se concentravam os festejos; o boi do “mulato” Secundino, amo cuja “voz agrada bastante, e tem boas inspirações”, sobretudo defronte da “tropa adversária” (OS FESTEJOS..., 1933, p. 2); outro boi da Madre Deus, cujo amo de 1908 a 1939 foi Zé Igarapé, tido como “bom na trova e na capoeira” (A TERRA... 1947), e que chegou a ser vigiado pela polícia acusado de ter ma-

tado um membro do boi de Cururupu, município do interior do estado, em um confronto. (PASSOS, 1997, p. 79-83)

Nesse cenário, era fácil que os grupos de bois se encontrassem, e nessas ocasiões era relativamente comum que eles explicitassem, usando palavras ou armas, suas diferenças, o que podia resultar em manifestações de violência generalizada, com “mulheres horrivelmente queimadas, homens feridos e creanças contundidas” (OS BOIS..., 1902, p. 1), “pauladas e facadas” (CONFUSÃO..., 1937, p. 4), “caçambadas e derramamento de sangue” (ENCONTRO..., 1940, p. 5). Mas apesar de a imprensa argumentar que a prova da incivilidade, da irracionalidade e da perversão das classes pobres poderia ser verificada durante os festejos juninos, especialmente por ocasião dos encontros de bumbas, tudo indica que havia códigos e regras que guiavam os grupos de bois, norteando, inclusive (ou talvez, sobretudo), seus confrontos, pois, como sugestivamente cantava um amo no início dos anos 1930, “vamos brincar com jeito, camaradas, pois a morte não é vingança e a pose não vale nada”. (OS FESTEJOS..., 1933, p. 2) A violência certamente não era gratuita, como diziam os jornais. Obviamente, deve-se reconhecer que havia casos em que alguns grupos, ao encontrar-se, confraternizavam-se festivamente, e até poderiam produzir ritmos híbridos nessa oportunidade.

O fato é que a circulação dos bois pela ilha de São Luís durante os festejos juninos constituía um fenômeno generalizado. Parece ser evidente que eles, em sua maioria produzidos por gente das zonas rurais e dos subúrbios, eram capazes “de despertar o interesse mesmo dos nascidos e criados na cidade” (MACEDO, 1926), de “brancos e pretos, velhos e moços”. (O SÃO JOÃO, 1942, p. 4) De certo modo, seus sentidos mais explícitos eram universais a todos. Antes de tudo, porém, esta é uma ocasião para se notar que são diversas as formas como indivíduos e grupos diferentes entre si se apropriam de um repertório comum, a exemplo dos bumbas. Nesta perspectiva, permitindo múltiplas leituras, o boi constitui um símbolo cuja análise pode revelar, de acordo com as circunstâncias, múltiplas formas de contato e interação sociais, ritualização de conflitos, negociações amigáveis, mas também situações de aguda violência; enfim, ocasião para se perceber como diferenças e desigualdades funcionam efetivamente no cotidiano dos sujeitos, e como estes se submetem ou manipulam essas heterogeneidades e dessemelhanças.

Os grupos de bumba-boi eram guiados por regras, acordadas oralmente ou mesmo por escrito. De fato, eles costumavam ser bastante organizados,

com ensaios, apresentações, contratos e viagens pré-definidas. Os donos dos bois deviam fechar acordos com promesseiros, e com aqueles mais especializados, como amos, tocadores e miolos. Era grande a preocupação com a indumentária dos brincantes, a ornamentação dos materiais, a produção musical, poética e dramática dos bumbas. Os registros de toadas (por exemplo, A TERRA..., 1947; O SÃO JOÃO, 1942, p. 4; OS FESTEJOS..., 1933, p. 2) e das múltiplas dramatizações que costumavam ser realizadas durante as apresentações possibilitam observar agendas sociais significativas para os brincantes, e que se tornavam públicas. Os temas frequentes dessas canções e dramatizações faziam referência, sobretudo, a elementos do cotidiano desses sujeitos, das suas histórias pessoais, do povoado, da região, da nação, do mundo. A rebeldia e o enfrentamento também eram comumente tematizados, especialmente o tema “contrário”,⁴ e diversas pessoas poderiam ser homenageadas ou ridicularizadas, de prostitutas e donas de casa a políticos e comerciantes. Elas seriam “uma versalhada alusiva aos principais acontecimentos políticos e sociais ocorridos no ano” (TOBLER, 1949), seriam “modernizadas”, pois “adaptam-se ao momento. São um mixto de ironia e malícia disfarçadas”. (LEMONS, 1940) O fato é que a crítica social e política parecia ser um elemento constituinte dessas organizações. Não estranha que, por ocasião dos concursos de bois, que aparecem nos anos 1930 e teriam um importante papel no disciplinamento e controle dessas organizações festivas, fossem descontados pontos daqueles que cantassem toadas consideradas “políticas”.

Além disso, durante as festas, os modos de vestir revelavam diferenças sociais e culturais entre aqueles que participavam dos bumbas. Se, em alguns grupos, predominariam papel e plástico, em outros dominariam as lantejoulas e miçangas, os veludos e sedas. (OS FESTEJOS..., 1933, p. 6; MAIOBA, 1937). Alguns brincantes usavam chapéus de palha simples, outros chapéus enfeitados com fitas, espelhos e diversos detalhes. Além de terem formas diferentes de brincar, seus personagens pareciam ser variados, a exemplo dos “caboclos guerreiros” ou “índios”, que se trajavam “de flechas e pomposos penachos” (BOL..., 1924, p. 1), “cobrem-se de lantejoulas e desaparecem sob um montão

4 Em 1947, por exemplo, Zé Igarapé cantava “te arreda da frente, deixa meu povo passar, que esse ano eu te faço, tu me arrespear”, e o cantador Eloi que ia reunir, guarnecer, e pedia silêncio “pro contrário ver”. (A TERRA..., 1947) A “luta (dinâmica) dos contrários” dava sentido às relações entre os bumbas. Nestes, o contrário é aquele que é contra, que é inimigo, que é adversário. (PRADO, 1977) Com o processo de apropriação cultural, do que se poderia denominar de desbarbarização dos bumbas, quando eles paulatinamente se afastam da violência física.

de pennas, pulando ao som dos maracás e pandeiros” (O BUMBA-BOI, 1910, p. 1); ou ainda o casal negro, lembrado em diversos registros pelo menos desde 1900, Pai Francisco e Mãe Catirina: ele, caracterizado especialmente por um chapéu e um facão preso à cintura, seria um personagem vivido por um homem forte e/ou valente; ela, uma personagem essencialmente cômica que costumava usar trajes espalhafatosos, seria a principal responsável pelos risos e gargalhadas da platéia; mas ambos, aos seus modos, poderiam estimular brigas entre os grupos.

Os Bumbas por escrito: os letrados e sua visão de memória, identidade e patrimônio festivo

Enquanto as fogueiras, os bailes e forrobodós, e as diferentes organizações festivas davam múltiplos ritmos à Ilha, ocorria uma verdadeira batalha entre diversos letrados, em torno dos significados, origens e autenticidade dos bumbas e, mais ainda, sobre o(s) lugar(es) que esses repertórios deveriam ou poderiam ocupar no campo simbólico das tradições, cultura e identidade da região e da nação. Sugiro que estes debates, às vezes velados, mas sempre difundidos, cujas ideias centrais dialogariam intensamente com questões análogas de caráter nacional e internacional, estiveram profundamente imbricados na legitimação de determinadas práticas, notadamente aquelas anteriormente sugeridas, em benefício ou prejuízo efetivo de diferentes sujeitos, setores e grupos sociais.

Embora este tenha sido um movimento descontínuo, sobretudo a partir da década de 1920, diferentes órgãos da imprensa escrita e alguns letrados, contrariamente ao que ocorrera durante o século XIX e praticamente toda a Primeira República, passaram a identificar o bumba-meu-boi como o elemento fundamental do patrimônio cultural regional, que pertenceria e deveria ser preservado por todos os maranhenses, independentemente de suas diferenças e desigualdades, enquanto o principal elemento diacrítico da região. De folguedo insólito e oposto à boa ordem, à civilização e à moral (O BUMBA-BOI, 1861), ocasião de violência e “cenas lamentáveis” (OS BOIS..., 1902, p. 1), “incômoda usança” (BUMBAS, 1916, p. 4), batuque e berreiro perturbador do sossego público que “quase sempre termina em confusão” (OS BUMBAS, 1917), o bumba-meu-boi passaria a ser identificado como “festa rústica”

produzida graças à “índole mansa do povinho do Maranhão” (O POVO..., 1922, p. 1), “quadra de satisfação para o caboclo” (OS BUMBAS DO SÃO JOÃO, 1938), “o maior divertimento de nossa classe inculta” (LEMOS, 1940), e, finalmente, seria definido como “tradição da terra maranhense, exemplo único no Brasil” (NÃO DEIXEM..., 1948, p. 2), cujos “propósito” e “espiritualidade” seriam compartilhados por “brancos e pretos, velhos e moços” (O SÃO JOÃO, 1942, p. 4), sendo “assistido por todos, em terreiros, praça pública ou salões aristocráticos” (MELO, 1952), enfim, “coisa essencialmente nossa”. (BUMBA-MEU-BOI..., 1950, p. 4) Este movimento se processaria em intensa aproximação com a busca de definição de “cultura brasileira” e da “identidade nacional”.

Esta operação esteve comumente acompanhada de um conjunto heterogêneo de narrativas, insistentemente repetidas ao longo dos anos, cujo objetivo era contar e fixar determinadas histórias da origem e significados dos bumbas. Assim, enquanto alguns afirmavam que os bois seriam uma “usança africana” (O BUMBA-BOI, 1910, p. 1; LISBOA, 1947, p. 105; LEMOS, 1940), outros asseveravam se tratar de um gênero artístico ou instituição indígena” (MACEDO, 1926; MELO, 1952), ou ainda “uma tradição portuguesa”. (COSTA, J., 1953) Numa aproximação com histórias ainda mais distantes, alguns veriam nos bumbas uma “reminiscência da festa pagã dos egípcios, imitação à do Boi-Apis”. (REIS, 1951, p. 70)

Mas esta série de interpretações das origens do boi que tendia a dar-lhe uma única origem, negro-africana, indígena, portuguesa ou egípcia, parece ter sido fortemente questionada a partir dos anos 1930. Centrado, nos anos 1940-50, na identificação de elementos “africanos” e do “seio do povo”, numa perspectiva consoante com as agendas de diversos pesquisadores nacionais, para Vieira Filho, leitor e comentador do cubano Fernando Ortiz e muito próximo da produção antropológica e folclorista de sua época, “a única segurança é que [o boi] nasceu na colônia, ao influxo dos três povos formadores da nacionalidade”, o que poderia ser notado pelo seu auto. “Pai Francisco, o negro que mata o boi para tirar-lhe a língua, é escravo de uma fazenda. O amo, o dono do boi de estimação, é português. Os *tapuios* ou caboclos reais, são índios”. (VIEIRA FILHO, 1954, p. 77)

Outro reconhecido “estudioso do folclore maranhense” e inspirado por tendências do movimento modernista era Fulgêncio Pinto, que teria particular atuação nos anos 1930-40. Além de escrever ele também organizava “festas regionalistas” nos “salões nobres” de São Luís com produções cujo

referencial estético eram “os costumes do caboclo da Ilha”, produzindo “todas estilizadas do bumba-meu-boi e cantigas populares”, a exemplo do que ocorrera em junho de 1941. (FESTAS DE SÃO JOÃO, 1941, p. 5) Pinto também já havia afirmado que o bumba-boi seria constituído por elementos das “três raças” formadoras do “povo” brasileiro, e que este povo e suas festas representariam “forças que hão de gerar uma arte verdadeiramente nacional”. (PINTO, 1941, p. 10) De fato, tornar-se-ia comum a ideia de que, na festa do boi, o momento em que se “plasmou a nacionalidade” seria reatualizado, pois especialmente “no popular auto se acham representadas as três raças que se amalgamaram para tornar a nossa nacionalidade, vistas através de um episódio cômico que dá oportunidade para esplendidas demonstrações da poesia popular”. (FESTAS JUNINAS..., 1947) Do boi, cuja história seria uma “mistura confusa”, “exala o perfume virgem do caldeamento étnico da nacionalidade, suas origens vêm do âmago profundo da raça brasileira”. (BUMBA-MEU-BOI..., 1950, p. 4) Relacionava-se, assim, num momento histórico e num contexto social propícios, o “popular”, o “regional” e o “nacional”.

Apesar de não se reduzir a tal, certamente, a interpretação da origem dos bumbas como resultado dos contatos entre as “raças” formadoras da nação se vincula ao discurso da “democracia racial” e do Brasil positivamente mestiço. Esta interpretação foi aceita sendo difundida até a contemporaneidade, embora tenha sido frequentemente questionada. De fato, as narrativas acerca dos significados e origens dos bois são estruturadas no campo denso e tenso em torno do qual gravitam questões sobre “raça”, classe e identidade no Brasil.

A busca dos sentidos de uma identidade nacional tem sido o objeto de estudo ou a inquietação de diversos intelectuais desde o século XIX, como Nina Rodrigues, Euclides da Cunha e Silvio Romero que, na Primeira República, pensando o Brasil e discutindo a viabilidade de uma civilização nos trópicos, encontrariam dois obstáculos, a “raça” e o clima, diante do que a solução seria o embranquecimento da população através da vinda de imigrantes europeus. (OLIVEN, 2003; SCHWARCZ, 1993) Do modernismo à chamada Era Vargas, particularmente com Mário de Andrade e Gilberto Freyre, a questão da brasilidade positivamente mestiça foi disseminada pelos quatro cantos do país, inclusive no Maranhão, embora até pelo menos final da década de 1940, alguns importantes intelectuais e políticos, como Achilles Lisboa (1947) insistissem em defender abertamente aquele embranquecimento como solução para os problemas sociais do estado. Na contemporaneidade, apesar de muitos autores se

posicionarem diversamente do ponto de vista teórico e metodológico, como DaMatta (1981) e Ortiz (1984), a busca de uma definição de “cultura brasileira” e da identidade nacional continua sendo uma questão tida como fundamental.

Esta discussão parece ter sido maximizada com a atual intensificação do debate sobre questões raciais, no qual, de maneira geral, alguns pesquisadores, como Maggie (2005), defendem “o ideário modernista”, rememorando-se que Macunaíma é o “herói de nossa gente” e não o “herói de nossa raça”, um mito que imaginaria um Brasil misturado e não uma nação multiétnica, mito que, como parece sugerir Fry (2000), seria um mapa para a ação social e o compromisso com o igualitarismo; e outros, que, como Guimarães (2002, 2003), criticam exatamente aquele ideário e a ideia freyreana de “democracia racial”, que obliteraria e escamotearia as desigualdades sociais baseadas em critérios de “raça”/cor.

Não estranha que hoje, no Maranhão, a discussão acerca dos significados e das origens dos bois tenha voltado à tona de maneira intensa. Neste contexto, alguns perseguiriam a idéia de uma certa “maranhensidade” que, como sua coirmã, a “baianidade”,⁵ ou sua irmã nacional, a “brasilidade”, ou ainda suas parentas internacionais, a exemplo da “galicidade” (DARNTON, 1986), seria, antes de tudo, um lugar para se vivenciar valores coletivamente partilhados. Aqui, os diferentes bois estariam todos eles imbricados na “identidade maranhense”. De outro lado, setores ligados, por exemplo, ao Movimento Negro, criticariam tal perspectiva elegendo os bois de zabumba (marcados pela forte presença de negros) como um repertório que seria o símbolo exemplar da “identidade *afro*-maranhense”. (SILVA, 2008, grifo nosso) Diferentes setores de esquerda escolheriam, por sua vez, os bois de matraca (caracterizados pelo uso desse instrumento de madeira, que pode variar de alguns centímetros a mais de um metro; no passado estes bois eram aqueles comumente vistos como os mais violentos) como agrupamentos que estariam efetivamente ligados aos mais pobres e à sociedade local. Restariam então os bois de orquestra (que usam instrumentos de sopro, bois ditos modernizados e de forte presença das classes médias, compostas em sua maioria por brancos e mestiços claros) para o lugar das festas de todos, particularmente dos turistas.

Ora, além de se reconhecer que os usos e abusos dos bois diante dos discursos referentes a questões raciais e identitárias constituem uma prática

5 Para uma crítica a este “discurso ideológico”, ver Pinho (1998).

recorrente, e estiveram frequentemente relacionados às terras do Maranhão no solo brasileiro, necessitando serem pensados desde estes lugares, talvez seja relevante considerar que, muitas vezes, em nome da maranhensidade festiva, algumas histórias são esquecidas, como, por exemplo, as tentativas de disciplinamento dos cordões de bois; os diversos indeferimentos dos pedidos feitos à polícia para que essas brincadeiras pudessem sair durante os festejos juninos; as tentativas, muitas das quais sem sucesso, de afastá-los do centro de São Luís, afinal, esta cidade e o estado seriam a terra de uma gente culta, elegante e refinada; a construção de um padrão ideológico, paradigmaticamente observável em José Sarney Costa (1953), segundo o qual a “civilização” dos bumbas implicaria irremediavelmente sua descaracterização; o uso particular de metáforas racistas para falar sobre diferentes repertórios culturais da região, quando, comumente, os bumbas foram vistos como “usança africana que nos veio com a escravidão do negro e continua, aqui mesmo dentro de nossa Capital, a dar-nos o triste espetáculo de uma civilização bastarda” (LISBOA, 1947), enquanto que outros símbolos da região, notadamente aqueles de marca europeia como a Atenas Brasileira⁶ e a São Luís francesa,⁷ seriam “a brancura líria de nossas tradições gloriosas”. (BRITO, 1957)

Com efeito, a representação maranhense-ateniense, embora seja um pretenso marcador identitário regional, é tornada possível no contexto da ideologia do branqueamento, que é de caráter nacional e mesmo latino-americano. (STEPAN, 1991) Ela pode ser interpretada como um regionalismo que foi gestado e estruturado como uma refinada ideia-imagem local daquela ideologia. A partir dos anos 1930, a Atenas Brasileira e a ideologia do branqueamento deixam de ser padrões centrais de referência para a efetivação de práticas e construção de representações, respectivamente, do Maranhão e do Brasil. As idéias de civilização e cultura europeamente entendidas foram levadas muito a sério pelas elites letradas do Maranhão. Um olhar atento permite notar, por exemplo, que mesmo nas ocasiões de discursos ufanistas em defesa das “tradições populares”, anunciadas como pertencentes a todos, costumava-se reco-

6 Na tentativa de construção da identidade nacional sob o patrocínio do Estado Imperial, no início do século XIX, uma série de intelectuais e poetas maranhenses (cujo principal expoente é Gonçalves Dias) começou a se destacar no plano nacional. Por causa dessa cultura inclinada às letras, a região recebeu (ou se deu) o aposto de “Atenas Brasileira”, símbolo este frequentemente reatualizado. Ver, dentre outros, Albernaz (2003), Barros (2005, 2006), Borralho (2010), Corrêa (1993), Martins (2004).

7 Sobre a reverenciada e questionada fundação de São Luís pelos franceses, ver Lacroix (2000).

nhecer que esses eram “divertimentos a que se entregam justamente as classes menos favorecidas da sorte”, e que por reunirem “grandes massas do povo exigem os cuidados e a proteção das autoridades” (OS BUMBAS, 1950, p. 4); alguns intelectuais, particularmente aqueles desvinculados do mundo das pesquisas folclóricas, insistiam em ver os bumbas como “folgado bárbaro” (LISBOA, 1947), nada mais que “uma mistura de animalidade com perversão”. (BURNETT, 1954, p. 2) Enfim, sugeriria ser necessário considerar também estas ocasiões em que os bumbas-meu-boi foram apresentados mais como inimigos do que como aliados do São João e da cultura e sociedade regional, cujas elites letradas quase sempre pretendiam que fosse um exemplo para o Brasil.

As elites letradas maranhenses tentaram, a todo custo, europeizar e, sob certo aspecto, embranquecer o patrimônio cultural e identitário regional. E tal operação, muitas vezes, foi acompanhada por outro empreendimento, a tentativa de ignorar ou execrar os elementos que eram identificados como herança de indígenas e africanos. Elas aceitavam que havia altas culturas, e que estas se localizavam na Europa. Crentes de que a civilização se desenvolveu plenamente em regiões recordadas em um passado distante, como a Grécia, acreditavam poder compartilhar de um pedaço, ainda que ínfimo, dessa civilização e dessa cultura. Fazendo-o, tinham certeza de que estavam contribuindo para o progresso do Brasil e da América. Nessa perspectiva, a representação Atenas Brasileira pode ser entendida como uma rebuscada tentativa de europeização e embranquecimento cultural e identitário do Maranhão e do maranhense. A ideia de Atenas Brasileira não é essencialmente racista, mas o racismo parece ser uma de suas principais marcas. Obviamente, a intensa difusão dos bumbas (e de outros repertórios culturais identificados com África e com os povos nativos, a exemplo do tambor de mina, do tambor-de-crioula e da pajelança) contribuiu para minar a construção de uma identidade regional fundada em padrões branco-europeus. Se não foram ações revolucionárias, as estratégias e práticas de resistência cotidiana⁸ dos sujeitos produtores

8 Quatro critérios têm sido exigidos para a “verdadeira” resistência: tem de ser coletiva e organizada, e não privada e desorganizada; deve ser fundamentada e altruísta, em vez de oportunista e egoísta; deve ter consequências revolucionárias; deve negar ao invés de aceitar a base da dominação. Mas essa é uma noção de resistência que deve ser questionada, pois há “formas cotidianas de resistência”, isto é, práticas privadas e isoladas de resistência, uma espécie de resistência velada que nunca se arrisca a contestar as definições formais de hierarquia e poder. Para a maioria das classes subordinadas que tiveram poucas perspectivas de melhorar seu status, essa forma de resistência tem sido a única opção. Ver Scott (1976, 1985).

dessas organizações festivas não deixaram de promover transformações, como a inflexão da imagem da região, que passou a ser pensada desde o universo festivo dos bumbas e da dita cultura popular e negra.

Chegando a este ponto, uma suspeição mereceria ser colocada. Ora, parece haver uma relação entre a representação dessas práticas festivas como tradicionais e arcaicas (para o bem ou para o mal, este seria seu legítimo lugar no mundo), a proibição de que elas, nos seus dias mais intensos, fossem ao (civilizado) centro da cidade, a forte desigualdade social e racial que marcava a região, e a negação aos brincantes e festeiros de que suas práticas fossem lugar de crítica política e reivindicação de cidadania. De fato, é possível que, ao engendrar-se um conjunto de ideias e representações sobre os bumbas que os relacionavam diretamente ao passado, ao imutável e necessário mundo da tradição (lido como algo antagônico à “civilização” e ao “progresso”), construía-se também um repertório ideológico que justificaria o afastamento dos agentes sociais relacionados aos bumbas das (perspectivas de) mudanças e transformações sociais do presente (e do futuro), particularmente aquelas referentes à conquista de direito e cidadania. Neste caso, não permitir que os bumbas fossem à cidade durante os dias fortes dos festejos juninos foi algo tão real quanto a exclusão social de grande parte daqueles que frequentemente se encarregavam de produzir essas brincadeiras. Assim, a ocupação coletiva do centro de São Luís pelos grupos de boi (exatamente durante os dias fortes daquela que era, reconhecidamente, a mais importante festa do estado) poderia ser interpretada como um grito de existência, uma manifestação de alteridade e uma ocasião de reivindicação de cidadania. Aqui, estariam sendo consideradas agendas e apropriações do festivo não necessariamente vinculadas ao mundo dos letrados, mas ao universo dos setores mais pobres e produtores diretos das festas? Estar-se-ia notando a “cultura” em mobilização na dinâmica e na mudança social?

Na primeira metade do século XX, a definição dos bumbas nas linhas da ideologização da mestiçagem brasileira e da brasilidade harmônico-festiva, esteve, direta ou indiretamente, aliada a uma tentativa de “pacificação” dos bumbas-meu-boi e de ocultamento de diferenças e desigualdades. Nesse contexto, consolidar-se-ia a interpretação dessas organizações festivas como “cultura popular”, sendo também folclorizadas, deixando de ser vistas como “bárbaro e incômodo brinquedo”, o que consistiu em um processo descontínuo e marcado por heterogeneidades. Este movimento pode ser observado

de maneira exemplar no ocultamento da capoeira ou das práticas de luta e enfrentamento corporal, e na valorização da trova pela imprensa, pelos folcloristas e por alguns membros do povo-de-boi, particularmente a partir dos anos 1940. Muitos dos que se tornam donos ou amos de bois a partir desse período, como Alaurino Campos de Almeida (1997), mostram que tentar evitar a violência ao nível dos discursos e da prática, torna-se algo fundamental para ser aceito no novo cenário que se abre, aquele da cultura negra no poder instituído (SANTOS, 2005), da cultura popular tornando-se foco de diversos órgãos e instituições estatais. (ALBERNAZ, 2004, BRAGA, 2000)

É evidente que múltiplas formas de ver e de produzir os bumbas no contexto dos festejos juninos no Maranhão da primeira metade do século XX estão relacionadas, de diferentes maneiras, às questões levantadas por essas discussões e às práticas, representações e instituições que têm sido recorrentemente destacadas em diferentes abordagens que analisam as relações entre cultura e identidade nacional, dentre as quais, podem-se destacar: uma íntima relação entre a investigação acerca dos costumes populares e a criação de uma dada nacionalidade ou manifestação do caráter nacional, algo que pode ser observado na Europa pelo menos desde o período moderno (DAVIS, 1990), a partir de quando passam a ser constantes as associações entre estética, povo, “raça”, folclore, cultura e identidade nacional – a “descoberta do povo” (BURKE, 1989), a emergência da “rusticofilia” (CERTEAU, 1995), o que influenciaria profundamente os movimentos modernista (MORAES, 1978, 1988), regionalista (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1994) e folclorista, que tem uma forte mobilização nacional sobretudo a partir da década de 1940. (VILHENA, 1997)

Também se devem considerar as discussões levantadas pelos congressos afro-brasileiros, realizados em Recife (1934) e Salvador (1937), em torno do “problema do negro” no território nacional, e a institucionalização acadêmica das discussões sobre as relações entre negros e brancos no Brasil, a partir dos anos 1930 (SANSONE, 2002); o Estado Novo, que institui uma política paternalista e repressiva em relação à cultura dita popular (MATOS, 1982; OLIVEN, 1984), de “louvação” à “raça negra”, modelo de trabalhadores (GOMES, A. 1988, 1996), mas também período de forte disciplinamento e perseguição a elementos das manifestações culturais produzidas particularmente por pobres e negros; e a institucionalização da ação do Estado brasileiro no campo da cultura (FALCÃO, 1984), quando, entre 1937 e 1966, a preservação

dos bens de valor cultural visava desenvolver atividades como estudar, documentar, consolidar e divulgar os bens culturais isolados, promovendo um mapeamento cujo objetivo era não deixar que esses bens desaparecessem em ruínas. (TELLES, 1977)

Assim, reconhece-se que, além da associação entre certos repertórios culturais, notadamente aqueles identificados como “culturas do povo”, e algumas identidades nacionais, houve também uma associação entre manifestações culturais e algumas identidades regionais, como se pode observar, por exemplo, nos casos do Maranhão, Rio de Janeiro (AUGRAS, 1998; BASTOS, 1996; CUNHA, 2001; MATOS, 1982; SOHIET, 1998), Bahia (LUHNING, 1995; SANTOS, 2005), Pernambuco (GUILLEN, 2005) e Amazonas (FIGUEIREDO, 1996). E se a “Nação”, quando associada ao “povo”, acaba obliterando um conjunto múltiplo e vasto de sujeitos e experiências sociais, uma vez que passou a ocupar o lugar de sujeito da história, o mesmo se pode dizer da “Região”. Ambas são frequentemente pensadas como campos de homogeneidade e univocidade, sendo a festa a ocasião máxima para a atualização do *ethos* coletivo. Questões acerca de “identidade maranhense” precisam ser posicionadas tanto horizontal (região-região) quanto verticalmente (região-nação) no contexto das relações entre cultura e identidade no Brasil.

De fato, como já bem lembrara Chartier em sua conhecida crítica a *Histórias que os camponeses contam: os significados de Mamãe Ganso*, de Darnton (1986), é questionável a ideia de que se poderia localizar um *ethos* nacional ou distinguir-se uma duradoura e específica identidade nacional. (CHARTIER, 1996) Ao contrário, reconhece-se que é problemático relacionar a cultura à história nacional – e também regional –, que há desigualdades na apropriação de materiais ou práticas comuns (CHARTIER, 1996), e que o essencialismo ignora a multiplicidade de vozes contemporâneas em luta, em negociação, e em jogo no interior de uma cultura. (FERNANDEZ, 1988, p. 118) Nesta perspectiva, faz-se mister escapar de uma compreensão de “festa, “cultura” e “tradição” como variáveis capazes de apresentar uma certa totalidade, continuidade e permanência, para entendê-las como espaços nos quais se podem pensar diferenças, desigualdades e mudanças, afinal, a multiplicidade não pode ser ignorada por uma ideia de cultura como símbolos compartilhados.⁹ (THOMPSON, 1998; CHARTIER, 1996; FERNANDEZ, 1988)

9 Para esta ideia de cultura, ver Geertz (1989).

Para pensar memórias obliteradas

O processo de folclorização dos bumbas parece ter sido tão intenso que até hoje esse repertório social, em diferentes contextos, particularmente no mundo acadêmico e no âmbito das políticas institucionais, é identificado única e exclusivamente com uma certa acepção de folclore ou cultura popular. O fato é que na atual agenda de debates acadêmicos sobre os bumbas e práticas festivas similares, a exemplo dos maracatus, ainda é predominante relacionar-se ou mesmo reduzir-se esses fenômenos, tanto no passado quanto no presente, às questões do “folclore”, da “cultura popular” e da “nacionalidade”, levantadas especialmente por intelectuais. Estes, em sua maioria, eram homens de classe média e vistos, nos contextos em que viviam, como brancos, a exemplo de Mário de Andrade no plano nacional, e Fulgêncio Pinto e Domingos Vieira Filho no contexto maranhense.¹⁰

É possível argumentar que, no Maranhão, a identificação dos bumbas como folclore e cultura popular, a inscrição dessas organizações festivas desse lugar de enunciação, resulta basicamente da intervenção de certos intelectuais, aqueles vistos como folcloristas, ainda que, direta ou indiretamente, os produtores dos bumbas possam ter interferido neste processo. Se, por exemplo, se analisam notícias de jornais (inclusive artigos escritos por intelectuais, embora não aqueles já na época vistos como folcloristas) e documentação policial pelo menos até os anos 1950, é possível notar que o bumba-meu-boi podia ser visto e vivido a partir de múltiplas perspectivas, a maioria das quais não abarcáveis e nem mesmo facilmente aproximáveis das idéias de folclore e cultura nacional. Como tentei mostrar, para os brincantes, os bois podiam ser experimentados como ocasião de lazer, de devo-

10 Tiago de Melo Gomes (2001), analisando a trajetória da Companhia Negra de Revistas, que reunia músicos e artistas de renome no Rio de Janeiro e em São Paulo, já apontara para o fato de que os negros também participaram como agentes de sua presença como símbolos nacionais, pois as peças da companhia valorizavam a cultura negra como cultura nacional, operação que tem sido apontada como atividade meramente de intelectuais brancos. Mas é importante supor que alguns intelectuais, negros ou não negros, brancos ou não brancos, já naqueles anos 1920-40, e mesmo antes deles, quando pensavam e escreviam sobre as chamadas culturas populares e negras, não estariam tão interessados em pensar sobre a valorização “simbólica” das “culturas negras” ou “culturas populares” (o que levaria a uma espécie de cidadania cultural, quando certas práticas dos negros e pobres são valorizadas enquanto cultura ou folclore – mas sempre num plano simbólico), mas sim em refletir sobre a inclusão “concreta”, social e econômica das pessoas negras e dos mais pobres (o que levaria a uma cidadania de direitos sociais e econômicos – num plano de melhoria das condições reais de existência).

ção religiosa, como um encontro festivo de colegas de profissão, um momento para resolver rixas acumuladas ao longo do ano, um tempo para a gente suburbana e rural se “mostrar na cidade” etc. Para os sujeitos letrados, os bumbas, como já visto, podiam receber múltiplos significados dependendo do contexto temporal e espacial: de costumes bárbaros a tradições regionais passando por práticas pitorescas.

Portanto, talvez a questão que se deva pensar é como esse padrão discursivo (que, de certo modo, reduz tudo que se possa pensar dos bumbas ao mundo intelectual do folclore e seus problemas) tomou forma, vingou e se consolidou, sendo difundido até hoje, e reverberando de maneira paradigmática nas falas e nos textos de historiadores, antropólogos e outros pesquisadores que se ocupam do tema, e nas políticas patrimoniais. Assim como não se pode deixar de reconhecer que esta é uma perspectiva legítima de interpretação, também não se pode deixar de atentar para a obviedade de que alguns estudos atuais sobre a chamada cultura popular no passado versam mais sobre a vida dos intelectuais e suas perspectivas teóricas do que sobre aquilo e aqueles que eles, em seu tempo, viam e descreviam.

O fato é que este problema do presente pode levar a algumas questões do passado. Isto é, a dificuldade de construir, hoje, uma agenda de debates sobre os bumbas e outras organizações festivas de natureza similar, que não seja aquela definida há praticamente um século por certos intelectuais como Mário de Andrade. Ao que tudo indica, atualmente, alguns pesquisadores parecem ser ou se pretender, consciente ou inconscientemente, continuadores de determinados intelectuais do primeiro terço do século XX, particularmente os eleitos como fundadores de uma suposta nova forma de pensar e definir o Brasil. Nesses debates, aparentemente, as organizações festivas como os bumbas vêm à tona não porque há interesse em tentar reconstituir práticas sociais, formas de pensar e intervenções políticas do mundo social daqueles que efetivamente as produziam, mas porque teriam sido alçadas à condição de símbolos de regionalidade por determinados intelectuais. Assim, em tese, o que se torna importante e relevante são os intelectuais e suas escolhas. Apesar de boa parte do material produzido por esses mesmos intelectuais estar repleta de informações sobre diversos elementos da vida dos sujeitos e de suas organizações sociais de caráter festivo, o que se prefere destacar é a eficácia da seleção operada pela intelectualidade em relação ao conjunto das ditas coisas do povo. Enfim, em alguns debates atuais, parece não se dar

a menor importância que, historicamente, os bumbas sejam significativos para a gente comum do Maranhão e de outros estados brasileiros, mas sim que eles tenham sido alçados à condição de símbolos regionais pelos intelectuais da região profundamente influenciados pelos intelectuais da nação (os do Rio de Janeiro e, particularmente, de São Paulo). De certo modo, nessa perspectiva, quaisquer outros repertórios sociais festivos poderiam estar no lugar dos bumbas.

Assim, as discussões sobre a chamada “cultura popular” na atualidade mostrariam o quanto certos intelectuais do presente estão profundamente apegados a determinados intelectuais do passado, particularmente aqueles que viam em práticas como os bumbas somente o “cultural”, o “simbólico”, ignorando seu caráter profundamente sociopolítico. Esses intelectuais do passado parecem ter seus anseios recontados e seus feitos zelados por alguns intelectuais do presente, que se vêem como seus continuadores, e identificam neles as supostas origens de suas formas de pensamento e compreensão da realidade.

Ora, é preciso estar atento para as outras formas de pensar, escrever e viver os bumbas. Isto parece apontar para mais um caso de escamoteação ou obliteração de certas memórias e patrimônios. De um lado, constata-se a existência de múltiplas formas – muitas vezes, conflitivas – de se vivenciar e de se apropriar dos bumbas na primeira metade do século XX. De outro lado, observa-se uma seleção, que toma forma particularmente na produção textual intelectual da segunda metade do século XX e dos dias atuais, de algumas formas de apropriação dessas organizações festivas no passado, notadamente, aquelas dos letrados identificados com o movimento folclórico e com o debate sobre identidade nacional. Assim, o multifacetado campo de experiências constitutivo do universo dos bumbas no passado se reduz hoje a basicamente uma questão: aquela filtrada pelas interpretações do modernismo, do movimento folclórico e outros movimentos preocupados com a construção da identidade nacional.

Certamente, não foram os intelectuais dos anos 1920-30 que praticamente aniquilaram a memória e o patrimônio produzido pelos brincantes de bumba-boi quando festejavam seus bumbas naquele mesmo momento. Pelo contrário, a contrapelo é possível destilar de algumas de suas produções elementos daquela memória e daquele patrimônio através da reconstituição das experiências dos diferentes sujeitos que organizavam e se divertiam no

bumba-meu-boi. Parece ter sido a operação antropológica e historiográfica posterior a responsável por aquela obliteração. Ela se apaixonou por alguns intelectuais e seus modos de escolher tornando quase irrelevantes as ações dos outros sujeitos envolvidos nesse mesmo processo, embora estes também fossem lembrados nos textos dos próprios intelectuais da época. Assim, penso que valeria um esforço no sentido de tentar reconstituir outras experiências, que possibilitem a identificação de outros legítimos patrimônios e memórias – particularmente aqueles da dita gente comum (brevemente apresentados no tópico “nos dias dos santos que gostam de fogo”) e também de outros letrados que não do mundo das pesquisas folclóricas e vinculados às tendências interpretativas dominantes do debate sobre identidade nacional.

Quando me refiro aos letrados não vinculados diretamente ao campo das pesquisas folclóricas e às tendências interpretativas dominantes do debate sobre identidade nacional, estou aceitando a necessidade de reconstituição de um conjunto analítico mais ou menos elaborado, no qual se pensavam os bumbas e as ocasiões festivas que reuniam grande massa popular, como momentos para observar a desigual sociedade maranhense, e as festas como ocasiões para se notar as tensões e os conflitos sociais. Estes intelectuais “outros”, consciente ou inconscientemente, acabaram por sedimentar uma interpretação do festivo fundada na heterogeneidade, na diferença, na desigualdade e na politização através da cultura. De fato, é possível notar que, ao lado dos clássicos textos-fonte que apresentam os festejos juninos como tradicionais e regionais, como elementos reveladores da brasilidade, há um conjunto de textos-fonte que, embora comumente repitam essas perspectivas, destoam delas na medida em que estão mais preocupados com as diferenças, desigualdades e tensões não suspensas durante o festivo.

De fato, os atuais intérpretes das festas como ocasião não somente de encontros harmônicos, mas como situação para entender como funcionam as diferenças e desigualdades sociais talvez deveriam começar por reconstituir essa agenda que, embora do ponto de vista historiográfico seja uma novidade das últimas décadas, do ponto de vista histórico, tem formulações não tão recentes. Quando se tomam as perspectivas dos intelectuais sobre festa e cultura no Brasil, pelo menos duas agendas se destacariam: a primeira, que tem sido mais propagada, iria, no plano nacional, de intervenções como as de Mário de Andrade a interpretações como as de Roberto da Matta, e, no plano regional, dos chamados folcloristas da primeira metade do século

XX (Fulgêncio Pinto, Domingos Vieira Filho) a todo um conjunto de antropólogos e historiadores na atualidade. (CANJÃO, 2001; CORRÊA, 2002) Na segunda agenda, ter-se-iam múltiplas e muitas vezes difusas, mas não menos profundas elaborações que pensam essas mesmas ocasiões e organizações festivas como espaços nos quais os sujeitos mobilizam identidades sociais particulares; o trabalho de Cunha (2001), contrapondo-se àquela primeira linha interpretativa, seria uma formulação teórico-empírica dessa perspectiva analítica nos dias recentes.

No caso do Maranhão da primeira metade do século XX, seria possível identificar interpretações vinculáveis a essa segunda agenda interpretativa do festivo e do cultural tanto através de uma retomada analítica a contrapelo dos folcloristas quanto via observação de perspectivas diferenciadas e mesmo opostas a eles. Este seria o caso, por exemplo, de um dos mais importantes intelectuais maranhenses da primeira metade do século XX, Nascimento Moraes.

Negro, nascido em 1882, Nascimento Moraes ocuparia todos os cargos de prestígio do campo intelectual de sua época no Maranhão. Foi, por exemplo, membro e diretor da Academia Maranhense de Letras nos anos 1940, período em que essa instituição era descrita como um “templo erguido para o culto perpétuo dos deuses-lares” (MEIRELLES, 1998, p. 90), “Casa, onde pontifica a Inteligência Maranhense e se acolhem, ao sol da Imortalidade, como num refúgio sagrado, em hora tão conturbada, os expoentes das tradições da Atenas Brasileira, para o culto divino do Belo, no labor cotidiano do Espírito”. (FERREIRA, 1954, p. 55)

Ele próprio era profundo propagador de uma suposta originalidade e identidade dos regionais, supostamente marcada por um forte pendor pelas letras, aquele dos tempos de Gonçalves Dias. Nascimento Moraes foi o diretor do principal periódico maranhense durante o Estado Novo, a *Revista Athenas*, “revista do Maranhão para o Brasil”, que seria “uma arrancada” no sentido “de confirmar a glória de seu próprio nome e fazer uma demonstração da mentalidade maranhense”. (MORAES, 1939, p. 1)

Se, de um lado, Nascimento Moraes estava profundamente envolvido com a revitalização de uma suposta identidade que marcaria o “povo” do Maranhão, engrossando a fileira daqueles que naqueles dias discursavam em termos unificadores e homogeneizadores, de outro, também nunca deixou de atentar para as diferenças, desigualdades e tensões sociais da região. Embora não se ocupasse especificamente com as festas produzidas pelos grupos

subalternizados, este tema era frequente em seus artigos e intervenções sobre a situação social do estado.

Falando desde a Academia Maranhense de Letras, em tempos de positividade da do imaginário da mistura racial e de propagação da ideia de que não haveria racismo no Brasil, mas somente em países como os Estados Unidos, ele insistia em, por exemplo, contrapor “africanismo” e “branquidade”. E fazia isto, particularmente quando se referia às práticas festivas de grande participação negromestiça. Nascimento Moraes interpretava essas práticas da perspectiva das diferenças e tensões raciais.

[...] o *africanismo*, apesar da doentia *branquidade* da maioria dos brasileiros nativos, ainda nos acompanha. Ainda vive na mentalidade rude do nosso povo, ainda está em muitos aspectos de nossas relações sociais. E digo mais: infiltrou-se de tal jeito que, sem medo de errar, afirmo, que longe de se apagar, a mais e mais, cresce, pois á medida que os annos se passam, augmenta o numero de adeptos de suas crenças, de seus vultos e de suas diversões, algumas até de caracter tradicional, e por isso mesmo até hoje irreprioveis. (MORAES, 1940, p. 5, grifo nosso)

Em 1912, Nascimento Moraes já tinha feito uma crítica aguda à sociedade maranhense em seu *Vencidos e Degenerados*, romance no qual retrata aquela sociedade destacando suas diferenças e desigualdades sociais, e comenta sobre as ditas festas populares.

Embora seja paradigmática, não somente a obra de Nascimento Moraes faria parte desse conjunto de perspectivas e agendas que se apropriam do festivo e do cultural de maneira diferente daquela forma de apropriação mais próxima do movimento folclórico e modernista. Além de intelectuais como Nascimento Moraes, seria possível considerar diversos textos publicados em jornais de autorias diversas e, obviamente, fazer uma leitura, por assim dizer, à avessa dos folcloristas, evidenciando a cultura sendo socialmente interpretada.

Os bumbas-meu-boi, enquanto repertório cultural e festivo, constituíam elementos polifônicos, reveladores de recriações, diferenças e desigualdades, e de múltiplas agendas, expectativas e experiências sociais. Havia tensões entre sujeitos que nem sempre estavam reconciliados nas festas que tinham os bois como corolário – o que implica na existência de um diversificado campo de memória e patrimônio do festivo. Nessas festas, para além da mistura e

do encontro, longe de se suspender conflitos e se revitalizar comunidades imaginadas nacionais e regionais, as hierarquias sociais eram ritualizadas e teatralizadas. O “povo-de-boi”, como às vezes eram chamados os que se envolviam com os bumbas, e os diferentes sujeitos que participavam dos festejos, se construía harmonias, com frequência afirmavam diferenças em embates que se davam no cotidiano e por ocasião das festas. A construção histórica da festa à brasileira como elemento central das políticas do patrimônio intangível no Brasil constitui, antes de tudo, um campo aberto para releituras de múltiplas memórias e patrimônios frequentemente obliterados pela homogeneizante agenda da intelectualidade e da política estatal oficial.

Referências

- A MISSÃO de pesquisa folclórica. *Diário do Norte*, São Luís, 26 jun. 1938.
- A TERRA dos grandes bumbas. *O Globo*, São Luís, 25 jun. 1947.
- ABREU, M. *O império do divino*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: FAPESP, 1999.
- AMARAL, Rita de Cássia. *Festa à Brasileira*. Significados do festejar, no país que “não é sério”. 1998. 400 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- ANDRADE, M. de. *Macunaíma*. Brasília: Fundação Pró-Memória, 1984.
- ALBERNAZ, L. S. F. *O “urrou” do boi em Atenas*. 2004. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *O engenho anti-moderno*. 1994. 501 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.
- ALMEIDA, A. C. de. Depoimento. In: MARANHÃO. Secretaria de Estado da Cultura. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. *Memória de Velhos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense*. São Luís: LITHOGRAF, 1997. v. 3.
- ALVES, I. R. Noite de São João. *Jornal do Dia*, São Luís, 25 jun. 1955.
- AMARAL, Rita de Cássia. *Festa à Brasileira: significados do festejar, no país que “não é sério”*. 1998. 400 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- AS DANÇAS do São João. *Tribuna*, São Luís, 24 jun. 1930.
- AS FESTAS joaninas. *Tribuna do Povo*, São Luís, 22 jun. 1934.

- AS FESTAS de hoje no João Paulo. *Diário do Norte*, São Luís, 1 jul. 1939.
- AS FESTAS de São João. *Diário do Norte*, São Luís, 22 jun. 1940, p. 2.
- AUGRAS, M. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.
- BAILE. *Pacotilha*, São Luís, 21 jun. 1919.
- BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora UNB, 1987.
- BARROS, A. E. A. A terra dos grandes bumbas. *Caderno Pós Ciências Sociais*, São Luís, v. 2, p. 94-120, 2005.
- _____. Culturas popular e erudita nas linhas de maranhensidade. *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, São Luís, n. 35, p. 9-12, ago. 2006.
- BASTOS, R. J. de M. A “origem do samba” como invenção do Brasil por que as canções têm música?. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, ano 11, n. 31, 1996.
- BOI da Ilha. *Pacotilha*, São Luís, 25 jun. 1924.
- BORRALHO, J. H. de P. *A literatura e a invenção de um Maranhão no Império brasileiro*. São Luís: FUNC, 2010.
- BRAGA, A. S. R. *Folclore e política cultural: a trajetória de Domingos Vieira Filho e a institucionalização da cultura*. 2000. 163 f. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas) – Centro de Ciências Sociais, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2000.
- OS BOIS. *Pacotilha*, São Luís, 25 jun. 1902.
- BRITO, José. A Continuação de um Ideal. *Estudante de Atenas*, São Luís, 14 maio 1957.
- BUMBA-BOI do interior. *Tribuna do Povo*, São Luís, 29 jun. 1934.
- O BUMBA-BOI. *O Imparcial*. São Luís, 15 jun. 1861.
- O BUMBA-BOI. *Pacotilha*. São Luís, 29 jun. 1910.
- BUMBA-MEU-BOI do Maranhão. *Pacotilha O Globo*, São Luís, 4 abr. 1950.
- BUMBAS. *Pacotilha*, São Luís, 29 jun. 1916.
- BUMBAS no São João. *Tribuna*, São Luís, 24 jun. 1932.
- OS BUMBAS. *Pacotilha*, São Luís, 23 jun. 1917.
- OS BUMBAS. *Pacotilha O Globo*, São Luís, 21 jun. 1950.
- OS BUMBAS da Ilha. *Tribuna do Povo*, São Luís, 22 jun. 1934.
- OS BUMBAS do São João. *Diário do Norte*, São Luís, 7 jun. 1938.
- BURNETT, J. C. L. São João desconhecido. *Jornal do Dia*, São Luís, 24 jun. 1954.
- _____. Boi Morto. *Jornal do Dia*. São Luís, 30 jun. 1954.

- BURKE, P. *Cultura popular na Idade Moderna – Europa, 1500-1800*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- BUZAR, B. *O vitorinismo: lutas políticas no Maranhão*. São Luís: Lithograf, 1998.
- CARVALHO, M. M. P. de. *Matracas que desafiam o tempo*. São Luís: [s.l.], 1995.
- CANJÃO, I. M. F. *Bumba-meu-boi, o rito pede “passagem” em São Luís do Maranhão*. 2001. 200f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.
- CERTEAU, M. de. A beleza do Morto. In: _____. *A cultura no plural*. 2. ed. Campinas: Papirus, 1995.
- CHARTIER, R. Textos, símbolos e o espírito francês. *História: questões e debates*, Curitiba, n. 24, jan./jul. 1996.
- CONFUSÃO entre bumbas. *Diário do Norte*, São Luís, 27 jun. 1937.
- CORRÊA, H. M. M. *Bumba meu boi do Maranhão: a construção de uma identidade*. 2002. 120f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Pernambuco, 2002.
- CORRÊA, Rossini. *Formação social do Maranhão: o presente de uma arqueologia*. São Luís: SIOGE, 1993.
- COSTA, J. S. Notas sobre o Bumba-meu-boi. *O Imparcial*, São Luís, 26 jul. 1953.
- COSTA, R. Noite do Balão e da Saudade. *Tribuna*, São Luís, 24 jun. 1934.
- CUNHA, M. C. P. *Ecossistemas da folia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- _____. (Org.). *Carnavais e outras f(r)estas*. São Paulo: Editora da UNICAMP: CECULT, 2002a.
- _____. Apresentação. In: _____. (Org.) *Carnavais e outras f(r)estas*. São Paulo: Editora da UNICAMP: CECULT, 2002b.
- DA MATTA, R. A mensagem das festas: reflexões em torno do sistema ritual e da identidade nacional. *Sexta-Feira – Antropologia, Artes e Humanidades*, São Paulo, n. 2, ano 2, abr. 1998.
- _____. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- DARNTON, R. Histórias que os camponeses contam: os significados de Mamãe Ganso. In: _____. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DAVIS, N. Z. *Culturas do povo*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- DUVIGNAUD, J. *Festas e civilizações*. Fortaleza: Edições UFC: Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- ENCERRARAM-SE hoje os festejos joaninos no João Paulo. *O Globo*, São Luís, 31 de jun. de 1949.
- ENCONTRO de bumbas. *Diário do Norte*, São Luís, 30 jun. 1940.

- FALCÃO, J. A. A política cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. In.: MICELI, S. (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.
- FERNANDEZ, J. Historians Tell Tales: of Cartesians Cats and Gallic Cockfights. *The Journal of Modern History*, v. 20, n. 1, mar. 1988.
- FERREIRA, A. de J. Discurso de posse em ingresso na academia Maranhense de Letras em 1951. *Revista da Academia Maranhense de Letras*, São Luís, v. 9, 1954.
- FESTA da morte do boi. *Pacotilha*. São Luís, 20 jul. 1928.
- FESTAS de São João. *Diário do Norte*, São Luís, 15 jun. 1941.
- FESTAS elegantes. *Diário do Norte*, São Luís, 27 jun. 1939.
- FESTAS joaninas na ilha. *Tribuna*, São Luís, 25 jun. 1933.
- FESTAS juninas em Caxias. *Cruzeiro*, Caxias, 28 jun. 1947.
- OS FESTEJOS juninos. *Tribuna*, São Luís, 22 jun. 1933.
- FIGUEIREDO, A. M. *A cidade dos encantados: pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia. A constituição de um campo de estudo, 1870-1950*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1996.
- FRY, P. Politics, nationality and the meanings of “race” in Brazil. *Daedalus*, n. 129, 2000.
- FREYRE, G. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GOMES, A. de C. *A Invenção do trabalho*. Rio de Janeiro: IUPERJ, 1988.
- _____. *História e historiadores: política cultural no Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- GOMES, T. de M. Negros contando (e fazendo) sua história: alguns significados da trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926). *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, jan./jun. 2001.
- GUILLEN, I. C. M. Xangôs e maracatus: uma relação historicamente construída. *Ciências Humanas em Revista*, São Luís, EDUFMA, v. 3, n. 2, p. 59-72, 2005.
- GUIMARÃES, A. S. A. Como trabalhar com “raça” em sociologia. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 29, 2003.
- _____. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- GINZBURG, C. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- HOLLANDA, A. de. *Titulação do Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão*. 2012. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2012/08/31/titulacao-do-complexo-cultural-do-bumba-meu-boi-do-maranhao/>>. Acesso em: 5 set. 2012.

- IGREJA de São João. *Pacotilha O Globo*, São Luís, 28 jun. 1952.
- INTOLERÁVEL molecagem na rua do Passeio. *O Globo*, São Luís, 26 jun. 1951.
- LACROIX, M. L. L. *A fundação francesa de São Luís e seus mitos*. São Luís: EDUFMA, 2000.
- LEMONS, B. Festas tradicionais de nossa terra. *Diário do Norte*, São Luis, 23 jun. 1940.
- LICENÇAS cassadas. *Diário do Norte*, São Luis, 1 jul. 1939.
- LINDA noite de São João. *Diário do Norte*, São Luís, 2 jul. 1939.
- LISBOA, A. A imigração e a lepra. *Revista de Geografia e História do Maranhão*, São Luís, 1947.
- LUHNING, A. “Acabe com este santo, Pedrito vem aí...”. Mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942. *Revista USP*, São Paulo, dez./fev. 1995.
- MACEDO, E. de. Noite de São João. *Pacotilha*, São Luís, 23 jun. 1926.
- MAGGIE, Y. Mário de Andrade ainda vive? O ideário modernista em questão. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 20, n. 58. 2005.
- MAIOBA, J. Bumba-meu-boi. *Diário do Norte*, São Luis, 26 jun. 1937.
- MARANHÃO. *Diário Oficial do Estado do Maranhão*. Polícia Civil. Portaria n. 21, de 8 de jun. de 1949.
- MARTINS, M. de J. B. Missas negras na nova aurora: tradição, decadência e renovação no Maranhão na República Velha. *Ciências Humanas em Revista*, São Luís, EDUFMA, v. 2, n. 2. p. 101-122, 2004.
- MATOS, C. *Acertei no milhar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MEIRELES, J. de. Sentidos versos meus... *Novidades*, São Luís, 07 set. 1950.
- MEIRELLES, Mário. Discurso de recepção a Fernando Perdigão por ocasião do ingresso deste na Academia Maranhense de Letras em 19/11/1951. *Revista da Academia Maranhense de Letras*, São Luís, v. 20, dez. 1998.
- MELO, A. Bumba-meu-boi. *Novidades*, São Luís, 10 mar. 1952.
- MORAES, E. J. de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- _____. Modernismo revisitado. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 1, p. 220-238, 1988.
- MORAES, N. Uma arrancanda. *Revista Athenas*, São Luís, n. 1, p. 1-2, jan. 1939.
- _____. O africanismo de Bruno de Menezes. *Athenas*. Revista do Maranhão para o Brasil. São Luís, jul. 1940.
- NÃO DEIXEM o bumba-meu-boi morrer. *O Globo*, São Luís, 5 de jul. de 1948.
- OLIVEIRA, A. de. Retalhos Dominacoes. *Diário do Norte*, São Luís, 2 jul. 1939.

OLIVEN, R. Tradição e modernidade na identidade brasileira. In: SCOTT, P.; ZARUR, G. *Identidade, fragmentação e diversidade na América Latina*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2003.

_____. A relação Estado e cultura no Brasil: cortes ou continuidade? In: MICELI, S. (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

ORTIZ, R. *Cultura e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

OLIVEIRA, F. de. Noite de São João. *Diário do Norte*, São Luís, 24 jun. 1939.

PEDRO, J. Festa de São João. *Diário do Norte*, São Luís, 25 jun. 1941.

PEREIRA, R. São João de ontem e São João de hoje. *Folha do Povo*, São Luís, 22 jun. 1929.

PINHO, O. S. de A. A Bahia no fundamental: notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 13, n. 36, fev. 1998.

PINTO, F. Festa de S. João. *Revista Athenas*, São Luís, jun. 1941.

O POVO e o bumba. *Pacotilha*, São Luís, 23 jun. 1922.

PRADO, Regina Paula dos. S. *Todo ano tem: as festas na estrutura social camponesa*. 1977. 244 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional; Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1977.

REIS, J. R. S. dos. *Bumba-meu boi*. 3. ed. São Luís: LITOGRAF, 2000.

REIS, L. G. dos. Alto Parnaíba. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão*, São Luís, ago. 1951.

SACRAMENTO, João P. D. do. Crônica Interna. *Semanário Maranhense*, São Luís, jul. 1868.

SANTOS, J. T. dos. *O poder da cultura e a cultura no poder*. Salvador: EDUFBA, 2005.

O SÃO JOÃO. *Jornal Pequeno*. São Luís, 22 jun. 1957.

O SÃO JOÃO. *O Globo*, São Luís, 2 jul. 1942, p. 3.

SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

SCOTT, J. C. *Weapons of the weak: everyday forms of peasant resistance*. London: New Haven and London: Yale University Press, 1985.

_____. *The Moral Economy of the Peasant. Rebellion and subsistence in Southeast Asia*. London: New Haven and London: Yale University Press, 1976.

SILVA, C. B. R. da. *Tramas da desigualdade: política da cultura e o boi de zabumba do Maranhão*. In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH, 3., 2008. São Luís.

SOIHET, R. *A subversão pelo riso*. Rio de Janeiro: Editora Fundação G. Vargas, 1998.

STEPAN, N. *The Hours of Eugenics*. London: Cornell University Press, 1991.

TELLES, A. S. Proteção do patrimônio histórico e artístico, monumental, móvel e paisagístico. *Cultura*, Brasília, n. 27, out./dez.1977.

THOMPSON, E. P. Folclore, antropologia e história social. In.: NEGRO, A. L.; SILVA, S (Org.). *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: UNICAMP, 2001.

_____. *Costumes em comum*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

TOBLER, J. Tradição e crença de um povo. *Correio de Timon*, Timon, 19 jun. 1949.

TUDO É festa. *Jornal do Dia*, São Luís, 25 maio 1954.

VIANNA, H. O. *Mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar: Ed. UFRJ, 1995.

VIANA, L. Os fogos de São João. *Pacotilha*, São Luís, 25 jun. 1910.

VIEIRA FILHO, D. O negro na poesia popular. *Revista do Maranhão*, São Luís, mar. 1951.

_____. Folclore sempre. *Revista de Geografia e História do Maranhão*, São Luís, dez. 1954.

VILHENA, L. R.. *Projeto e missão*. Rio de Janeiro: FGV: FUNARTE: MEC, 1997.

Batuko de Cabo Verde: percurso histórico-musical

Gláucia Nogueira

País da África Ocidental que foi colônia de Portugal até 1975, Cabo Verde é, do ponto de vista territorial, um arquipélago com dez ilhas, das quais nove habitadas. Santiago, a de maior área (991 km²) e população (cerca de 270 mil habitantes), a partir do achamento das ilhas (por volta de 1460) foi a primeira a ser povoada, com a clara predominância demográfica de africanos trazidos como escravos da região então chamada Rios da Guiné. Até hoje, é a ilha Cabo Verde considerada a mais negra somaticamente e mais africana culturalmente, contrastando com as populações mais mestiças de outros pontos do arquipélago.

O batuko, género musical interpretado com base em percussão em paños/almofadas e no canto-resposta, é tido como tradicional de Santiago e efetivamente é apenas nessa ilha que se encontra atualmente, embora se considere que possa no passado ter existido em outras. O batuko é considerado como a *mais africana* entre as várias manifestações musicais de Cabo Verde – algumas delas fazendo lembrar possíveis influências do fado português, do samba canção brasileiro ou da modinha que antecedeu a ambos. As características que aproximam o batuko de padrões africanos de expressão musical e coreográfica têm a ver com o padrão canto-resposta e com a percussão tocada em grupo no centro do qual um dançarino (em geral uma dançarina) evolui. O batuko passou ao longo do tempo por algumas transformações, e se no passado foi visto com menosprezo e como algo restrito ao interior de Santiago, hoje é um género musical de prestígio, constituindo a matéria-prima de criação artística de uma vanguarda musical que há cerca de dez anos começou a retrabalhá-lo numa linguagem urbana e contemporânea.

As diferentes atitudes face ao batuko, pelos que o produzem e pelos que o vêem de fora são reveladoras de dinâmicas sociopolíticas e socioculturais

de Cabo Verde, no seu processo histórico de colónia a país independente. Reveladoras também de cambiantes ligadas à identidade dos cabo-verdianos, aquela que quiseram/querem ter, conforme a época vivida.

Diferentes momentos do Batuko

São abundantes as referências ao batuko que a pesquisa bibliográfica em periódicos e outras publicações permite encontrar. Vão de relatos de viagem a notícias e artigos de opinião em jornais, trechos de obras em prosa e poesia e legislação, entre outros documentos. Essa produção revela de forma muito nítida como encaravam o batuko, conforme o período histórico, aqueles que escreveram esses textos, ou seja, a elite letrada cabo-verdiana – e, no período colonial, também de autores europeus que visitaram Cabo Verde.

Século XVIII

Nos tempos mais recuados a que a documentação consultada permitiu chegar, finais do século XVIII, encontramos uma proibição à prática do batuko (na altura também chamado *zambuna*, nome que mais tarde passou a referir uma parte da sessão de batuko) através de um bando mandado publicar e afixar em 16 de Setembro 1772, pelo governador Joaquim Salema de Saldanha Lobo, de acordo com o historiador José Maria Almeida. Na reprodução do documento, lemos que “*zambunas*” propiciam desordens à noite “com tanto excesso, que chega a ser por todos os fins escandalozos a Deus, e de perturbação às Leys, e ao sucego público, prencipalmente por effeito da intemperança dos que se deichão esquecer delles”. Refere ainda que a essas sessões “costumão concurer pessoas estranhas, ou que não pertencem a família de qualquer caza” (ALMEIDA, 2006, p. 4), numa alusão àqueles que frequentam as sessões de batuko – ou seja, os badios, no sentido que então se dava ao termo: “Classe de pretos livres e libertos que viviam à margem da economia e sociedade escravocratas”. (CORREIA E SILVA, 1995, p. 70-71) O castigo para quem desobedecesse era, da primeira vez, quatro meses de prisão. O texto refere ainda que esta proibição não é a primeira e podemos inferir que a anterior proibição não era cumprida, já que as *zambunas* aconteciam naquele momento.

Século XIX

Prosseguindo cronologicamente, temos vários registos sobre o batuko em meados do séc. XIX, época que corresponde ao período final da escravatura (1876) e ao início da imprensa editada em Cabo Verde (1842). Quase um século depois do documento citado no item anterior, o batuko continua a ser alvo de disposições legais que determinam a sua não realização. Através de num edital datado de 7 de Março de 1866 e publicado no BO nº 13, de 31 de Março, o administrador do Concelho da Praia proíbe as sessões de batuko em “toda a área da cidade” e, tal como no documento do século anterior, determina a prisão de quem desobedecer. O aspecto moral é também aqui evidenciado: “...sendo os denominados batuques um divertimento que se opõe à civilização actual do século, por altamente inconveniente e incómodo, ofensivo da boa moral, ordem e tranquilidade pública”. Os participantes são referenciados como “povo menos civilizado”. (SEMEDO; TURANO, 1997, p. 127-128)

De modo geral, o olhar sobre o batuko nesse período é quase sempre depreciativo – raro é o observador que se limita a descrever, sem atribuir-lhe características negativas. No romance *O Escravo* (considerado a primeira obra de temática cabo-verdiana, escrito em 1856 e cuja acção se passa em 1835), da autoria de José Evaristo de Almeida, lê-se que no batuko, “uma das poucas distrações concedidas aos escravos” (ALMEIDA, 1989, p. 52), ouvem-se “os sons pouco harmoniosos de três guitarras – que estavam em completo desacordo entre si”. Outras alusões mostram que ele feria os ouvidos “brancos”: “a música era infernal! Sem cadência, sem harmonia e sem gosto...” Quando uma dançarina vai para o meio da roda, os seus movimentos são referidos como lúbricos, a sua performance é descrita como “a lascívia personificada”. Por sua vez, a descrição do naturalista e etnógrafo austríaco Cornelio Doelter y Cisterich, que visitou Santiago em 1880, refere que ao som de fortes gritos, um homem e uma mulher emergem do meio do círculo, a dançar em contorções selvagens, que são acompanhadas por gestos tão extremos que dificilmente poderiam ser descritos com palavras. (DOELTER, 1888 apud HURLEY-GLOWA, 1997)¹ Outro autor que descreve Cabo Verde desses tempos associa o batuko aos “individuos chamados vadios² que vivem de apanhar a

1 Tradução do alemão para o inglês por Susan e Josef Glowa. Tradução do inglês para o português pela autora, com o apoio de Robert Sarwark (Corpo da Paz).

2 Ver badio (CORREIA E SILVA, 1995, p. 70-71).

urzella e a purgueira, que levam a vender aos portos, e é esta gente que mais se entrega ao uso de bebidas espirituosas, do que resulta o famoso batuque, e mil dissoluções e molestias”. (VALDEZ, 1864, p. 251)

É comum encontrar-se em textos desse período uma atitude negativa e de reprovação perante o batuko, patente no emprego de termos e expressões como desordens; excesso; escandalosos; intemperança; algo que se opõe à civilização actual; altamente inconveniente e incómodo; ofensivo da boa moral, ordem e tranquilidade pública; campo da imoralidade e da embriaguez; pouco decente; e lascívia personificada. Percebe-se também a alusão a quem pratica o batuko, ou seja, a camada mais baixa na escala social: pessoas estranhas, ou que não pertencem a família de qualquer caza; escravos; povo menos civilizado; e todo o trecho de Valdez: “gente que mais se entrega ao uso de bebidas espirituosas, do que resulta o famoso batuque, e mil dissoluções e molestias”. Por sua vez, a música é apresentada com frequência por expressões como: sons pouco harmoniosos; infernal!; sem cadência, sem harmonia e sem gosto; o mais desarmonioso possível; cantos monótonos, entre outros.

Século XX

Ao longo do século XX, várias alusões ao batuko pela imprensa e outros textos revelam as atitudes face ao batuko, de acordo com da mentalidade vigente na época colonial entre a elite letrada, ou seja, formadores de opinião. A maior parte dos casos aqui apresentados estão carregados de ideias e sentimentos negativos, contrários à normalidade, inferiorizantes ou, invocando a proximidade do batuko com a África, não o assumindo como característico de Cabo Verde.

Últimas décadas do regime colonial

Um trecho da imprensa de 1917, resposta a um artigo anterior, em meio a uma polémica do momento, contesta um comentário do autor desse primeiro texto: “Lembrou-se o batuque com o propósito de desprestigiar [...] Quiz o crítico deprimir [...] os povos de Cabo Verde, afirmando que dançavam o batuque, parecendo-nos que seja o mesmo que chamar-lhes selvagens?” (LAGE, 1917, p. 2) “Pobres selvagens”. Esta expressão aparece num poema de

António Pedro,³ do seu livro *Diário*, publicado em 1929. O poema descreve o batuko com pinceladas de cores vivas, em que destaca o aspecto erótico que o autor reteve, com termos como “bacanal!”, “mole e sensual / meneio de ancas e de ombros”, “cópula carnal”, “passo da dança dela / que me extasia...”, “a negra nua e macia”. (COSTA apud FERREIRA, 1997, p. 78-79)

Em 1936, surge a revista *Claridade*, que veio a tornar-se um movimento literário, marcado pela preocupação, até então praticamente inexistente nas letras cabo-verdianas, com a realidade sociológica das ilhas. Desde o primeiro número, a revista revela o interesse dos seus responsáveis por aspectos etnográficos de Santiago e em várias edições são publicados textos e também recolhas de cantigas e outros aspectos da tradição oral. Contudo, o grupo de intelectuais que protagoniza esse movimento considera que a cultura cabo-verdiana está mais próxima da portuguesa do que da africana, o que faz com que vejam Santiago – a ilha *africana* – com distanciamento, como revelam estes trechos:

É curioso verificar como aquela população de rústicos sente imperiosa necessidade de se apoderar da figura que lhe cause impressão, ou da efeméride, e sobre uma e outra exercer a sua censura em termos poéticos (líricos ou satíricos) no terreiro de batuque. (SILVA, 1949, p. 43)

O autor das linhas acima, Baltasar Lopes da Silva, procurou mostrar em vários textos a maior proximidade cultural de Cabo Verde com a Europa do que com a África. Contudo, a ilha de Santiago não se encaixa nesse padrão, como reconhece o autor ao referir que o terreiro de batuque “é o meio que a sua herança cultural africana ainda viva lhe proporciona para definir a atitude do povo perante a vida” ou como escreve a propósito do processo de aculturação:

Já a ilha de Santiago, com suas manifestações culturais típicas – o batuque (de origem jalofa [...], a tabanca, o cimbó, a magia negra, o tamborona, o folclore novelístico, o seu catolicismo especial, a maior ocorrência de vocábulos de origem africana – ainda se encontra em fase de adaptação. (SILVA, 1947, p. 19)

A mesma postura encontramos em João Lopes, que considera a ilha de Santiago como “em parte um compartimento estanque em Cabo Verde”, que

3 O multifacetado António Pedro Costa (1909-1966), artista plástico, poeta e dramaturgo, nasceu em Cabo Verde mas viveu desde criança em Portugal, onde foi um ícone cultural do seu tempo, tido como introdutor do surrealismo naquele país.

guarda “maior fidelidade às origens africanas, aos seus ritmos originários”. Ainda Lopes, a respeito desta ilha: “Seus batuques evocando na insistência monocórdica do cimbó o que ficou lá longe, em África.” Por outro lado, ao escrever sobre a morna – gênero musical cuja sonoridade faz lembrar por vezes o samba-canção e que até hoje é tido como o mais representativo da música do arquipélago –, o autor afirma ser ela “a primeira embaixatriz do mundo espiritual de Cabo Verde”, e ainda: “A nossa morna como elemento folclórico tem profundas raízes na nossa psicologia e todo o seu andamento traduz um sentir próprio do nosso povo.” (LOPES, 2007, p. 80, 114, grifo nosso)

A tendência referida acima – a África com seus batuques, *lá longe*; aqui, a *nossa* morna com a sua melancolia suave – revela-se nas representações de Cabo Verde nas exposições coloniais em Portugal. Elas nunca incluem o *batuko* cabo-verdiano. As expressões musicais que levam este nome são as que dão a conhecer a Guiné, Angola, Moçambique, e alcançam grande sucesso de público, pelo seu exotismo e exuberância. Estes músicos e dançarinos das colônias portuguesas mereceram, durante a realização da Primeira Exposição Colonial Portuguesa (Porto, 1934) e da Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940), grande destaque nas páginas da imprensa de então. Durante todo o Verão de 1940, os jornais trazem anúncios e artigos sobre espectáculos de batuques africanos que se realizam, a partir do início de julho, semanalmente, para mais tarde entre agosto e setembro serem praticamente diários.⁴ Veja-se um comentário publicado na imprensa após um desses espectáculos:

O que é um batuque? O termo, por si só, é uma trepidante evocação da dança exuberante e colérica, em que palpita a própria alma e o mistério doloroso e frenético da selva. Há ali como que uma repercussão temível das arremetidas e dos uivos das feras, precipitadas através da floresta deusa na ânsia vertiginosa e feroz do *struggle for life* [...] e os arrebatamentos do amor, as contorções ciosas e brutais que preludiam o êxtase; a submissão dolente do homem sob os raios ardentes de um sol que fustiga [...] Que fantástica orquestração de ritmos, de brados, de apelos, de espasmos se traduz no batuque! (PAMPULHA, 1940)

Distante desses estereótipos sobre a África, Cabo Verde é representado nesses eventos, do ponto de vista musical, sempre pela morna, com a sua melancolia e sentimentalismo. São reveladores os trechos a seguir, extraídos de

4 Pesquisados para encontrar referências à participação cabo-verdiana os jornais *Diário de Lisboa* (01.05.1940 a 06.12.1940); *O Século* (04.04.1940 a 06.12.1940) e *República* (01.05.1940 a 06.12.1940).

uma conferência sobre a morna proferida no âmbito da Exposição Colonial de 1934. Para o seu autor, o escritor Fausto Duarte, o batuko praticamente não existe, tendo sido destronado pela morna, que aparece como uma evolução da barbárie/sensualidade/voluptuosidade africana para a suavidade / melancolia / sentimentalismo romântico que se pretende ser a característica do cabo-verdiano. Uma clara intenção de branqueamento da cultura cabo-verdiana emana deste texto, como se pode inferir de trechos como: “Os seus cantares não têm aquela alegria esfuziante que caracterizam os batuques do continente negro”, “O batuque é toada ruidosa a ritmo desconcertante” ou “O batuque apaga-se ante a modalidade da nova dança onde não existe qualquer reminiscência da ancestralidade negra”. A conclusão do conferencista é que “a feição típica” de Cabo Verde do ponto de vista musical reside na morna e no violão, e que este instrumento introduzido pelos europeus fez esquecer a cimboa e o tambor (DUARTE, F., 1934, p. 11,13,16-17), instrumentos associados à África e ao batuko.

Contudo, é difícil pensar que o batuko não estivesse, nos anos 30 ou 40 do século XX, vivo e pujante em Santiago – como não deixou de estar, até os dias actuais. Só que não fazia parte do retrato que a elite cabo-verdiana da época, ou seja, quem escolhia o que iria representar o arquipélago naqueles eventos na metrópole, queria mostrar da sua terra. Torna-se claro que a Boavista, a Brava e S. Vicente – ilhas em que a morna terá, respectivamente, nascido, se refinado, e se desenvolvido, segundo um enunciado que se repete desde que Eugénio Tavares o produziu (TAVARES, 1932, p. 7-8) – podiam ser representativas de Cabo Verde, pela sua expressão musical, mas não Santiago. Vai nesse sentido a análise de Juliana Dias sobre a adopção da morna como símbolo nacional: “Ao mesmo tempo em que tomam a morna como a expressão do modo de ser de todo e qualquer cabo-verdiano, sua própria história vai sendo contada tendo como referência apenas três localidades bem específicas do arquipélago. As demais ilhas e todas as suas particularidades são simplesmente silenciadas nessa versão da história”. (DIAS, 2004, p. 73)

Tentando apurar se a noção vigente em Cabo Verde de o batuko ter sido reprimido durante o período colonial é uma construção ideológica do pós-independência ou se efectivamente houve formas verificáveis de repressão, procurei confrontar informações provenientes de diversas fontes orais e os documentos dos arquivos da Administração do Concelho da Praia existentes no Instituto do Arquivo Histórico Nacional.

Codé di Dona, cujo depoimento aqui utilizamos porque nas festas que animava com a sua gaita (acordeon) o batuko também costumava estar presente, afirma, referindo-se aos anos 60 do século XX:

Primeiro filho que eu batizei, fui parar no tribunal. Não tinha cama para toda a gente poder se deitar, não tinha carro, então peguei a gaita e toquei. No outro dia mandaram intimação. Fizeram queixa de mim no regedor [...] 300 mil réis de multa, naquele tempo era como 600 contos hoje. Eu não tinha aquele dinheiro.⁵

A pesquisa nos arquivos da Administração do Concelho da Praia nos anos 40 e 50 revela alguns aspectos desta questão. Primeiro, a existência de normas que exigiam a solicitação de uma autorização ou licença para a realização de bailes, ainda que fossem em casas privadas, e de outras festas, como por exemplo a tabanca, à qual a música do batuko está associada. Até 1944, essas autorizações ou licenças eram gratuitas quando os encargos fossem exclusivos do dono da casa, como se pode constatar por uma carta do administrador do concelho da Praia para o comissário de polícia.⁶ Nesse mesmo ano, outra correspondência entre autoridades refere que está em projecto um novo diploma legislativo sobre a taxa de bailes.⁷ Numa dessas autorizações, de 1947, especifica-se que são proibidos “cânticos e gritos desordenados”. Sabendo-se que a música de baile nessa época era tocada por grupos compostos basicamente por violas e outros instrumentos de corda, sendo o violino quase sempre o instrumento solista, cabe questionar se não era ao batuko que se referia a proibição dos referidos cânticos e gritos.

Vários depoimentos de habitantes de Santiago revelam, independente de formas legais de repressão ou limitação ao batuko, que essa repressão/limitação existia mesmo: por exemplo, se na véspera de um casamento tinha havido batuko, o padre não fazia o casamento, ou não batizava a criança, ou não aceitava os padrinhos. Mas há vários documentos reveladores da acção da Igreja Católica no combate aos folguedos populares e profanos. Referente ao ano de 1956, recolhi exemplos de pedidos de eclesiásticos para que as autoridades administrativas proibissem os bailes por ocasião das festas reli-

5 Codé di Dona (Gregório Vaz, 1940-2010). Músico. Entrevista concedida à autora em 1998, em S. Francisco.

6 Fundo Arquivístico da Administração do Concelho da Praia - Instituto do Arquivo Histórico Nacional, Caixa 26.

7 Fundo Arquivístico da Administração do Concelho da Praia - Instituto do Arquivo Histórico Nacional, Caixa 26.

gias, tendo aquelas autoridades agido de acordo com essas solicitações. Por exemplo, para a festa de S. Lourenço, a 10 de Agosto, o pároco de Órgãos pede ao administrador do concelho da Praia para “não dar licença para baile em nenhuma parte dos Órgãos, por ocasião da mesma festa de S. Lourenço, quer dias antes, quer no dia, quer nos dias seguintes”. Como resultado, o administrador do concelho escreve ao regedor da freguesia dos Órgãos incumbindo-o de tomar “as medidas necessárias para evitar a realização de festas e bailes” naqueles dias. O mesmo se passa em Pedra Badejo por ocasião do dia de Santiago Maior, patrono daquela freguesia.⁸

Esses documentos não fazem referência explícita ao batuko, mas é possível inferir que incidiam sobre ele, entre outros itens dos bailes, já que esta modalidade de música e dança é até hoje uma das formas mais frequentes de comemoração no interior de Santiago. Quanto mais não seriam então naquela época, em que as influências musicais exógenas eram muito mais limitadas.

No seu depoimento a Michel Laban (1990, p. 392), o poeta Corsino Fortes, que viveu na Praia na década de 60, afirma que havia em Santiago “muito mais violência [do que em S. Vicente] pelo menos de origem cultural”, e refere:

Os batuques, a tchabeta, as finaçons e a tabanka eram expressamente proibidas, sendo necessário ir para o interior onde, em ambiente de sigilo e de secretismo, se podia participar ou assistir. Toda a manifestação cultural de cariz africana era pura e simplesmente reprimida. Em São Vicente, que é praticamente uma cidade onde não há uma clara distinção entre os meios rural e urbano, a repressão incidiu quase apenas sobre-as serenatas, o toque de tambores nas festas de São João e Santo António, mas nunca com a violência, como em Santiago.

Luta de libertação e período de transição

Ao longo dos anos 60, o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) pega em armas no território da Guiné Portuguesa ao mesmo tempo que desenvolve trabalho diplomático em diferentes países europeus. Pela Rádio Libertação, emitida a partir da Guiné-Conacri pela direcção do PAIGC, o batuko não foi utilizado para passar mensagens, já que não existiam discos de batuko, mas apenas, quanto à música cabo-verdiana, de mornas e coladeiras.⁹ Mas é nessa época que surge um poema emblemático

8 Fundo Arquivístico da Administração do Concelho da Praia - Instituto do Arquivo Histórico Nacional, Caixa 58 (Anexo A).

9 Coladeira: género musical cabo-verdiano, ligado ao universo da morna. Ver Dias (2004).

do que significa a postura dos anticolonialistas quanto às questões culturais: *Batuko*, de Kaoberdiano Dambará,¹⁰ que foi gravado no LP *Poesia cabo-verdiana protesto e luta*, gravado na Holanda e editado pelo PAIGC.

Batuko

Nha fla-m, Nha Dunda, kus'e k'e batuku?
Nha nxina mininu kusa k'e ka sabe.

Nha fidju, batuku N ka se kusa.
Nu nase nu atxa-l.
Nu ta more nu ta dexa-l.
E lonji sima seu,
fundu sima mar,
rixu sima rotxa.
E usu-l tera, sabi nos genti.

Mosias na terreru
tornu finkadu, txabeta rapikadu,
Korpu ali N ta bai.
N ka bai. Aima ki txoma-m.
Nteradu duzia duzia na labada,
mortadjadu sen sen na pedra-l sistensia,
bendedu mil mil na Sul-a-Baxu,
kemadu na laba di burkan,
korpu ta matadu, aima ta fika.
Aima e forsa di batuku.
Na batuperiu-l fomi,
na sabi-l teremoti,
na sodadi-l fidju lonji,
batuku e nos aima.
Xinti-l, nha fidju.
Kenhá ki kre-nu, kre batuku.
Batuku e nos aima!¹¹

Em 1975, um trecho bastante eloquente da mudança de atitude que se apresenta a partir deste momento face ao *batuko* data de cerca de três sema-

10 Felisberto Vieira Lopes, advogado que em finais dos anos 60 e início dos 70 defendeu militantes da luta de libertação caídos nas mãos da polícia política portuguesa e que é o poeta que "inventa a Negritude Crioula", segundo Hopffer Almada. (VEIGA, 1998, p. 143)

11 Tradução: "Diz-me, Nha Dunda, o que é Batuku? / Ensina aos meninos o que sabes. / Meus filhos, Batuku não sei que seja. / Nascemos e aqui o encontramos. / Morremos e aqui o deixamos. / É longe como o céu, fundo como o mar, rijo como rocha. / E digo-te, sabemos bem. / Moças no terreiro / ancas fincadas, tocando txabeta / o corpo pronto a morrer. / Mas eu não morro. A Alma chama-me. / Dúzias e dúzias enterrados em campa rasa, / centenas e centenas mortos no desastre da Assistência, / milhares e milhares obrigados a trabalhar em São Tomé, / queimados na lava do vulcão, / os corpos morrem mas a alma fica. / A alma é a força do batuku. / Resistindo à fome, enfrentando os terramotos, com a saudade dos filhos longe, / o batuku, a nossa alma. / Sintam-no, meus filhos. / Quem nos ama, ama o batuku. / O batuku, a nossa alma!". (DAMBARÁ, 1964)

nas antes da proclamação da independência. Então, o batuko aparece integrado num sarau cultural organizado pelo Ministério da Educação e Cultura do governo de transição.¹²

Diz o autor, após ter assistido ao evento: “O batuko só ganhou o direito de subir a um palco de teatro com a subida ao palco da História do povo que o criou. Neste sentido é novidade.” E prossegue, de forma entusiasmada, na efervescência que se vivia naquele momento: “Apetece perguntar quem foi aplaudido: o ritmo desenfreado e as palavras entre dentes ou o povo que dançou?”; “O momento de libertação é um momento de orgulho e o orgulho de um povo tem que ser traduzido em arte: canto, dança ou palavras ou mesmo uma simples estrela negra pintada em qualquer parte”. (DELGADO, 1975, p. 6) O autor escreve que, se analisarmos o batuko procurando aquilo de que é feito, o que salta à vista é a pobreza. “Como instrumentos, um corpo e uma voz gastos, um trapo e muitas mãos batendo freneticamente, lentamente, raivosamente”, descreve, lembrando que os povos africanos “que escaparam à escravatura directa têm um tambor esculpido, máscaras, todo um cenário que conseguiram resguardar da barbárie colonial”, enquanto Cabo Verde, tendo vivenciado em pleno o colonialismo e a escravatura, é desprovido daqueles requintes artísticos que são produtos de culturas que certos povos puderam “resguardar”. Os cabo-verdianos só puderam construir esta sua forma de arte a partir daquilo que possuíam, ou melhor, daquilo de que padeciam: pobreza. O admirável, escreve Delgado, é que “desse trapo e dessa voz mordida, desse corpo gasto saia uma dança que é arte”. Feita “quase sem material, é uma manifestação de orgulho”.

As palavras do autor, então um jovem engajado na luta do PAIGC contra o regime colonial, revelam justamente um momento de viragem na atitude da sociedade (através dos seus formadores de opinião) face a esta – como a outras – manifestação da cultura popular. E dá pistas sobre o desafio do partido-Estado, uma vez conquistada a independência, na construção do país, quando afirma: “Mas na arte como na agricultura, enquanto não tivermos tambores esculpidos, temos que dançar ao som de farrapos como temos que utilizar burros enquanto não tivermos estradas”.

12 O governo de transição é criado pelo Acordo de Lisboa, assinado em 19.12.1974 entre representantes do PAIGC e as autoridades portuguesas, e dura até a proclamação da independência, a 05.07.1975.

Outro exemplo da situação envolvente ao batuko naquela altura é dado pelo jornalista Carlos Gonçalves, que lembra a influência da chamada música revolucionária, levando à utilização, nas letras das cantigas, não da temática tradicional mas de “temática circunstancial (louvações à independência, a responsáveis e líderes políticos)”. Gonçalves reproduz na sua obra um texto do mesmo *NJCV* que referimos acima: “Uma nota importante a frisar é o facto de o batuque e a tabanca durante esta manifestação terem reflectido determinado conteúdo político em relação aos problemas e situações vividos actualmente”. (GONÇALVES, 2006, p. 27)

Pelo trecho citado, percebe-se que, ao mesmo tempo que o batuko começa a ser visto com outros olhos, começa também a ser utilizado segundo os interesses do partido no poder. Mais tarde, o governo do PAIGC (PAICV, a partir de 1980), irá utilizá-lo, como veremos adiante, para passar mensagens no âmbito do trabalho social, de saúde pública, género etc.

Cabo Verde independente – os primeiros anos

Outros exemplos são reveladores da nova atitude perante o batuko. Em Setembro de 1975, surge na Praia o grupo de teatro amador Korda Kaoberdi, que irá marcar época com as suas peças bastante politizadas, sendo o próprio nome do grupo um exemplo da atitude da época quanto aos valores nacionais/tradicionais: despertar os cabo-verdianos para a sua própria realidade e cultura. Neste grupo, o batuko teve um papel de destaque.

Segundo Francisco Fragoso, líder do Korda Kaoberdi, este grupo desempenhou um papel relevante na divulgação do batuko, já que trouxe “pela primeira vez, esta nossa forma cultural para o tablado”, numa época em que “pouquíssimos conheciam o batuko. Foi uma descoberta para eles”,¹³ afirma, referindo-se ao grande número de profissionais e militantes do PAIGC que se transferem do estrangeiro ou de outras ilhas para a capital, nesses primeiros anos a seguir à independência, o que mostra que o batuko era praticamente desconhecido fora dos seus contextos de origem.

Pode-se afirmar que havia de modo geral, nessa altura, uma busca deliberada das raízes culturais e da valorização das manifestações populares, que actuavam como meios de consciencialização da população para o projecto de

13 Declarações de Francisco Fragoso (Kwame Kondé) via e-mail, em 14 de março de 2010.

construção nacional em curso e buscavam a sua adesão. “A independência política de Cabo Verde não teria sido possível nos moldes em que foi se o PAIGC não tivesse tido a *sagesse* de desenterrar e fazer explodir toda a cultura popular cabo-verdiana. A tabanka, o batuque, tiveram um papel catalisador, fundamental no processo de consciencialização em Cabo Verde”, afirma o mesmo Delgado que cito acima em entrevista a Michel Laban. (LABAN, [1992?], p. 746) O batuko é beneficiado por esse ensejo. Para além do que revela o papel desempenhado pelo Korda Kaoberdi, pode-se verificar esse facto por um artigo de Dulce Almada Duarte, em 1982. A autora inicia o texto a justificar o tema: o facto de o batuko ser desconhecido por grande parte da população cabo-verdiana (grifo nosso). O artigo traz uma minuciosa explanação histórica sobre o batuko e a autora conclui afirmando que, após anos de repressão colonial, “a sua vitalidade de hoje é a prova de que, como disse Cabral, a luta de libertação nacional foi, antes de mais, ‘um acto de cultura’”. (DUARTE, D., 1982, 7, p. 15-16)

Anos mais tarde, João Lopes Filho (2003, p. 272) fará a constatação desse momento de “recuperação” dos aspectos culturais locais:

Tendo presente que a música constitui um dos elementos mais representativos da cultura cabo-verdiana, outro momento alto da recuperação dos nossos costumes consistiu na divulgação de géneros musicais de certo modo recalcados durante o período colonial, nomeadamente o Funaná, o Colá Sam Jom, o Batuque[...]

É assim que podemos ver, em 1984, um concurso de batuko, organizado pelo Conselho Deliberativo da Praia, por ocasião do Dia do Município, que contou com “a presença honrosa do Secretário-Geral Adjunto do Partido e Primeiro-Ministro” e do qual participaram cinco grupos, tendo saído vencedor o grupo de base da OMCV da Achada Grande. É interessante notar que vários dos artigos em periódicos dessa época parecem procurar divulgar o batuko para aqueles que não o conhecem e convencer os leitores do seu valor e da sua genuinidade: “Uma das mais genuínas manifestações culturais do povo de Santiago”, “a oportunidade de ver em acção autênticos artistas populares, muitos deles praticamente desconhecidos do público da capital e arredores” (CONCURSO..., 1984, p. 5, grifo nosso) são enunciados que atestam essa atitude.

Nesse período, verificam-se também deslocações de grupos de batuko para actuarem em diferentes municípios e várias ilhas, organizadas por entidades como a Organização das Mulheres de Cabo Verde (OMCV) e outras

ligadas ao partido – único – no poder. Para além do prémio para o grupo ligado à OMCV, nesse ano de 1984 a revista mensal desta organização, *Mujer*, abre espaço para o batuko em várias edições. Numa dessas ocasiões trata-se de um perfil (com duas páginas!) de uma menina de 13 anos pelo simples facto de ser batucadeira. As relações da OMCV com o batuko talvez mereçam uma atenção particular, porque esta organização não só promoveu, divulgou e esclareceu os leitores da sua revista sobre o que era o batuko, aspectos históricos, personagens e o espaço que merecia enquanto manifestação cultural cabo-verdiana, como por outro lado também recorreu a ele para levar as suas mensagens, na mobilização das mulheres para as questões dos seus direitos, em campanhas de vacinação e no incentivo ao aleitamento materno.

Entre várias ações para a recolha e valorização das tradições orais realizadas nesses primeiros anos da independência, o trabalho do pesquisador Tomé Varela da Silva em recolher as cantigas de três cantadeiras (Nácia Gomi, Gida Mendi e Bibinha Cabral) de batuko e finaçon¹⁴ é um ponto alto no sentido da dignificação do batuko, já que esses trabalhos foram publicados em livro (o interesse de Silva era pelas letras e não pelas músicas, daí não haver registo sonoro editado dessas recolhas).

Anos 90: novas dinâmicas

A partir dos anos 1990, novas situações irão se apresentar. Por exemplo, começam a existir festivais de batuko ou de batuko e funaná em concelhos do interior de Santiago, abrindo espaços em que irão despontar nomes que no futuro terão uma palavra a dizer na evolução do batuque e do finaçon. “Assim como já ocorreu com o funaná¹⁵, esta manifestação vai aos poucos atraindo o interesse de jovens e enveredando pela via da estilização, com Princezito, entre outros, a dar os primeiros passos”. (FORTES, 1999)

14 Finaçon é uma parte do batuko, para alguns, e um género à parte, para outros autores. Trata-se de cantigas baseadas em provérbios e ensinamentos morais, que são cantadas durante uma sessão de batuko, mas para ouvir, não para dançar. De ritmo mais lento, é acompanhada apenas por palmas, em volume baixo.

15 Funaná: género musical originário do interior da ilha de Santiago que nos anos 1980 sofreu um processo de reelaboração pelo grupo musical Bulimundo, que o urbanizou fazendo com que hoje seja reconhecido como um género musical nacional e não apenas como um regionalismo. Foi uma verdadeira revolução musical, reveladora também esta da dinâmica cultural do pós-independência, no sentido da valorização da cultural popular.

Nesse período surgirão também representantes de uma elite (não necessariamente com as características daquela que se referiu para o período do partido único, que acabava de “descobrir” o batuko, nem com motivações ligadas ao trabalho de cariz social como o da OMCV) que irão interagir com os grupos, com finalidades comerciais ou políticas, como veremos a seguir.

Surgem então os shows de batuko, bem como a edição de CD e DVD com esse tema. “E, por conseguinte, uma apropriação do género batuko por outros grupos sociais (classe média alta) sob outros moldes que marcavam uma diferença em relação aos grupos populares”. (SEMEDO, 2009) A partir daí, segundo esta autora, “por toda a ilha de Santiago, por todos os bairros, grupos de batuko articulados proliferam, para entrar nesse mundo de produção musical que *a priori* parecia garantir melhorias de condições de vida dessas mulheres”. Vinha já do período do pós-independência a espectacularização do batuko, passando a poder ser visto não só nos seus contextos habituais – festas familiares no meio rural ou periferias da Praia – mas também em palcos de festivais e outros eventos. Por outro lado, possivelmente apercebendo-se da oportunidade que se lhes oferece o momento, com a possibilidade de gravações e repercussão da sua música, como indica o trecho de Carla Semedo, começam a aparecer novos grupos.

Se no período de transição e nos primeiros tempos do país independente o PAIGC utilizou o batuko para passar as suas mensagens, com a abertura ao multipartidarismo surgem novos exemplos das relações batuko-política. Desde a primeira campanha eleitoral, em 1991, esse envolvimento é evidente, como revela a imprensa da época. Num caso pelo menos, em 1995, esse envolvimento traz possíveis prejuízos para a parte mais fraca, ou seja, o grupo de batuko. Segundo *A Semana*, um grupo de batucadeiras teria que depor em tribunal sobre a letra de uma das suas cantigas, pois se teriam inspirado num panfleto que falava sobre desvio de dinheiro por parte de um vereador, o que o que terá feito com que o mesmo decidisse processá-las.

É também a partir dos anos 90 do século XX que iremos encontrar com frequência o batuko entre as formas de representação artística de Cabo Verde na programação oficial do país em eventos culturais no estrangeiro. Diferentemente dos anos 80, quando, recorde-se, havia uma preocupação com a valorização do batuko, entre outras manifestações da cultura popular, mas apesar disso nenhum grupo de batuko viajou para a Holanda, em Julho de 1983, quando uma embaixada cabo-verdiana realizou um espectáculo em

Roterdão e gravou o LP *Mantenha*; ou para o Festival Mundial da Juventude e Estudantes, em Moscovo, 1985, evento para o qual Cabo Verde terá enviado uma delegação de 60 pessoas (XII FESTIVAL..., 1985, p. 8-9), entre outros eventos. É a partir da Expo 92, em Sevilha, que o batuko passa a estar entre as expressões musicais com que Cabo Verde se faz representar em eventos internacionais. Três anos depois, aparecerá no Festival of American Folklife, da Smithsonian Institution, em Washington, e na Expo 98, em Lisboa, estará em destaque.

O batuko desperta interesses

É também nos anos 1990 que irão aparecer – depois de um ou outro precursor ainda nos anos 1980 – trabalhos de artistas provenientes de diferentes estilos musicais que se baseiam no batuko, nele se inspiram ou dele se aproximam, de alguma forma, tanto na área da música popular como da erudita – esta um segmento com representação mínima no cenário cabo-verdiano. Outro exemplo de interesse pelo batuko traduz-se na produção de documentários sobre o tema, quatro em cerca de uma década, sendo que antes desta fase um único filme de 30 minutos tinha sido produzido nos anos 1980 por um antropólogo norte-americano.

No final da década de 1990 começa a gestação do momento atual por que passa o batuko. Trabalhava na Praia na época um produtor musical português, Miguel Gomes da Costa, que “sentiu que estava qualquer coisa a acontecer”, como relata numa entrevista:

Reparei que existia um movimento formado por uma nova geração de artistas a fazer grande música que nunca tinha sido gravada, com uma raiz popular muito forte baseada nas tradições da ilha de Santiago, mas com novos instrumentos e com outras influências [parte dos músicos presentes na compilação estudaram em Cuba e no Brasil]. Apostámos em quatro e gravámos o *Ayan*. (PEDRO, 2003)

Ayan! é um álbum que reúne gravações de Princesito, Tcheka, Vadú e o grupo Djingo, gravado em 2001 e editado no ano seguinte. É a rampa de lançamento desses artistas, sendo que os dois primeiros estão a firmar-se nas suas carreiras, tendo conseguido contratos para gravar e realizar tournées internacionais (ambos são artistas da Lusáfrica, empresa que lançou a cantora Cesária Évora mundialmente).

“Isso foi uma revolução musical”, afirma Princezito.

A partir daí, as coisas mudaram. Ayan significa um “sim!” com grande convicção, que não volta atrás. O mercado cabo-verdiano estava saturado, há muitos anos que não surgia nada de novo, nem zouk love tinha aparecido ainda... Foi uma das poucas vezes na história que jovens resolvem voltar-se para a raiz ao invés de ir para música mais moderna.¹⁶

Entretanto, Orlando Pantera,¹⁷ que vem a se tornar um ícone desse novo *batuko*, estava a colaborar nesses finais de anos 90, tal como outros músicos e vários bailarinos cabo-verdianos, com a coreógrafa portuguesa Clara Andermat (1998-1999). A seguir, passa a integrar o grupo de dança cabo-verdiano Raiz di Polon. As suas letras versam sobre aspectos do quotidiano do interior de Santiago, hábitos, formas de relacionamento, etc., padrão que também outros artistas ligados a esse “movimento”, se assim se pode chamar essa fase da música cabo-verdiana, irão apresentar nos seus trabalhos, sendo habituais – embora não exclusivas a esses temas – letras a falar de determinadas localidades rurais; a chuva esperada ou, pelo contrário, a seca; a criação de gado; oposição Praia (capital) x interior; a *sulada* (faixa de tecido com várias finalidades usada pelas mulheres); a *stera* (altar montado em honra de um defunto, na casa deste); a sementeira...

Há também no novo *batuko* referências ao próprio *batuko* e a *batukadeiras*: Por exemplo, “Abo ê tchabeta e ami ê rapikadu” (alusão a dois elementos de uma sessão de *batuko* num tema de Pantera); “Batuko está na moda” (Pantera); a *batukadeira* Nha Mita Pereira referida num tema de Princezito; uma ida a Santa Catarina (município no interior de Santiago) conhecer a tradição, em particular o *batuko*, num tema de Gardénia Benrós.

Século XXI - “Geração Pantera” e o *batuko* tradicional

É em parte a partir dos temas que criou para os espetáculos de dança das duas companhias com que colaborou, no pouco tempo de vida que lhe restava, que Orlando Pantera ganhou a notoriedade que fez com que se passasse a falar numa “geração Pantera” para designar os novos artistas que estavam aparecendo com trabalhos ligados ao ritmo do *batuko*. Em plena

16 Princezito. Entrevista concedida na Praia, Março 2010.

17 Orlando Pantera (Orlando Barreto, 1967-2001).

efervescência de um momento musical a brotar, Pantera morre. “E como ele fazia parte desse movimento, passam a dizer ‘geração pós-Pantera’. Esclareci que ele também fazia parte disso, não é porque morreu que passa para outra geração. Então ficou ‘geração Pantera’ para se referirem a nós”, diz Princezito. A designação foi rejeitada por alguns desses artistas, que, tal como ele, iniciavam carreira naquela época, e defenderam que também eles vinham trabalhando sobre o batuko e não eram simplesmente seguidores de Pantera.

Nessa sequência, começam a surgir, nos primeiros anos da década de 2000, trabalhos discográficos baseados nessa proposta: transpor para as cordas do violão ou, de modo mais geral, para uma linguagem de música popular contemporânea, com os seus instrumentos habituais (teclados, baixo, bateria, formas diversas de percussão), o ritmo do batuko. Além do grupo de artistas cujas obras têm claramente esse denominador comum à volta do batuko – trabalharem a música a partir do seu ritmo; o universo temático das letras remeter para o imaginário rural de Santiago – aparecem também trabalhos discográficos de artistas com obra anterior ao aparecimento da “geração Pantera” e que acabam por encaixar o batuko no seu repertório.

Ao mesmo tempo, o tipo de grupo de batuko que podemos, grosso modo, identificar com o padrão “tradicional”, ou seja, um semicírculo de mulheres a entoar cantigas ao som da *tchabeta* (o som produzido pelas palmas e pela percussão), vestidas de forma padronizada (em geral saia escura e blusa clara ou, numa versão mais contemporânea, camiseta, branca ou colorida), continua a reproduzir-se, com cada vez mais grupos a surgirem e a terem acesso aos espaços de actuação (as raras casas com música ao vivo na Praia, entre as quais se destaca o Quintal da Música; festivais organizados por câmaras municipais; comícios e outros eventos) e à possibilidade de gravar e editar os seus CD e DVD. Distanciando-se da espontaneidade de fazer batuko apenas pelo aspecto lúdico, os ensaios são levados a sério, como forma de aperfeiçoar performances, já que há outros grupos em competição.

Passada uma década do surgimento do movimento de renovação do batuko, sendo hoje em dia o batuko *tradicional* um produto musical vendável na forma de discos e concertos, pode-se notar um contraponto entre ambos: enquanto o batuko *contemporâneo* refere com frequência as temáticas da ruralidade, das raízes, de certa forma o imaginário de um Santiago mítico ligado à pureza da tradição, por outro lado os grupos ditos do batuko *tradicional* têm

nas suas letras questões bem contemporâneas, urbanas e em sintonia com a sua realidade e contexto social – algo que, aliás, já pudemos ver quanto a passar mensagens sobre a saúde da mulher ou a política partidária.

Considerações finais

Houve quem tenha considerado que o batuko estivesse em vias de extinção devido às modificações que sofreu. (GONÇALVES, 1997) Tomé Varela da Silva comenta que no início dos anos 90 do século XX admitia que o batuko até viesse a desaparecer, “como todas as tradições orais [...] por vários motivos, entre os quais a alfabetização que se pretende total”. Para este pesquisador, não repugnava admitir que viesse a sofrer mudanças, adaptando-se “ao novo ambiente, às novas circunstâncias e situações socioculturais”. (LABAN, [1992?], p. 776) Esta visão aproxima-se do que defende a Unesco quanto à defesa do património cultural imaterial. “Para permanecer vivo, o património cultural imaterial deve ser pertinente para a sua comunidade, recriado em permanência e transmitido de uma geração a outra.” Apesar de existir um risco de alguns elementos desaparecerem, defende a instituição, “salvaguardar não significa fixar ou congelar o património cultural imaterial sob qualquer forma ‘pura’ ou ‘original’” (tradução nossa).

Considero que no trecho “ser pertinente para a sua comunidade” deve-se encarar antes de tudo a comunidade mais próxima do batuko, aquela que o produz e que é responsável pela sua existência, com alterações e com permanências, e respeitar as suas opções, ainda que estas repugnem aos puristas. Se hoje o batuko é encarado como uma forma de se profissionalizar como artista (SEMEDO, 2009, p. 82) e até ganhar dinheiro com ele, quem poderá condenar as batukadeiras nessa *demarche*?

Assim, sintonizado com o presente, proliferando em grupos que buscam um lugar no mercado cultural, é difícil pensar que o batuko esteja em vias de extinção. Ao contrário, transforma-se para continuar existindo. Como nas palavras de Nestor Canclini, quando defende que o desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais e que elas, ao contrário de serem suprimidas, nas últimas décadas “se desenvolveram transformando-se”. Além disso, aponta, “grande parte do crescimento e da difusão das culturas tradicionais se deve à promoção das indústrias fonográficas, aos festivais de

dança, às feiras que incluem artesanato e, é claro, à sua divulgação pelos meios massivos”. (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 217-218)

Este autor refere que mesmo nas zonas rurais o folclore já não tem o carácter “fechado e estável do universo arcaico”, mas se relaciona “com a vida urbana, com as migrações, o turismo, a secularização [...]”. (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 218) Embora referindo-se ao contexto latino-americano, parece-me que este panorama não é distante da realidade observada em Cabo Verde. Não é necessário extrapolar o universo musical para encontrar exemplos: o batuko e o funaná, que são as duas manifestações musicais mais nitidamente rurais de Cabo Verde, hoje não existem à margem do diálogo com os públicos e os esquemas do *show business* situados no mundo urbano nacional e além das fronteiras do país.

Numa outra perspectiva, como balanço desse percurso do batuko parece apropriada a visão de Franco Crespi ao comentar o quão problemático é o termo arte, já que não existem critérios absolutos para definir o que é arte e o que não é. Assim, este autor refere que os critérios em que se baseia a atribuição do adjectivo artístico a determinada forma expressiva mudam com o tempo, entre outras formas em função dos contextos sócio-culturais, ‘particularmente os relacionados com as estruturas sociais’ (estratificação de classes, formação de elites, distribuição do poder, centralidade/marginalidade, modos de produção, formas de consumo, entre outros) e ‘com as características do sistema cultural então dominante’, tais como valores estéticos e morais, estilos de vida, homogeneidade /heterogeneidade etc.). (CRESPI, 1997, p. 171)

Em outras palavras, a “música de cafres” de outros tempos é hoje não só reconhecida como um item do património imaterial do país e uma manifestação cultural de prestígio, mas surge mesmo como a vanguarda musical da virada do século XXI em Cabo Verde, projectando-se internacionalmente através de artistas que estão conseguindo vingar no cenário da *world music* pela mescla que fazem do que é local com elementos de uma linguagem global.

Referências

XII FESTIVAL Mundial da Juventude e Estudantes em Moscovo. *Voz di Povo*, 18 jul. 1985, p. 1-9.

ALMEIDA, José Evaristo de. *O Escravo*. 2.ed. Linda-a-Velha: ALAC, 1989, (Coleção Para a História das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa)

- ALMEIDA, José Maria. Anterioridade de Zambunas, Choros e Reynados da Ilha de Santiago: uma prova arquivística. *Horizonte*, n. 425, p. 4, nov. 2006.
- CONCURSO de batuque na Cidade Velha: grupo da Achada Grande foi o vencedor. *Voz di Povo*, 19 maio 1984, p. 5.
- CORREIA E SILVA, António. *Histórias de um Sahel Insular*. Praia: Spleen Edições. 1995.
- COSTA, António Pedro, “V”. In: FERREIRA, Manuel. *No Reino de Caliban*. Lisboa: Plátano, 1997.
- CRESPI, Franco. *Manual de Sociologia da Cultura*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- DAMBARÁ, Kaoberdiano. *Batuko*. Tradução de Manuel Freitas do poema *Batuku* com assistência da versão inglesa de Manuel da Luz Gonçalves. 1964. Disponível em: <<http://www.umassd.edu/SpecialPrograms/caboverde/cvkriolp.htm>>. Acesso em: 07 fev. 2010.
- DAMBARÁ, Kaoberdiano. *Batuko*. In: *Poesia cabo-verdiana protesto e luta*. Holanda: PAIGG. 1 LP. Faixa 4.
- DARWIN, Charles. *The Voyage of the Beagle*. Vercelli: White Star S.p.a. 2006.
- DELGADO, Manuel. *De Rabidantibus*. Praia: A. P. Delgado, 2009.
- DELGADO, Manuel (sob o pseudónimo Wanga). Apontamento – Batucu. *Novo Jornal de Cabo Verde*, 12 jun. 1975, n. 43.
- DIAS, Juliana B. *Mornas e coladeiras de Cabo Verde: versões musicais de uma nação*. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2004.
- DOELTER, Dr. C. *Über die Capverden nach dem Rio Grande und Futah-Djallon: Reiseskizzen aus Nord-West-Afrika*. Zweite Ausgabe. Leipzig: Verlag von Eduard, 1888.
- DUARTE, Dulce Almada. Torno finkadu, cabeta rapicadu e batuku. *Mujer*, jul. 1982, n. 7.
- DUARTE, Fausto. *Da literatura colonial e da morna de Cabo Verde*, (conferência). Porto: Edições da 1.ª Exposição Colonial Portuguesa, 1934.
- FORTES, Teresa Sofia. Princesito estreia-se no Centro Cultural Francês. *A Semana*, 26 feve. 1999, n. 392.
- FRAGOSO, Francisco. [Kwame Kondé]. Respostas às perguntas formuladas pela jornalista Gláucia Nogueira [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <glaucia_nog@yahoo.com.br> em 14 mar. 2012.
- GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2008.
- GONÇALVES, Carlos. Batuque. Uma manifestação em vias de extinção. *A Semana*, 02 maio 1997, n. 298. Suplemento *Magazine*.
- GONÇALVES, Carlos. *Kab Verd Band*. Praia: IAHN, 2006.
- HOPFFER ALMADA, José Luís. A poética cabo-verdiana pós-Claridade: alguns traços essenciais da sua arquitectura. In: VEIGA, Manuel (Org.). *Cabo Verde literatura e insularidade*. Paris: Karthala, 1998.

- HURLEY-GLOWA, Susan. *Batuko and Funana: Musical Traditions of Santiago, Republic of Cape Verde*. 1997.
- LABAN, Michel. *Cabo Verde – Encontro com Escritores*. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida, [1992?]. v. 2.
- LAGE, José da Fonseca. Liceu, batuques, eleições. *A Voz de Cabo Verde*, 19 nov. 1917, n. 319.
- LOPES DA SILVA, Baltasar. Uma experiência românica nos trópicos. *Clareza*, 4, jan. 1947.
- LOPES DA SILVA, Baltasar. O folclore poético da ilha de Santiago. *Clareza*, 7, Dez. 1949.
- LOPES, João. *In Memoriam*. Coordenação de João Lopes Filho. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2007.
- LOPES FILHO, João. *Introdução à cultura cabo-verdiana*. Praia: ISE, 2003.
- PAMPULHA, Fernando. Magia do homem e da terra: um batuque em Belém. *República*, 28 jul. 1940.
- PEDRO, Tiago Luz. *Descobrir a Nova Música de Cabo Verde*. 2003. Disponível em: <<http://www.sodadeonline.com/articles/a/music.aspx?articleid=9&zoneid=1>>. Acesso em: 13 abr. 2010.
- SEMEDO, Carla. *Mara sulada e dâ ku torno*: performance, gênero e corporeidades no Grupo de Batukadeiras de São Martinho Grande (Ilha de Santiago, Cabo Verde). 2009. 147 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/16227>>. Acesso em: 26 ago. 2009.
- SEMEDO, José Maria; TURANO, Maria. R. *Cabo Verde: o ciclo ritual das festividades da tabanca*. Praia: Spleen Edições, 1997.
- TAVARES, Eugénio. *Mornas, cantigas crioulas*. Lisboa: J. Rodrigues & C^a Editores, 1932.
- VALDEZ, Francisco T. *Africa Occidental: notícias e considerações*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1864.
- UNESCO. Salvar sem congelar. Disponível em: <<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00257>>. Acesso em: 09 jul. 2010.
- VEIGA, Manuel (Org.). *Cabo Verde literatura e insularidade*. Paris: Karthala, 1998.

Discografia

- Vários intérpretes, LP *Poesia Cabo-Verdiana Protesto e Luta*, PAIGC, [ca. 1970].
- Vários intérpretes, LP *Mantenha*, IAPE, 1985.

Outras fontes

Fundo Arquivístico da Administração do Concelho da Praia - Instituto do Arquivo Histórico Nacional: Caixas n.º 23, 26, 58, 90.

A capoeira como patrimônio cultural: na roda da memória quem inscreve identidades?¹

Gabriel da Silva Vidal Cid

A aprovação do registro da capoeira como patrimônio cultural imaterial do Brasil, ocorrido no dia 15 de julho de 2008, em Salvador, trouxe novas questões para um campo já multifacetado. Enquanto política pública dá-se início a este processo em agosto de 2004 quando o então Ministro da Cultura Gilberto Gil, acompanhado de capoeiristas brasileiros, vai a Genebra, Suíça, sede da Organização das Nações Unidas (ONU) na Europa, para um show em homenagem ao embaixador brasileiro Sérgio Vieira de Mello, morto em atentado terrorista no Iraque, um ano antes. Neste Concerto Tributo o então ministro, em meio a falas sobre a expansão da capoeira pelo mundo qualificando-a como movimento de diáspora, lança o Programa Brasileiro e Internacional para a Capoeira.

Discutiremos neste artigo, a partir do caso da capoeira, as implicações existentes na dinâmica de inscrição de um bem de natureza imaterial, especificamente a capoeira, como patrimônio cultural. Buscamos refletir sobre o processo de registro a partir da atuação dos coordenadores do processo de instrução, assim como discutir as implicações que a metodologia utilizada traz para a relação entre estes intelectuais e o campo. Entendemos que o conceito de campo pode nos ajudar na discussão sobre as disputas e interesses existentes nos espaços em que a capoeira ocupa. Incluem-se nesta dinâmica

1 Este artigo parte das discussões iniciadas na monografia de final curso *O registro da capoeira como patrimônio cultural imaterial do Brasil: um estudo de caso das políticas recentes de preservação do IPHAN*, apresentada no IFCH/UERJ em março de 2010, sob orientação da professora Simone Pondé Vassallo (IFCH/UERJ) para obtenção de título de bacharel em Ciências Sociais. Fica aqui um sincero agradecimento à orientadora e aos entrevistados para realização da monografia, Wallace de Deus Barbosa e Maurício Barros de Castro, além da banca de defesa, Myrian Sepúlveda dos Santos (IFCH/UERJ) e Andrea Falcão (PP-CIS/UERJ).

mestres e intelectuais que atuam na estrutura de produção de significados, a partir de posições, incidindo nos processos de distinção e definição de uma memória comum ao grupo. Desta forma que o conceito de campo nos permite entender processos de busca de distinção no interior de um espaço social. Nas palavras de Pierre Bourdieu (2007, p. 229):

ocorre que deve ser superado o objetivismo provisório que, ao tratar os fatos sociais como coisas, reifica o que ele descreve: as posições sociais que se apresentam ao observador como lugares justapostos, partes extra partes, em uma ordem estática, formulando a questão inteiramente teórica dos limites entre os grupos que os ocupam, são inseparavelmente localizações estratégicas, lugares a defender e conquistar em um campo de lutas.

Em trabalhos de campo, entrevistas e conversas informais em academias e eventos de capoeira foi possível notar que o processo do registro se deu em meio aos conflitos existentes no interior do próprio campo da capoeira.² Como coloca Vassallo (2008), as percepções sobre patrimônio cultural nos grupos de capoeira não parecem ser uma reprodução dos termos dos órgãos públicos voltados para este tema. Neste sentido, as concepções e instrumentos de preservação do patrimônio cultural nos chamam a atenção para as ressignificações que perpassam as políticas preservacionistas e seus impactos na produção de memória.

Ao longo das últimas décadas percebemos significativas mudanças nas concepções do que constitui o conjunto dos bens operados como patrimônio cultural do Brasil. Percebe-se grande ampliação do conceito de patrimônio cultural, agregando novas perspectivas à tradicional forma de ver o tombamento como principal instrumento de preservação. Partindo da discussão das dinâmicas que conduziram à instituição do registro do patrimônio imaterial, em particular o da capoeira, busca-se compreender o lugar dos intelectuais e metodologias aplicadas.

Em 1937, com o Decreto-lei n. 25, cria-se o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), primeira instituição do governo brasileiro voltada especificamente para a proteção do patrimônio cultural do país e o instrumento do tombamento. Destacamos a diferença entre preservação e tombamento, na medida em que a primeira pode ser entendida enquanto

2 *Visitas ocorridas no âmbito do grupo de pesquisa O Brasil e a África nas voltas do mundo: as relações entre transnacionalismo e etnicidade na capoeira do Rio de Janeiro, coordenado pela professora Simone Pondé Vassallo (IFCH/UERJ).*

conceito genérico, e tombamento refere-se às ações específicas do Estado na conservação da memória, fatos ou valores culturais tidos como constituintes da identidade nacional. (RABELLO, 2009) O tombamento foi, ao longo do século XX, o principal instrumento da política de preservação do patrimônio cultural brasileiro.³ Entretanto, o Decreto-lei n. 3.551 de 2000 instituiu a possibilidade do registro enquanto instrumento de preservação para bens de natureza imaterial. Este decreto possui algumas características que o diferenciam de outros instrumentos, pois entende o bem, diferentemente do tombamento, em seu caráter dinâmico, ou seja, inserido em seus contextos de transformação e produção de significados, a partir do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), criado, também, em 2000.

Entendemos que a ampliação no entendimento da categoria patrimônio no Brasil está em diálogo com uma perspectiva de cidadania ampliada a partir da constituição de 1988 e em consonância com propostas preservacionistas promulgadas por organismos internacionais. No Brasil, estas políticas, desde os anos 30, vão ao encontro de propostas de organismos internacionais. Sobretudo a Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), a partir dos anos 1960, vem impactando as políticas de preservação do patrimônio cultural. É neste contexto que nos interessa discutir a metodologia aplicada ao registro dos bens de natureza imaterial relacionados à constituição de patrimônios culturais. Este processo aponta para a redefinição de direitos vinculados aos processos históricos e sociais definidores de identidades construídas a partir de categorias étnicas, processos relacionados ao reconhecimento da sociedade brasileira como possuidora de caráter multiétnico. (BOYER, 2008) Em especial a capoeira, é relacionada a todo um processo que a vincula às práticas de origem negra, constituindo-se assim, um signo importante na definição de identidades de específicos grupos em nossa contemporaneidade.

As mudanças epistemológicas ocorridas no campo da Antropologia e a transposição de sua leitura do conceito de cultura para outros campos, sobretudo a partir da década de setenta do século XX, vêm impactando o campo das políticas públicas, no pensar o desenvolvimento das nações a partir de suas comunidades tradicionais. (DOMÍNGUES, 2010) Neste contexto,

3 "O tombamento, como ato do Poder Executivo no exercício do seu poder de polícia, tem como finalidade a imposição de delimitação a propriedades, públicas ou privadas, tornando-as tuteladas pelo poder público, em virtude de seu valor cultural". (RABELLO, 2009, p. 99)

segmentos foram alçados à composição da nação e operacionalizados como sustentáculo de identidades nacionais, o que é novidade no lugar e na forma como aparecem, pois surgem a partir da concepção de multiculturalidade dos estados nacionais. Esta perspectiva exige novas implicações ao diálogo dos intelectuais com as comunidades tradicionais. Inserido nesta dinâmica, o registro da capoeira nos mostra como a participação dos atores que atuam na prática é entendida como fundamental. Importante atentarmos que esta participação acontece no interior de um campo dinâmico e sujeito a disputas e apropriações.

Como vem apontando a literatura que está se debruçando sobre a prática da capoeira, é perceptível que em sua dinâmica histórica de prática marginal no século XIX e início do XX ao reconhecimento como patrimônio cultural brasileiro por parte do estado, há mudança no significado que a mesma assume no interior da sociedade brasileira. No Rio de Janeiro, temos registros da prática da capoeira desde o século XIX.⁴ Recorrendo a trabalhos de historiadores, podemos entender que durante todo o século XIX e as três primeiras décadas do século XX a capoeira esteve radicalmente relacionada à marginalidade (BRETAS 1989, 1991; DIAS, L., 1985, 1993; SOARES, 1994, 2001) e presente no cotidiano da cidade Rio de Janeiro. Destacam-se momentos de grande repressão com posterior arrefecimento, porém, foi constante a ideia de seu vínculo às camadas populares, especialmente negros, mas não somente.

Ao que indica a bibliografia, a capoeira passou por diferentes processos nas cidades do Rio de Janeiro e Salvador, nas primeiras décadas do século XX, ainda que estejam intrinsecamente interligados.⁵ Estes processos estariam relacionados a um quase apagamento da prática da capoeira no Rio de

4 Em 15 de novembro de 1999, Nireu Calvalcanti publicou no *Jornal do Brasil*, sua descoberta de que um escravo havia sido preso em 1789 por prática da capoeira no Rio de Janeiro. Soares (2001, p. 35, 73) afirma que o primeiro registro de prisão ocorre em 10 de setembro de 1810, já o primeiro romance a retratar a capoeira seria o de Manuel Antonio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícia*, publicado em 1854.

5 João do Rio, na primeira década do século XX, nos aponta para a ligação da capoeira a negros baianos no Rio de Janeiro (CID, 2004). A bibliografia que vem pensando sobre o processo histórico da capoeira vem trabalhando de forma estanque os diferentes momentos. Destacam-se os trabalhos de Soares e Dias, já citados, para o Rio de Janeiro que retratam a prática através da leitura de documentos deixados pela repressão ou por órgãos da cultura dominante. Para Salvador, a respeito do século XX e anterior aos anos trinta é escasso o número de pesquisas. Destaca-se o trabalho de Adriana Dias (2005) sobre o cotidiano dos capoeiristas em Salvador, para momento posterior à década de 1930, temos um recente trabalho de Pires (2002) e o trabalho já clássico de Valdeloír Rego, *A capoeira Angola – ensaio sócio etnográfico*, de 1968.

Janeiro e à criação de escolas em Salvador. Poderíamos diferenciar genericamente estas escolas como capoeira angola e regional. Entretanto, podemos entendê-las no interior de um processo contínuo e comum às duas escolas, onde grosso modo, a prática da capoeira, a partir dos anos trinta e mais fortemente a partir dos anos 1950, vai se distanciando da aura marginal do século XIX, num sentido de se afirmar hora como prática esportiva, hora como cultural ou folclórica. Importante atentarmos que o aumento de praticantes, desde meados do século XX, vem acompanhado de uma transformação de seu perfil, onde, de acordo com alguns trabalhos recentes é cada vez maior o número de praticantes de capoeira inclusive no exterior. (CASTRO, 2007; FERREIRA, 2004; TRAVASSOS, 2000; VASSALLO, 2003a, 2004) Da mesma forma, as leituras e usos desta prática têm sido extremamente variados e ricos em significados, acompanhados de conflitos, negociações e releituras.

Partimos da ideia de que a capoeira se relaciona intimamente com o processo de definição da modernidade no Brasil e atualmente, visto seu registro como patrimônio cultural, pode estar remetendo a novos mecanismos do processo de construção de identidades e significados. (CID, 2004) No dia a dia dos grupos de capoeira, estas identidades trabalham elementos tidos como de tempos pretéritos da sociedade brasileira para se afirmarem enquanto negra ou africana. Estes são alçados para a definição da prática e identidade dos grupos, sendo apropriados como signo comum. Ainda que o campo seja extremamente complexo e variado em seus discursos, as referências a elementos étnicos são comuns e convivem, de forma conflituosa ou não, com discursos de modernização.

Atores do processo de registro e metodologia

No processo de registro de um bem imaterial pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) destaca-se o papel dos intelectuais, na produção de dossiês que buscam demonstrar ao Conselho Consultivo⁶ a necessidade do registro do bem e de promoção de políticas de salvaguarda. Visto a importância destes dossiês ao inventariamento e registro do bem, analisaremos o papel de dois intelectuais envolvidos no processo de elabo-

6 Cabe ao Conselho Consultivo do IPHAN a decisão pelo tombamento ou registro, conforme previsto nos Decretos-lei n. 25/37 e n. 3551/2000.

ração deste instrumento. Na medida em que o processo de inventariamento da capoeira está fortemente relacionado ao entendimento que o Estado, em especial o IPHAN, tem e busca salvaguardar desta prática, a escolha destes profissionais e a metodologia aplicada estarão fortemente associadas aos paradigmas sobre a capoeira.

Enquanto recorte metodológico, partimos de análise anterior (CID, 2010) que se utilizou entrevistas com o coordenador do processo de instrução, Wallace de Deus Barbosa, e de seu assistente de coordenação, Maurício Barros de Castro. Analisou-se também o dossiê, enquanto produto discursivo, na qualidade de texto, no sentido dado por Geertz (1989).

O processo de instrução, onde se insere a produção do dossiê, consiste num dos passos do registro de um bem de natureza imaterial, conforme o Decreto-lei n. 3.551/2000, e consiste genericamente na produção de documentos, textuais e audiovisuais, que construam um recorte da prática a ser registrada. Nesta dinâmica o intelectual é reiterado com destaque no processo, pois fica determinado pelo artigo 3º do referido decreto que é a partir de documentos de caráter técnico que se produz o recorte do bem a ser registrado. Ressalta-se a importância do dossiê neste processo, pois seu texto é um importante instrumento na orientação das políticas de salvaguarda provenientes do registro. A instrução, incluindo-se o dossiê, poderá ser realizada por instituição “que detenha conhecimentos específicos sobre a matéria”,⁷ reafirmando os intelectuais numa posição central nesta dinâmica de produção do conhecimento sobre o tema. É a partir da instrução que se constrói o recorte sobre o bem a ser inventariado, o que se faz entendendo os bens de natureza imaterial com caráter dinâmico e inseridos em complexos culturais. É tal ferramental que permite o entendimento do bem enquanto possuidor de caráter único, ainda que possa ter formas múltiplas e dinâmicas.

Atentando para esta característica de recorte da prática e de sua característica textual, encontramos no dossiê semelhança ao texto de relato etnográfico. Assim, seguindo o caminho proposto por Geertz (1989) e Clifford (1998), onde os relatos etnográficos devem ser lidos e compreendidos enquanto “textos” que trazem marcas de seus atores, entendemos que todo o processo de instrução é influenciado pelas posições que ocupam os intelectuais no campo da capoeira e do patrimônio cultural. Entendemos que alguns

7 Decreto-lei n. 3.551/2000, artigo 3º parágrafo 3º.

dos mecanismos inerentes à produção do dossiê, devido à sua proximidade ao texto etnográfico, trazem para o processo de registro uma autoridade que está intimamente ligada à tradição da disciplina Antropologia. Assim como discute James Clifford (1998), acerca do trabalho etnográfico, a elaboração do dossiê também implica numa autoridade, pois certas vozes falarão mais alto do que outras que se utilizando do discurso científico – ou de caráter técnico – procurarão colocar-se como definidor da prática a ser inventariada.

Como é possível perceber nas entrevistas, a própria elaboração do dossiê envolve a criação de alguns atores privilegiados. Nota-se que a montagem da equipe de trabalho e das instituições envolvidas denota uma equipe que estivesse ligada ao mundo acadêmico e ao universo da capoeira. O processo de inventariamento se deu a partir de uma recomendação do IPHAN ao Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (LACED),⁸ laboratório que faz parte do Departamento de Antropologia do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAS/UFRJ). Destacou Wallace Barbosa que, embora não tivesse um contato direto de pesquisa com o campo da capoeira, havia participado da banca de mestrado e vinha tendo contato com Carlo Alexandre Teixeira – Carlão –, mestre de capoeira, que fez mestrado em Ciência da Arte, defendendo dissertação sobre a musicalidade da capoeira. Segundo Wallace Barbosa, a partir deste contato entre o LACED, foi por intermédio do professor Antonio Carlos de Souza Lima (LACED/PPGAS/UFRJ), que sabia da proximidade entre Wallace Barbosa e Carlão, que foi convidado para participar do processo do registro da capoeira.

Foi relevante durante as entrevistas os vínculos que os coordenadores assumiram ter com o universo de pesquisa e prática da capoeira, sendo tal fato estratégico na condução da metodologia. Maurício Castro (2007), além de ter realizado uma tese de doutorado sobre capoeira, é praticante de capoeira angolana e assim nos falou de sua inserção na capoeira:

Foi um pouco antes da tese, começou quando eu morava em Niterói. Final de 1997, início de 1998, foi quando eu conheci o Carlão, que dava aulas em Niterói, ali em São Domingos. Eu comecei a fazer capoeira com ele, tinha a UFF que era ali também e tinham vários estudantes da UFF que faziam aula também. Depois, as aulas passaram a ser num casarão em São Domingos também. Começou a juntar um monte de projetos neste casarão a partir da capoeira. Então acabou essa fase do casarão, Carlão

8 <<http://www.laced.mn.ufrj.br/laced.htm>>

veio para o Rio e agente vinha ter aula aqui com ele. Até que ele foi para a Inglaterra, foi para os EUA primeiro, mas já anunciando que ia ficar um tempo fora. Ele nos apresentou ao Mestre Zé Carlos, meio que deixou com ele o grupo dele. Desde então estou treinando com o Zé Carlos. Na verdade estar dentro da capoeira angola, conhecer a história do João Grande, foi o que me incentivou a fazer o doutorado sobre esse tema.

Não apenas a coordenação, mas essa circularidade dos técnicos que possuíam pesquisas e entrada no universo da capoeira foi uma constante do processo como indicaram os entrevistados. Novamente Maurício Castro resalta características do perfil dos técnicos que atuaram no inventário: “Todo mundo com formação acadêmica e com contato com a capoeira. A maioria tinha contato com a capoeira. Fotógrafo, pesquisadores, todo mundo. O Carlão, que Foi feito mestre pelo Zé Carlos, fez parte na condição de mestre.”

Nota-se que inclusive as figuras do mestre e pesquisador se confundem na equipe. Nesta fala percebemos que Carlão – Carlo Alexandre Teixeira – que foi uma figura central na montagem da coordenação, segundo o dossiê faz parte da equipe técnica do Rio de Janeiro que participou da “pesquisa histórico-documental e de campo”.

Perguntamos a Wallace Barbosa qual seria o papel do intelectual que circula no universo da capoeira? Como foi montada a equipe? Se foi proposital chamar pessoas que tivessem abertura no meio? Em suas palavras:

Foi estratégico. Pessoas que fizessem a gente chegar até determinados lugares, determinadas pessoas. Nosso pesquisador ideal é também um mediador cultural. Não é só um mediador, é um produtor. Em determinados momentos tínhamos que preparar um encontro, noutro arrumar um berimbau para um mestre. Conseguir uma estrutura para que o mestre pudesse ir ao encontro. Tudo isso se valendo de quem? Das pessoas que tinham chegada nestes mestres, das pessoas de quem os mestres confiavam. O tempo todo nos valem de redes. De redes que já estavam constituídas. Então faz sentido isso que você pergunta acerca deste papel do intelectual, porque é exatamente disso que se trata. Era alguém que estava pensando a capoeira, mas que ao mesmo tempo tinha uma entrada no mundo prático da capoeira. O efeito que isso trouxe, foi criar um movimento em cadeia, um processo entrópico. De certo modo, você perde o controle da equipe. Ou seja, você não pode ter uma atitude muito fechada, em termos de planejamento da pesquisa: você tem que estar aberto a aceitar pessoas, ainda que sejam umas que te tragam dificuldades, pessoas que não sejam simpáticas, agradáveis.

Tanto é que não se pode falar que isto foi uma iniciativa do grupo da capoeira regional, da capoeira angola, ou do mestre fulaninho. Ninguém

pode falar isso, porque tem um pouco de cada um, um pouco de tudo isso. Eu aposto neste trabalho, como um empenho que deu certo.

Nesta fala entendemos como estratégica a montagem de uma equipe que possibilitasse a entrada em determinados espaços, no caso, espaços da capoeira. Sendo assim, há indicação do universo da capoeira como amplo, no sentido de várias vertentes que realizam disputas no campo. Como propomos, este campo é marcado por disputas que o processo de instrução considerou. Ao reconhecer o caráter multifacetado da capoeira o dossiê aponta para uma metodologia atenta a estas possibilidades. Ou seja, dada à impossibilidade de isenção, a constituição de redes evidentemente traz um viés ao inventariamento. Entretanto estas redes foram uma forma de facilitação do processo, assim colocou Maurício Castro:

Facilitou; porque os mestres têm uma certa ressalva com os pesquisadores, fotógrafos, jornalistas, todos que cercam o universo da capoeira, até porque eles já foram muito usados. O próprio Zé Carlos não dá entrevista, ele me deu uma, porque eu era aluno dele. Fui lá na casa dele em Nova Iguaçu. O fato de você estar ali, treinando, conhecendo as pessoas facilita sim. Mas o João Grande em si, ele é super aberto. Se eu não treinasse eu ia fazer da mesma forma.

Nossos entrevistados indicam que este papel do intelectual participe das redes de seu objeto se mostra produtivo na condução de entrada no universo da capoeira. Refletindo sobre as proximidades entre intelectuais e o candomblé, prática que carrega algumas proximidades com a capoeira (CID, 2004; SODRÉ, 1988), Vagner Gonçalves da Silva (2000) discute as implicações desta relação no labor antropológico e as complexidades resultantes deste processo, no caso do candomblé. Capone (2004) afirma que há um intenso diálogo entre os intelectuais e os adeptos do candomblé devido a uma série de especificidades, como a necessidade de iniciação para se chegar a determinados níveis de conhecimento, além da participação em determinados rituais. No caso da capoeira, os discursos sobre a mesma estão fortemente influenciados por textos de intelectuais, como apontou Vassallo (2003b). Destaque que nesta dinâmica há também ressignificações da prática, tanto por praticantes quanto por pesquisadores. Ao que indica, em nosso estudo de caso, o pertencimento à prática produz redes de circulação que foram fundamentais no recorte dado.

No processo de instrução, há a aceção de que a capoeira não consiste em uma prática única. Entendemos que há nessa posição metodológica uma

concepção de que existem vertentes que disputam pelo campo. Em catálogo preparado para exposição que ocorreu durante este processo no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) no Rio de Janeiro fica claro a existência de duas vertentes que se diferenciam devido a um paradigma de um marco histórico que foi a criação da capoeira regional por mestre Bimba:

A capoeira é marcada por uma divisão histórica. Em 1928, mestre Bimba fundou a capoeira regional, que na época chamou de 'luta regional baiana', rompendo com a capoeira tradicional. Os mestres de capoeira angola, principalmente mestre Pastinha, reivindicavam suas tradições, em contraponto à influência de outras lutas marciais – principalmente o jiu-jitsu, e de movimentos do batuque, outra manifestação de dança e luta afro-descendente – na prática da capoeira regional. [...] Diante das perspectivas distintas, Bimba e Pastinha se tornaram patronos respectivamente, da capoeira regional e da angola. (CASTRO, 2008)

Nossos entrevistados nos falaram da tentativa de mitigar a possibilidade da constituição de viés a partir da constituição das redes, este foi uma constante e teve que ser adaptado à metodologia, como colocou Wallace Barbosa:

Nós tentamos circular ao máximo e circulamos bastante, conversamos com muita gente. Mas acabamos optando por coisas que são mais consensos. [...] Por exemplo, todo mundo falava do Mestre Russo, que não estava filiado nem à capoeira angola e nem à capoeira regional. A angola tem essa genealogia dos que foram alunos do Moraes no Rio. Esse recorte também foi porque era a rede que a gente tinha. Por exemplo, não fomos ao Mano, porque não tínhamos como chegar nele. Chegamos ao Peixinho, porque tinha o contato da Bárbara Tinoco (Pantera, aluna do professor Feinho) que nos levou ao Peixinho. Mas não fomos, por exemplo, ao Toni Vargas, ou outros.

Maurício assim nos falou da tentativa de ter membros na equipe que trouxessem possibilidade de ampliação das redes no interior do universo da capoeira, quando perguntamos se pelo fato de ser praticante de capoeira angola, em especial, facilitaria o trabalho:

Não sei se capoeira angola em si, mas sim por estar envolvido com a capoeira. Tivemos mais contato com a capoeira angola por causa do Carlão, mas também tinha o Bujão, que era da Regional e agora está com o Russo de Caxias. Que não é de capoeira angola, embora circule muito entre os angoleiros. Acaba que todos nós estávamos próximos da capoeira.

Como vimos, o universo da capoeira é extremamente multifacetado e segmentado, genericamente sendo colocado por uma separação entre seus

praticantes entre duas modalidades que se distinguem por vestimentas e movimentação, dentre outros elementos. Os coordenadores apresentaram preocupação em trazer as duas vertentes, entretanto destacando a complexidade que seria realizar a tarefa por conta das disputas em torno destas diferenças. Neste sentido, Wallace Barbosa ressalta em sua fala a tentativa de abarcar a vários segmentos da capoeira que aceitaram fazer parte do inventário:

Tivemos o Curió, o João Pequeno, Nene, o filho do Bimba, Ângelo Decânio, Lua Rasta, que foi ótimo, uma capoeira totalmente alternativa. Aqui no Rio, uma grande conquista nossa, foi trazer o pessoal do Peixinho, do Senzala, o pessoal da regional que estava meio reticente, porque de fato, como uma questão estratégica, estávamos muito com Curió, da capoeira angola, com o mestre Zé Carlos, aqui de Santa Tereza, com mestre Russo, de Caxias, que também tinha um trabalho bonito a parte. Então ter trazido o pessoal do grupo Senzala, essa sim, foi uma grande conquista.

Desta forma, metodologicamente, o inventário precisou dar conta de um retrato da capoeira, que refletisse suas várias vertentes e facetas, sem que apagasse as diferenças. No que toca a discussão sobre as vertentes da capoeira Wallace Barbosa nos fala que, baseado em determinação do IPHAN, o inventário buscaria retratar a capoeira como um todo. Em suas palavras:

Numa das vezes que fui cobrado do Curió a esse respeito, num encontro público em Salvador, o Curió falou: “não, porque o rapaz (eu) mandou o papel para Brasília e chegou lá e cortaram (capoeira angola), eu quero saber o nome da pessoa que cortou”. Eu falei: Mestre, vamos mudar de assunto, porque se o senhor falar isso, eu nego (risos) Ele queria botar lenha na fogueira. Quando coloca capoeira e não capoeira angola, já é um indicativo de como eles (IPHAN) querem o processo. Você está pensando numa capoeira nacional. Ainda que multicultural, ainda que caudatária da herança afro-brasileira, ainda que mesclada, ainda que marcada pela nossa desigualdade social. Você tem uma capoeira majoritariamente “branca” no Novo Leblon, tem a capoeira de rua, da Cinelândia, de Caxias, tudo isso está dentro deste bojo. Capoeira é isso. Este foi o indicativo do Peixinho. Em nosso primeiro encontro, ele dizia, eu acho que temos que superar esse negócio: “a capoeira é uma só”, ele dizia. Quando ele falou isso em nosso I Encontro, o Curió que foi o último a falar, provocou: “eu quero que o colega aí não vá se irritar comigo não, mas esse negócio de que capoeira é uma só, eu acho que não é bem por aí não”. Depois ele se justificou, dizendo da singularidade do que ele fazia, que distinguia do que outros faziam. Eu sei que o inventário o tempo todo foi permeado com este tipo de questão. Eu te digo que estas questões não foram resolvidas. O inventário foi um retrato daquele momento. Estas questões

não foram resolvidas, mas estão lá, apontadas como questões para serem resolvidas ou não. [...] Ele (o inventário) não está propondo um essencialismo da capoeira, em nenhum momento ele se propõe a isso. Isso não é algo do inventário, mas é uma tônica dos processos do DPI.

Ao falar que o inventário não propõe um “essencialismo da capoeira”, Wallace Barbosa ressalta a ideia de dinamicidade que fundamenta os processos de registro de bens imateriais, na medida em que define o bem (o objeto a ser inventariado) enquanto algo mais amplo do que as possibilidades de demarcação pelo texto do inventário. Ou seja, são suas estruturas, entendidas enquanto possuidoras de caráter dinâmico que constituem o bem, o inventário se coloca a dar um “retrato” que não totaliza ou congela o bem. Como colocou Wallace Barbosa:

Como não poderia ser de outra forma, o que fizemos foi um recorte possível. Partimos da imagem de um “retrato instantâneo”. O que estava acontecendo naquele momento em termos de capoeira. Nunca tivemos a pretensão de fazer uma coisa exaustiva ou definitiva, nestes termos.

Neste sentido o recorte dado para a construção do inventário partiu das cidades portuárias tidas como nascedouros da capoeira, como coloca o dossiê, devido a grande quantidade de escravos africanos que entraram no país: “Cidades como Salvador, Rio de Janeiro e Recife receberam um grande contingente de africanos escravizados e se tornaram verdadeiros “santuários” da capoeira antiga.”

Wallace Barbosa assim nos fala do recorte e da necessidade de definição das formas de ação:

No processo do Inventário, desde que aceitamos (eu e o Maurício) encarar o desafio foi de um modo diferencial, em relação aos outros inventários já realizados. No processo da capoeira, não podíamos tratar a capoeira como a panela de barro, como foi com o jongo ou mesmo com o acarajé. A capoeira está no mundo, está no Brasil: literalmente no mundo. Como é que vamos lidar com um fenômeno multifacetado, que é música, é dança, percussão e também contemplar as variações entre os mestres e as vertentes? Como é que se lida com isso? Sem dúvida tivemos que fazer um recorte. [...] Todos os investimentos neste sentido tinham de ser negociados do ponto de vista do orçamento. Eu te confesso que até hoje não entendo muito bem como é que funcionam essas coisas. A gente ia falando: há necessidade de ir a Recife, a necessidade de fazer um filme. Ela ia trabalhando mais essa parte administrativa. Tinha a necessidade de uma equipe grande. Contando com muito material humano e de qualidade, com alunos e

equipamentos de vídeo da UFF, nos engajamos neste processo em vários níveis: de graduação, mestrado, na Bahia, tínhamos doutorandos. Começamos em duas cidades, Rio de Janeiro e Salvador, depois Recife. Constituímos um grupo de pesquisa aqui no Rio, mais um em Salvador e outro, em Recife [...] e foi assim que a gente fez.

Para a metodologia de inventariamento foram realizados encontros, que segundo Wallace Barbosa, foram fundamentais para o processo, na medida em que buscou dar conta da multiplicidade da capoeira, como percebemos em sua fala:

Os encontros serviram para ter uma pauta de reivindicações e para produzir o chamado “termo de anuência”. Por que o termo de anuência? O decreto prevê que para o bem ser reconhecido ele tem que ter anuência dos atores, daqueles que participam daquela prática. Na verdade, esta prerrogativa é um tanto vaga, na medida em que, em termos quantitativos ou qualitativos, não fica muito clara a dimensão ou natureza deste “termo”. [...] Partimos do pressuposto que quem estava no encontro, quem atuou no inventário (direta ou indiretamente) estava a favor.

Foram realizados quatro encontros, buscando a produção do termo de anuência, mas também pontos para a salvaguarda da capoeira. Assim relatou Maurício Castro:

Na verdade, fizemos coisas muito específicas. Organizamos encontros como forma de levantar pautas. Foram quatro, o primeiro em Niterói, o segundo em Salvador, o terceiro em Recife, o quarto em Caxias. Nestes quatro encontros nós chamamos pesquisadores, mestres de capoeira para compor as mesas e tinha uma série de atividades. Porque precisávamos levantar pautas para preparar o termo de salvaguarda. Essas pautas tinham que vir da própria comunidade, dos próprios mestres. Então foi a forma que tínhamos de reuni-los, botar eles para falarem e debaterem.

Os encontros realizados trouxeram situações demonstrativas dos conflitos que são importantes para demarcar posições no campo e a complexidade existente nas leituras acerca da prática da capoeira pelos seus próprios mestres. Como colocou Wallace Barbosa:

Logo no primeiro encontro a gente tentou circular um abaixo assinado, aí que começou todo um imbróglio (risos). Ao tentar fazer correr a circular, logo nas primeiras cadeiras do teatro da UFF, o abaixo assinado pára na mão da Jararaca. Ela falou: “isso aqui está errado”. Como está errado? “Está escrito “reconhecemos a capoeira como patrimônio cultural do

Brasil.”, não é do Brasil, a capoeira é afro brasileira”. Você não tem ideia do que ela lançou. Ela foi à mesa que estava composta, foi no Curió, e ele tem o dom da palavra. A platéia aplaudia, sem saber ao certo com o que estava fechando, porque a discussão não chegava a este nível naquele contexto. Falou-se em mais coisas, como no papel da mulher na capoeira, do mestre, do mestre que não era reconhecido. Ele (Curió) estava inflama-
mando a galera, só que ali estavam todos os outros senões.

Percebemos que a capoeira é demarcada, ao mesmo tempo em que também marca a discussão por disputas que vão além do seu campo, constituindo debates mais amplos acerca da construção de identidades fortemente marcadas pelo caráter étnico ou racial. Esta disputa pela demarcação de uma identidade brasileira ou afro-brasileira ao registro traz à tona contradições e disputas da dinâmica no campo da capoeira e na apropriação de seus símbolos como elementos de constituição das identidades no jogo político de constituição da memória social.

Esta última fala traz um ponto importante, na medida em que levanta a questão de como o Estado lida com a multiplicidade cultural, além da possibilidade dos instrumentos de preservação do patrimônio cultural lidarem com fenômenos multiétnicos. Acreditamos que no caso da capoeira, ela serve simultaneamente de signo ao processo identitário negro e brasileiro. A constituição de 1988, nos artigos 215 e 216, reconhece o caráter multiétnico da nação brasileira, os instrumentos de preservação que surgem posteriormente também acompanham esta determinação. Ao que indica o caso do registro da capoeira, tal perspectiva segue no processo de reconhecimentos de bens de caráter imaterial e reforça a perspectiva de que os patrimônios culturais servem de suporte a processos identitários nacionais. Pois ao que parece, a tese vencedora é da perspectiva de patrimônio cultural do Brasil e não afro-brasileiro. Como apontou Maurício Castro na entrevista:

Na verdade quem levantou esta questão foi Mestre Curió, que achava que a capoeira tinha que ser registrada como patrimônio afro-brasileiro. Ele organizou um evento, levou a gente para discutir isso e reuniu o pessoal do movimento negro da Bahia. Mas a gente argumentou duas coisas: 1) O registro como patrimônio cultural do Brasil faz parte de um decreto presidencial, não tem como mudar, não dá para tirar uma palavra e colocar outra, o bem é registrado a partir deste decreto e uma mudança nestes termos também sugeriria uma relação bilateral com a África que também não existe. É um processo de patrimonialização do governo do Brasil. 2) Dissemos também que o fato da capoeira ser registrada como patrimônio

do Brasil não impede de ser afro-brasileiro. Pelo contrário, a presença, a contribuição, a herança africana, está mais do que constatada, ninguém discute. A questão é que não dá para mudar o decreto presidencial.

Alguns autores têm apontado para a complexidade desta discussão, acrescentando os debates ocorridos no campo a partir da experiência de internacionalização da capoeira (CASTRO, 2007; FERREIRA, 2004; TRAVASSOS, 2000; VASSALLO, 2001, 2003b). Estes debates acompanham a definição de identidades transnacionais. Dito que o Plano Nacional para a Salvaguarda da Capoeira foi lançado em Genebra, na Suíça pelo então ministro Gilberto Gil, podemos inferir que o processo de registro da capoeira serve a múltiplas dimensões de produção de identidades e leituras, vinculadas a processos históricos de específicos grupos, visto como herança africana, da experiência da diáspora africana no Brasil e como afirmação da identidade nacional.

Ainda que as políticas preservacionistas no Brasil estejam em consonância com as determinações da UNESCO, na constituição de uma agenda de preservação de bens de específicos grupos dos países e assim com o reconhecimento do caráter multiétnico das nações, as políticas voltadas para a constituição do patrimônio cultural no Brasil estão fortemente ligadas à dinâmica de produção da memória nacional. Desta forma determina especificidades aos instrumentos de registro, estabelecendo paradigmas ao reconhecimento de nosso estudo de caso enquanto patrimônio cultural imaterial brasileiro.

Percebemos que no caso do inventário em estudo adotou-se a perspectiva de duplo signo de identidade – afro-brasileira e nacional –, comungando da perspectiva de caráter multiétnico da nação. Assim pudemos notar que a capoeira foi percebida enquanto próxima a outras vinculadas à experiência africana na história do Brasil. De modo que o entendimento da capoeira passou por associações ao candomblé e ao samba. Quando perguntamos a Wallace Barbosa sobre esta possível proximidade, disse haver, por exemplo, no caso da comida, que é tão presente no caso do candomblé e no samba:

acabava havendo certa interculturalidade. Porque a gente trabalhou muito com os encontros. Então nos encontros pediam uma apresentação de jongo, do grupo de dança tal. Então havia. Porque estes sistemas estão todos integrados. A gente tentou explorar outros cruzamentos possíveis. O tempo todo aparecia gente do jongo, do samba, do coco, do candomblé. A festa no Curió é uma festa de ibejada. Então tinha essa conexão forte com o candomblé. Quisemos também explorar uma coisa que é presente nas rodas, que é a questão da comida, a partir daquela fala do Mestre

Pastinha: “capoeira é tudo que a boca come”. Lógico que isto deveria ser entendido em um sentido antropofágico, como nos disse o Frede Abreu. Mas pudemos perceber no decorrer do processo que mesmo na roda lá do Novo Leblon, do Feinho, as crianças tinham uma mesa de frutas à disposição. Na roda do Mestre Russo, lá em uma padaria de Duque de Caxias, produzimos um churrasco, de acordo com a demanda do grupo. Em Santa Tereza, fizemos um xinxim de galinha, orquestrado pela Mary, esposa do Mestre Zé Carlos, além de registrar o tradicional caruru do Mestre Curió. Então a comida estava muito conectada com todas estas manifestações. Como você hoje pode falar das feijoadas das tias da Portela, da Mangueira, nessa conexão entre o samba e do feijão. Assim, tínhamos que ter muita sensibilidade para perceber estes cruzamentos. Por exemplo, o trabalho do Mestre Lua Rasta, do Pelourinho, promove uma coisa fantástica que é a associação entre o Rastafarianismo e a capoeira, algo que já aconteceu aqui no Rio (no Circo Voador, através do projeto “capoeira rastafari” e que ainda pode ser muito mais explorado.

Ou seja, a capoeira aparece ao lado de práticas como candomblé, samba, jongo e até rastafarianismo. No perfil dos técnicos que trabalharam no dossiê já há uma percepção da circularidade entre estas práticas. Também no recorte metodológico no processo de instrução, também percebemos a existência desta circularidade, na medida em que se previa perguntas no roteiro de entrevistas, sobre esta possível relação, entre a religiosidade do mestre e a capoeira e tendo um tópico especial para: “Abordar a questão das comidas e bebidas próprias da capoeira: A relação com o ritual; A função religiosa; Como se consegue os ingredientes”. (CID, 2010) Por exemplo, Maurício Castro, que produziu uma dissertação de mestrado sobre samba, ao explicar a relação da capoeira com outras práticas de origem negra no dossiê, disse:

Eu tenho (ligação) com o samba, tenho um livro sobre o Zicartola, que foi o meu mestrado. Foi justamente sobre o samba, a história do samba. Entrevistei várias pessoas que fizeram parte do Zicartola. Tive este estudo sobre o samba. Até no dossiê do samba, este trabalho estava citado. [...] Teve, porque existe esta relação. Fizemos inclusive esta relação com a comida. O ritual da comida. Como tem a comida no samba, tem a comida na capoeira. Procuramos descrever um pouco, principalmente na capoeira angola, no ritual, como um ambiente semireligioso. Tem a coisa dos três berimbaus, com os atabaques do candomblé.

Além do dossiê, que também traz um destaque especial para a comida, o já citado catálogo compara a capoeira, além da comida, a outras práticas

africanas e entende que seu desenvolvimento é possuidor de semelhanças com estas práticas: “As tradições corporais africanas se desenvolveram no Brasil marcadas pelo contexto local. A capoeira, portanto, surgiu a partir de rupturas e continuidades que se deram no novo continente.”

Inscrevendo a capoeira, registro e autoridade

Entende-se que no processo relatado há uma relação de poder inevitável. Os intelectuais alçados ao trabalho de definirem a prática, via texto etnográfico, necessariamente falarão pelos que não possuem voz na dinâmica de inventariamento e que serão entendidos como “outros” que devem ser “inscritos”, e, no que fazem, não conseguem sair completamente da sua própria posição. Como nos ensina Clifford (1998, p. 19), a elaboração do “outro” a partir de etnografias se faz “a partir de relações históricas específicas de dominação e diálogo”. Quanto à escrita etnográfica e o processo de inscrição inerente ao texto podemos partir de discussão proposta por Geertz que entende tratar-se de um lugar específico do etnógrafo, não se tratando da totalidade da prática.

o que inscrevemos (ou tentamos fazê-lo) não é o discurso social bruto ao qual não somos atores, não temos acesso direto a não ser marginalmente, ou muito especialmente, mas apenas àquela pequena parte dele que os nossos informantes nos podem levar a compreender. (GEERTZ, 1989, p. 14)

O processo de instrução, enquanto produção de um “texto”, no sentido etnográfico, é composto por uma polifonia, onde algumas vozes evidenciam-se mais do que outras. Neste sentido, o dossiê se coloca como uma construção onde articulam-se as diversas vozes dos atores que o elaboraram. As últimas décadas do século XX foram marcadas por uma autorreflexão das ciências humanas, em especial na antropologia (GONÇALVES, 1998). Caldeira (1988) afirma que o antropólogo estaria seguindo uma tendência de se interrogar sobre seus limites para conhecer o outro, tentando trazer este fato para seu texto. Segundo esta autora, o antropólogo sempre esteve presente em seu texto e na elaboração de seus dados, sendo tal fato essencial, definindo sua experiência como fundante à constituição do conhecimento antropológico. Entretanto, as críticas mais recentes trouxeram a valorização da experiência individual do pesquisador na produção dos textos etnográficos, apontando e

reforçando o pesquisador como responsável por uma tradução.⁹ Importante então, concordando com James Clifford (1998), entendermos que o autor aparece inserido no interior de estruturas de poder que se fazem presentes nos diversos momentos de interação entre etnógrafos, nativos e outros personagens, somando-se ainda o fato de que o texto etnográfico é produzido a partir de uma autoridade, construída com estratégias retóricas a partir de supostos epistemológicos. (GONÇALVES, 1998)

No campo da memória social o processo de instrução nos leva à reflexão dos processos de definição dos significados dos elementos valorizados como constituintes do passado da capoeira e marcadores de posições. A memória social deve ser compreendida enquanto construção social produzida a partir de hierarquias. Desde as primeiras décadas do século XX, a partir dos estudos de Maurice Halbwachs e Frederic Bartlett, entende-se que faz “parte de um processo social, em que indivíduos não são vistos como seres humanos isolados, mas interagindo uns com os outros, ao longo de suas vidas e a partir de estruturas sociais determinadas.” (SANTOS, 2003, p. 33)

Metodologicamente se colocou ao processo da instrução o desafio de realizar o “diálogo entre o tempo histórico passado e o tempo presente”, conforme indica o dossiê, entendendo a capoeira enquanto um “patrimônio vivo” que se faz a partir do saber de seus mestres,

A compreensão da perspectiva de que a roda traz os elementos do passado da capoeira e que as referências ao passado se fazem de forma tão presente no dossiê é importante, pois o registro se coloca como um marco de definição de como se deve discorrer a respeito do passado da capoeira. Há de se atentar para a importância dada à descrição do processo histórico da capoeira, pois entendemos que há uma valorização da história na definição do que seria a capoeira. Ou seja, para o dossiê, falar em capoeira é remeter a um passado que se coloca como vivo nas rodas, sendo este presente definido pela memória que carrega.

9 Segundo Caldeira (1988, p. 138) a crítica que ela chama de pós-moderna sobre os textos etnográficos que buscam tratar o autor como distante aos seus textos assim se colocaria: “Muito estaria sendo perdido ou sendo substancialmente modificado na transformação que ocorre entre a pesquisa de campo e o texto. O que era uma experiência de campo fragmentada e diversa acaba sendo retratado como um todo coerente e integrado. [...] O que era um diálogo, vira um monólogo encenado pelo etnógrafo, voz única que subsume todas as outras e sua diversidade à sua própria elaboração. O que era interação vira descrição, como se as culturas fossem algo pronto a ser observado e descrito [...]”

O dossiê entende a cultura no interior de uma dinâmica, neste sentido propondo que o registro conste apenas como etapa para se pensar em planos de salvaguarda, descrevendo assim esta concepção:

A perspectiva que se coloca é de que a cultura é dinâmica e não cristalizada, portanto, o registro não é suficiente para salvaguardar as manifestações, mas uma etapa necessária para traçar um plano que elabore e encaminhe políticas públicas para seus atores.

A partir das falas dos coordenadores e do dossiê entendemos que a capoeira foi vista enquanto prática multifacetada e possuidora de símbolos que a remetem à identidade negra. Entretanto, nossa principal questão recaiu sobre como foi montado o “texto” que permitiu o inventariamento e o registro da prática. Percebe-se que sua construção sofreu as influências da montagem da equipe e das negociações necessárias no desenrolar de sua produção. O dossiê foi elaborado por determinado grupo de pessoas e que tentaram conciliar suas próprias perspectivas com as do IPHAN, do MinC, do Governo Federal. James Clifford (1998, p. 44) acerca da complexidade do trabalho etnográfico nos dá indicações para o entendimento deste processo: “uma maneira alternativa de representar essa complexidade discursiva é entender o curso geral da pesquisa como uma negociação em andamento”.

O registro da capoeira nos mostra que a metodologia e o recorte são realizados a partir de redes que traz marcas ao processo de inventariamento. Fica claro que o dossiê tem a intenção de inscrever o mundo da capoeira em sua dinâmica atual, porém o fazendo a partir de certo lugar, carregando consigo marcas que, possivelmente, trarão implicações ao campo da capoeira. Reforça esta assertiva que o processo de registro possui seus desdobramentos para além do inventário que serão as ações de salvaguarda que também se colocam, por sua vez, como uma voz a mais nessa polifonia da capoeira contemporânea. Evidencia-se que tal ação certamente se realizará a partir de hierarquias e relações de poder constituintes deste campo em disputa. O dossiê e as ações de salvaguarda circularão a partir de uma relação de autoridade singular, na medida em que possui caráter acadêmico, pois foi produzido por acadêmicos e oficial, como fruto de uma ação do estado.

Embora se tenha dado início às políticas públicas visando o reconhecimento da diversidade cultural a partir de marcos legais como os artigos 215 e 216 da constituição de 1988 ou o instrumento de registro com o Decreto-lei n. 3.551/2000, que amplia as possibilidades de reconhecimento de bens até

então sub-representados no conjunto do patrimônio cultural, deve-se atentar ao perigo de a diversidade cultural apresentar-se apenas como mera retórica, como propõe Domingues (2010). Entendemos, a partir do estudo da capoeira, que o ferramental instituído visando o registro de bens de natureza imaterial vem sendo realizado por técnicos que buscam o diálogo para a determinação das políticas de salvaguarda da prática inventariada. No caso da capoeira, a participação dos praticantes foi relatada como um ganho positivo da metodologia empreendida. A reflexão sobre esta participação contribui para buscarmos uma redução do risco do inventariamento tratar-se de um recorte que deixa de fora elementos importantes da dinâmica destas práticas e saberes, ainda que cientes da existência da autoridade etnográfica calcada na suposta alteridade (CLIFFORD, 1998) entre praticantes e os intelectuais que produzem o material de instrução. Assim atentos para o fato de que como toda ação política, o registro se dá num campo de disputas.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BOYER, Véronique. Passado português, presente negro e indizibilidade ameríndia: o caso de Mazagão Velho, Amapá. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, 2008.
- BRASIL. *Decreto n. 3.551, de 4 de agosto de 2000*. Institui o Registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm >
- BRETAS, Marcos Luiz. A queda do império da navalha e da rasteira (a republica e os capoeiras). *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 239-256, jun. 1991.
- _____. Navalhas e capoeiras: uma outra queda. *Ciência Hoje*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 59, p. 56-64, nov. 1989.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. A presença do autor e a pós-modernidade na antropologia. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 21, 1988.
- CAPONE, Stefania. *A busca da África no Candomblé: tradição e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contracapa; Pallas, 2004.
- CASTRO, Maurício Barros de. *Na roda da capoeira*. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2008.

CASTRO, Maurício Barros de. *Na roda do mundo: Mestre João Grande entre a Bahia e Nova York*. N° de folhas? 2007. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CID, Gabriel da Silva Vidal. A capoeira no Rio de Janeiro 1910 – 1950 : narrativas de Mestre Celso. *Mopheus Revista Eletrônica em Ciências Humanas – Conhecimento e Sociedade*. v. 2, n. 3, 2003. Número especial Memória Hoje.

_____. *As modernidades e a capoeira: conflitos entre o encanto e o desencanto*. 2004. Monografia (Graduação em História) – Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

_____. *O registro da capoeira como patrimônio cultural do Brasil: um estudo de caso das políticas recentes de preservação do IPHAN*. 2010. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

DIAS, Adriana Albert. Os fiéis da navalha: Pedro Mineiro, capoeiras, marinheiros e policiais em Salvador na república velha. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 32, 2005.

DIAS, Luiz Sérgio. Capoeira morte e vida no Rio de Janeiro. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 106-115, 1985.

_____. *Quem tem medo da capoeira? 1890-1904*. 1993. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

DOMINGUES, João Luiz Pereira. *Programa Cultura Viva : políticas culturais para a emancipação das classes populares*. Rio de Janeiro: Luminária Academia; Multifico, 2010.

FERREIRA, Daniel Granada da Silva. *Brasileiros nos Estados Unidos: capoeira e identidades transnacionais – aspectos da interação social entre estadunidenses nos núcleos da Fundação Internacional de Capoeira Angola*. 2004. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

FERREIRA, Izabel Cristina de Oliveira, *O renascimento de Fênix: o ressurgimento da capoeira no Rio de Janeiro 1930/60*. 2002. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GONÇALVES, José Reginaldo. Apresentação. In: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. *Bimba, Pastinha e Besouro de Mangangá: três personagens da capoeira baiana*. Tocantins: NEAB; Goiânia: Grafset, 2002.

RABELLO, Sonia. *O Estado na preservação dos bens culturais: o tombamento*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2009.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *O antropólogo e sua magia: Trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras*. São Paulo: EDUSP, 2000.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras manifestações rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2001.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

TRAVASSOS, Sônia Duarte. *Capoeira: difusão & metamorfose culturais entre o Brasil e EUA*. 2000. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

VASSALLO, Simone Pondé. *A capoeira como patrimônio imaterial: novos desafios simbólicos e políticos*. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 32., 2008. Caxambu *Anais...* Caxambu: ANPOCS, 2008.

_____. *Anarquismo, igualitarismo e libertação: a apropriação do jogo da capoeira por praticantes parisienses*. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 27., 2003. Caxambu. *Anais...* Caxambu: ANPOCS, 2003a.

_____. *Capoeira e intelectuais : a construção coletiva da capoeira “autêntica”*. *Revista Estudos Históricos*, v. 2, n. 32, 2003b.

_____. *Ethnicité, tradition et pouvoir lê jeu de la capoeira à Rio de Janeiro à Paris*. Nº de folhas. 2001. Thèse (Doctorat em Anthropologie Sociale et Ethnologie) - EHESS, Paris, 2001.

_____. *Resistência ou conflito? Discursos e práticas em torno do jogo da capoeira no Rio de Janeiro*. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 24., 2004. Recife. *Anais...* Recife, 2004.

Novas configurações e narrativas sobre o lugar das “manifestações culturais” numa localidade do recôncavo baiano

Agrimaria Nascimento Matos

No âmbito da Antropologia, as temáticas sobre tradições e culturas populares sempre foram recorrentes. Mais recentemente, a retomada dessas discussões aparece não somente no campo acadêmico como na sociedade em geral. Observa-se um processo de revitalização e valorização das culturas populares locais, incentivado seja por órgãos governamentais (a exemplo dos constantes editais de incentivo às expressões culturais populares), por entidades, organizações, tanto a nível local como nacional, bem como por diversas comunidades que recriam e/ou fortalecem manifestações culturais locais.

A busca pela recuperação do passado, ainda que através de modelos estereotipados de representações culturais e identitárias, emerge no contexto atual de aceleração das mudanças sociais, o que nos instiga refletir em que medida estes fenômenos são reações aos processos de globalização, acomodações às novas dinâmicas sociais ou mesmo a combinação de ambos.

Abordaremos neste trabalho de que forma as discussões acerca da noção de cultura popular, muito problematizada por estudiosos de diversas áreas interessados nos processos culturais, e amplamente difundida como categoria distintiva pela sociedade de um modo geral – especialmente em campos institucionais específicos que se especializam na promoção da patrimonialização da cultura – poderiam contribuir no sentido de desvendar os sentidos de algumas manifestações culturais do Recôncavo Baiano. Atualmente estas manifestações foram segmentando-se em um conjunto de grupos que compartilham características comuns nos modos de organização, desencadeando um processo de standardização cada vez mais acentuado, não obstante

as significativas diferenças nas formas estéticas, performáticas, sonoras, rítmicas e identitárias.

Durante muito tempo prevaleceu em estudos realizados por folcloristas e mesmo por alguns antropólogos, o interesse em estudar as origens das práticas culturais do povo. De acordo com Michel de Certeau (1995, p. 68) a questão da origem se colocou como elemento central em diferentes sistemas de explicação da cultura popular realizada por estudiosos da literatura dita popular no século XVIII: “Seja qual for o seu tratamento científico, essa fascinação do objeto perdido toma posse dos métodos na vertigem da sua contradição interna”. Para ele, o problema está assentado nos métodos utilizados pelo conhecimento científico e nos resultados que eles permitem mostrar, pois a busca de uma origem autêntica, perdida, oculta as inconsistências de sua verificação.

O que emerge no cerne desta questão são as transformações intensas que configuram um novo modelo de sociedade em contraposição aos padrões tradicionais, sendo atribuída às “classes populares” a reprodução destes padrões no que tange às práticas culturais. Emergem daí manifestações salutares, no sentido da manutenção e defesa de tradições historicamente estabelecidas por essas classes. O principal problema destas abordagens, em especial para a Antropologia, ao procurar subdividir as produções realizadas por grupos diferenciados socialmente e caracterizá-las como cultura popular, foi o de tomar este objeto de estudo independente dos sujeitos e do contexto social em que foram produzidos. Como afirma o historiador Thompson (2001, p. 231), os folcloristas coletavam uma série de materiais, entretanto, “[...] raramente procuravam saber da sua função ou uso corrente. Antes, os costumes eram vistos como ‘reliquias’ de uma antiguidade remota e perdida, como ruínas desmoronadas de fortificações e povoados antigos”.

Para compreender o conceito de cultura popular é necessário situar, de um lado, os mecanismos de dominação simbólica que qualificam as criações e os modos de consumo dos dominados como detentores de uma cultura inferior ou ilegítima, e, de outro, as formas de apropriação que os diferentes grupos, em seus contextos específicos utilizam, em relação aos objetos, símbolos, práticas e outros elementos no processo de recriação e re-significação que lhes são impostos.¹

1 Sobre os mecanismos de usos e apropriações em relação à cultura popular ver Chartier (1995).

Uma das contribuições no sentido de buscar superar os paradigmas tradicionais de espaço e tempo associado às culturas populares é a noção de culturas híbridas, introduzida por Nestor García Canclini (2006), na medida em que estas categorias revelam a hibridez presente na mistura de elementos relacionados a lugares e períodos os mais diversos. Assim, atentamos para o caráter dinâmico de tais fenômenos, o que significa dizer que a cultura popular se reproduz porque também lida com a mudança.

O crescente interesse pelo estudo do popular está relacionado diretamente ao contexto de desenvolvimento do capitalismo mundial. No Brasil estes estudos começaram a se dar com maior intensidade a partir do século XIX, vinculados mais particularmente aos projetos de construção da nação e de uma identidade nacional brasileira. (ORTIZ, 2006) Como aponta o antropólogo Jocélio dos Santos, houve, em especial a partir da década de 1930, uma intensificação da institucionalização da ação do Estado no campo da cultura. Após os anos 1960, estas ações propunham como objetivos principais “[...] incentivo à criatividade, a difusão das criações e manifestações culturais e a preservação do patrimônio” conjuntamente aliadas ao projeto de desenvolvimento econômico das regiões. (SANTOS, 2005, p. 78)

O Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional (IPHAN), instituição especializada na patrimonialização e manutenção dos bens culturais, criada no final dos anos 1930, adota a definição da Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, elaborada pela UNESCO no intuito de englobar outras formas e práticas culturais não contempladas pela noção de “patrimônio” utilizada até então:

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais lhes são associados - que as comunidades, os grupos e em alguns casos os indivíduos reconheçam como parte integrante de seu patrimônio cultural [...]. (UNESCO, 2003 p. 4)

Deste modo, as iniciativas na criação de políticas culturais no Brasil pautaram-se nas discussões acerca do reconhecimento da “herança cultural” dos povos que constituíam a nação brasileira. Sobretudo, na Bahia, destacou-se a adoção de algumas demandas da população afro-brasileira, associadas, sobremaneira, a promoção do turismo cultural visando contribuição para o desenvolvimento econômico do estado.

No estado da Bahia, mais especificamente na cidade de Salvador, muito da cultura popular esteve pautada na construção de uma “cultura negra”, que consiste no reconhecimento e resgate da herança cultural africana dos povos que foram trazidos para esta região, uma África ressignificada através dos símbolos e objetos. Como assinala o antropólogo Livio Sansone (2002, p. 253),

A partir dos anos 1930 ela [Bahia] também teve posição de fulcro na formação da moderna antropologia afro-americana. Inspirados pela busca de “africanismos” no Novo Mundo, vários antropólogos e sociólogos consideraram o Brasil, e em especial o litoral do Estado da Bahia e o Recôncavo, como uma das áreas nas quais a cultura negra manteve os traços africanos num grau maior do que em qualquer outro lugar.

É possível observar aqui o papel da academia na formação e na construção de imaginários acerca da “cultura popular” e da “cultura baiana”, neste último caso, em especial no que diz respeito à acentuação dos elementos africanos e na criação de uma imagem da África na Bahia. Mais recentemente, segundo alguns antropólogos, a formação do que poderia ser chamada difusamente de “cultura negra”, estaria assentada em elementos locais, regionais e transnacionais, por conta das trocas de ideias e símbolos entre os continentes africano, americano e europeu, relacionando com isso a experiência histórica dos negros a partir da colonização ao contexto global² e das novas formas de identidade na modernidade, enfatizada no valor das diferenças culturais. Existe atualmente na Bahia a promoção de um “turismo étnico”, já incorporado por algumas agências de turismo da capital, que oferece a turistas um roteiro aos pontos e locais onde seria possível entrar em contato com lugares onde a cultura “afro-baiana” seria mais expressiva, incluindo visitas ao bairro da Liberdade, aos Orixás do Dique do Tororó, casas de Candomblés tidas como tradicionais e algumas cidades do Recôncavo.

As “culturas populares negras”, em suas mais diversas expressões, embora contemporaneamente sejam exaltadas em determinados âmbitos da sociedade, não deixam de trazer consigo a marca dos grupos e indivíduos que as materializam, e por isto, ainda muito assentadas no estigma e preconceito racial.

Na composição das “culturas populares negras” – assim como outras culturas étnico-raciais – alguns objetos e símbolos são selecionados em detrimento de outros para fazer parte de um repertório socialmente reconhe-

2 Sobre a temática do Atlântico negro, ver, dentre outros, Gilroy (2001).

cido, compondo elementos diacrônicos. Sendo assim, existe um arsenal de símbolos que caracterizam e categorizam as diversas manifestações culturais com base na simbologia compartilhadas entre elas. Quando, por exemplo, os moradores da cidade de São Francisco do Conde, na Bahia, apresentam e representam algumas de suas tradições populares por meio de grupos culturais, como veremos adiante, estas são percebidas não somente como parte de uma “cultura popular”, mas também de uma “cultura negra”.

Cultura popular em São Francisco do Conde

Desde o ano de 2001, iniciou-se um programa de revitalização cultural do município de São Francisco do Conde, promovido pelo Núcleo de Apoio a Arte e Cultura (NAAC) e da Secretaria de Turismo (SETUR) do município, período em que a prefeitura registrou a existência de cerca de 40 grupos culturais na sede e nos distritos.³ O projeto visava amparo material aos grupos locais (indumentárias e instrumentos), o registro dos grupos e a participação em eventos dentro e fora do município, à implantação do Conselho de Cultura e capacitação de pessoal para atuar junto aos mesmos, elaboração de projetos, a construção do Mercado Cultural, a criação de um Centro de Memória, dentre outras atividades.⁴ Esta intervenção direta da prefeitura veio a causar algumas modificações no modo de atuação e organização de alguns desses grupos.

Através de pesquisa de campo, com a realização de grupo focal, questionários e entrevistas, além da observação participante, tivemos o intuito de levantar questões que pudessem fomentar as opiniões e conhecimento dos participantes sobre questões de cultura, cultura popular e identidade dentro do contexto vivido por eles. Com o material coletado foi possível apreendemos algumas narrativas sobre como os moradores locais percebem as mudanças e continuidades, em termos positivos e negativos, para a manutenção e reprodução destas expressões culturais populares.

3 Este número inclui os mais diversos grupos e organizações culturais, incluindo grupos de sambas de roda, samba chula, reisados e lindro-amor, grupos de dança, capoeira, afoxé entre outros.

4 Informações coletadas junto à prefeitura municipal de São Francisco do Conde. Essas medidas foram previstas pelo Programa de Revitalização Cultural do Município elaborado em 2001 e algumas delas continuam sendo desenvolvidas até o presente.

Observamos pelos diálogos dos participantes do grupo focal que a noção de cultura se assemelha à noção de tradição, sendo ambas formas de preservar elementos e práticas do passado. A cultura e a tradição seriam manifestações do povo que surgiram num tempo passado (dos pais, dos avós, bisavós) e que teriam resistido ou permanecido até o presente. E dentro dessa perspectiva, veem São Francisco do Conde como um lugar que conseguiu manter até hoje formas culturais que fizeram parte da história local, mas que com o passar do tempo e por meio da intervenção de alguns agentes, como a prefeitura, passaram a adquirir novas configurações. Cabe salientar que a cidade de São Francisco do Conde, em relação a outras da região e do estado, apresenta baixo grau de crescimento populacional e de urbanização.

Em relação aos aspectos geracionais pertinentes ao perfil dos grupos culturais, foi destacada a pouca presença de jovens participando nos grupos caracterizados como sendo os mais tradicionais. Em relação a este ponto, cabe salientar que alguns jovens participam dos grupos culturais. É possível considerar que os jovens participantes destas manifestações da cultura popular, no passado, o faziam por serem elas formas de lazer habituais, realizadas pela população de forma mais cotidiana. De fato, os jovens encontram hoje uma gama maior de possibilidade de lazer, mesmo para as classes baixas – que constitui a maioria da população franciscana – que despertam seus interesses para além destas manifestações culturais, que alguns caracterizam como repetitivas e pouco dinâmicas. Este fenômeno também tem a ver com o fato de que seria as gerações mais velhas as portadoras do conhecimento e transmissão das tradições locais.

Em relação aos aspectos das mudanças, a prefeitura é vista pelos moradores como grande agente impulsionador. Observamos mudanças significativas no modo como os grupos culturais atualmente se relacionam/posicionam com a comunidade e outras esferas sociais. Embora a relação com a prefeitura e o recebimento de cachês para apresentação dos grupos culturais sejam vistos como influenciadores das mudanças em características originais destas manifestações, para os dirigentes e participantes dos grupos, ela é vista como mal necessário e, em última instância, justo, já que a prefeitura tem verbas e projetos direcionados a esta finalidade.

Sendo assim, para esses grupos culturais, uma estratégia para manter-se ativos é estabelecer vínculos com a prefeitura, que se coloca como mediadora, seja para participação em eventos na comunidade, onde ela se

torna a própria patrocinadora colaborando com o pagamento de cachês, como para eventos fora dos povoados e município. Entretanto, embora o recebimento de cachês seja comum entre a maioria dos grupos da região, eles não chegam a se profissionalizar. O valor recebido pelas apresentações é muitas vezes utilizado para a manutenção do próprio grupo e, quando repartido entre os participantes não constitui uma renda significativa para os mesmos.

Há também disputas no campo simbólico, em que o discurso da legitimidade da tradição é utilizado. Assim, grupos e manifestações culturais de origem mais recentes ou que se descaracterizaram, tornando-se muito diferentes do que eram outrora, são muitas vezes vistos como de menor valor cultural. O tempo de existência de uma manifestação é elemento legitimador da mesma, tanto entre a população, como entre órgãos e instituições que promovem o "resgate", o incentivo à cultura popular. Autenticidade, originalidade e antiguidade são aspectos classificadores de hierarquias entre os grupos culturais nesta localidade.

Destacamos que houve, neste contexto, um processo de intensificação da mercantilização da cultura dita popular e da intervenção de instituições públicas, o que vem ocorrendo a partir da implantação de políticas culturais a nível local, estadual e nacional. As manifestações e grupos culturais de São Francisco do Conde aderem, até certo ponto, a modelos padronizados de organização e passam a se associar a entidades da sociedade civil e/ou organizações estatais, consequência de um novo modelo de relações entre os produtores/criadores, consumidores e outros agentes envolvidos neste processo.

A seguir apresentamos algumas análises obtidas através do estudo de um grupo de samba desta localidade, que aborda mais especificamente alguns dos aspectos mencionados acima.

O samba das *Paparutas*

Na ilha do Paty, uma comunidade rural de população majoritariamente negra, há um grupo cultural chamado *Paparutas*, formado por cerca de 35 pessoas da própria localidade. As *Paparutas*, caracterizadas como um grupo de samba de roda é a continuidade de parte de uma tradição popular local que os moradores chamam de comédias.

As comédias eram apresentações públicas, que assemelhavam-se a uma espécie de teatro popular, realizadas anualmente nesta ilha compostas por trechos temáticos, cantados e coreografados que encenavam eventos cotidianos, personagens estereotipados etc. As apresentações podiam ser dançadas, cantadas, interpretadas e manifestadas através de encenações de fragmentos do cotidiano, manejados pelo olhar de seus emissários e cada temática era representada em uma cena ou ato. Nos relatos dos participantes não há informação do período de surgimento dessas comédias; sabe-se que foram inspiradas em manifestações culturais oriundas de outras localidades,⁵ e incorporadas pelos moradores da Ilha do Paty, que nelas congregaram modificações e novas criações, passando então a fazer parte da cultura local. Nesse sentido, a noção de tradição inventada, popularizada nos estudos acadêmicos principalmente a partir do trabalho de Eric Hobsbawn e Terence Ranger (1984) lança luz à compreensão desse processo. Hobsbawn e Ranger destacam em especial o caráter inventivo da tradição. Entretanto, na prática e nos locais onde este tipo de tradição é encarnada, ela adquire teor essencialista. Como este próprio autor assinala, essas tradições geralmente estão assentadas em elementos de um passado remoto, aos quais os indivíduos e as comunidades incorporam significados novos, passando a ser atualizadas e repetidas, assim como podemos observar que se procedeu com esta teatralização popular. Atualmente, os moradores buscam realizar, em moldes diferenciados, uma continuidade com o fazer do passado.

Através das entrevistas os moradores lembraram algumas partes da comédia. Há, portanto, um registro na memória destes moradores acerca deste tipo de divertimento popular que, juntamente com elementos tradicionais e de criatividade, foram lembrados e guardados nas memórias dos mais antigos e transmitidos parcialmente para as gerações mais jovens que hoje participam do grupo.

Mais recentemente, parte da comédia foi retomada pela comunidade com a formação de um grupo chamado *Paparutas*. Nas *Paparutas*, a comida é o foco central da apresentação do grupo e o momento da preparação dos alimentos é uma ação coletiva e mobiliza os participantes num ato festivo. Cada mulher prepara a comida que vai apresentar e dança com as gamelas cheias em cima da cabeça, no qual cada uma delas se dirige ao centro da roda

5 De acordo os relatos de alguns interlocutores, os criadores teriam se inspirado em manifestações praticadas em outros locais, embora não saibam precisar datas e locais.

exaltando a comida preparada aos olhos da “dona da cozinha”, personagem que fica no centro da roda. O “banquete” é preparado para ser degustado pelos participantes e expectadores depois da apresentação, quando então as comidas são servidas, configurando momento de grande interação. O historiador Mikhail Bakhtin (1993), autor que aborda a natureza da cultura popular cômica na Idade Média e no Renascimento, investigando as obras de Rabelais e a história do riso, aborda a importância deste elemento, e afirma que a comilança, o banquete, “é uma peça necessária a todo regozijo popular”. Afirma também o caráter coletivo dessa partilha dos alimentos relacionado às festas populares, já que “esse comer coletivo, coroamento de um trabalho coletivo, não é um ato biológico e animal, mas um acontecimento social”. (BAKHTIN, 1993, p. 246-247) Estas formas culturais originam-se em dados contextos e circulam, numa espécie de trânsito cultural, acrescentando-se elementos locais. Assim parece ter se passado com as comédias do Paty, levadas para a ilha não se sabe bem ao certo por quem nem quando.

Bakhtin (1993) e Carlo Ginzburg (2006), inspirado no primeiro, apresentaram a ideia de circularidade cultural para tratar de aspectos da referida cultura popular no sentido de demonstrar que entre as classes dominantes e as classes subalternas havia uma circulação de ideias e objetos que “se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo”. Essa noção de circularidade rompe com a noção de culturas estanques, ensimesmadas, e abre um leque de análise menos dicotômica no campo cultural, embora tanto numa obra quanto na outra a distinção de classe (classe popular/camponesa e classe dominante/elite) é o pano de fundo sobre o qual se configura um intercâmbio cultural. Sabemos que houve com a colonização, em especial no Recôncavo, uma miscigenação cultural entre a cultura portuguesa e a cultura dos povos africanos e autóctones, que também se manifestou nos folguedos desta região.

O espetáculo do grupo é um estilo de desafio a uma personagem central na dança, denominada “a dona da cozinha”, que apresenta e exalta as comidas utilizadas na apresentação, através da música, do bailado e da coreografia que utiliza a pantomima. As *Paparutas* pode ser caracterizado como um tipo de samba de roda que começa mais lentamente e no final se torna um grande “sambão” no qual todos cantam e dançam juntos. A dança, especialmente o samba, é bastante apreciada e se faz presente nas diversas formas de diversões feitas na comunidade. Quanto aos instrumentos utilizados nas apresentações podemos perceber a introdução no grupo atual de tipos mais

modernos, a exemplo do baixo, que foi acrescentado e apreciado pelos participantes que acham a apresentação mais animada quando o instrumento é tocado.

Assim como os instrumentos, roupas e indumentárias, antes improvisadas com tecidos baratos e até mesmo lençóis, para figurar e representar os trechos da comédia, atualmente são padronizadas. A prefeitura Municipal patrocina os tecidos para confecção das roupas, mas cabe aos participantes escolherem os tipos e estampas bem como os modelos. Sobre este aspecto é interessante observar que as estampas podem ser variadas enquanto os modelos são sempre os mesmos: para as mulheres blusas, saias longas e muito rodadas, torço na cabeça, utilizado também para apoiar as comidas e colares e os homens blusas confeccionadas de malha com o nome do grupo. De acordo consta no *Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano*, organizado pelo IPHAN (2007), essa indumentária uniformizada é mais comum nos grupos que buscam se profissionalizar.

Atualmente algumas mudanças podem ser observadas claramente, mas na mesma proporção se percebem as permanências. No mesmo sentido, também alguns aspectos da teatralidade se mantiveram conservados e seguem como premissas do grupo, já que, por exemplo, a participação dos homens limita-se somente ao toque dos instrumentos e às vezes canto, cabendo às mulheres o desempenho da maior parte da apresentação, elas preparam os alimentos, cantam, tocam, dançam, e é a elas que se confere o maior destaque e visibilidade no grupo.

Durante a existência das antigas comédias, as apresentações aconteciam exclusivamente na comunidade; na formação atual, elas acontecem tanto dentro da ilha, como em outros lugares, desde que haja disponibilidade e interesse dos membros. Eventualmente, são feitas visitas de grupos de excursão ao Recôncavo, em geral um “turismo popular” de pessoas de Salvador e região, que vão até a ilha a passeio e para assistir a apresentação do grupo. Nesse processo, a parceria com a prefeitura parece ser significativa, já que como explanado anteriormente, oferece eventualmente apoio financeiro para compra de roupas e outros recursos, além de estabelecer contatos com agências de turismo, mídia e outras formas de divulgação. O grupo também recebe incentivos da Casa do Samba, através de projetos de valorização do samba de roda, que auxilia os grupos com a doação de instrumentos, a capacitação dos sambadores, sambadeiras e organizadores dos grupos associados,

entre outros. Além disso, as apresentações atualmente podem ser agenda-
das de acordo com um calendário festivo e turístico do município. Pudemos
observar por meio das entrevistas que os participantes gostam de ressaltar
o fato de o grupo já ter se apresentado em diversas localidades e eventos,
demonstrando a satisfação em conhecer novos lugares, aquisição de novas
experiências e o reconhecimento externo.

Com isso, percebemos que todos esses elementos apresentados acima,
a exemplo da introdução de instrumentos modernos no “sambado” do gru-
po, utilização de indumentárias produzidas externamente, a inserção em
novas redes de contato, da expectativa em relação ao turismo, entre outros,
mostram as formas de flexibilidade e novas adesões que foram sendo in-
corporadas ao espetáculo e nesse mesmo sentido, mostram também alguns
elementos que permaneceram e que apesar das mudanças e inovações conti-
nuam presentes no grupo.

O grupo *Paparutas* possui suas especificidades, pois traz consigo as mar-
cas do seu passado histórico. Se o Recôncavo e a região de São Francisco do
Conde vêm passando por mudanças advindas dos processos de mudança da
economia do açúcar para a do petróleo, muitos aspectos da cultura também
vêm se modificando e enfrentando com isso as tensões entre elementos ad-
vindos da tradição e ainda da modernidade. Existe um novo modo de viven-
ciar estas tradições populares, novos formatos e significados que estão im-
bricados com as formas que adquirem a relação entre o local e o supralocal,
a mídia e a industrialização da cultura e gerando com isso novas expectativas
em torno da “cultura”. Esses processos estão, ao nosso ver, imbricados num
contexto de mudanças sociais, econômicas e culturais que, no entanto, não
se transforma radicalmente a ponto de perdemos as referências culturais
assentadas em práticas de gerações de décadas passadas.

A memória de alguns moradores retrata de modo vivaz fenômenos de
um passado mais recente. Mas a memória é silenciosa quando ao passado
mais distante, aquele que faz referência ao contexto de escravidão e pós-es-
cravidão que predominou na região. Também quando questionados sobre a
existência de alguma relação entre o samba das *Paparutas* e uma herança de
práticas culturais de escravos ou ex-escravos os moradores relatam desconhe-
cer ou afirmam não haver tal relação. Isto pode ser exemplificado quando
uma participante do grupo, em entrevista, comentou que a dança do grupo
se assemelhava ao “ritual da comida”, praticado por negros desde a época da

escravidão, mas que ela só haviam pensado nisto pelo fato de um pesquisador que visitara a comunidade ter mencionado tal fato. Na entrevista ela comenta: “ele disse isso, mas a gente mesmo não sabia que era isso”.⁶ As narrativas dão ênfase a uma criação própria, que não teria relação direta com uma herança cultural africana, nem portuguesa, nem religiosa.

Se hoje no Paty existe um novo modo de vivenciar essas expressões culturais, diferente daquelas de seus antepassados, elas se dão em conexão com as mudanças ocasionadas na organização social da comunidade e nos moldes contemporâneos de realizar estas manifestações culturais populares. Continua a predominar um sentido identitário, embora adquirindo significados diferenciados para quem as vivenciam. Exemplo disso foi possível apreender por meio das narrativas dos participantes entrevistados mais velhos, que ainda fazem parte do grupo *Paparutas* e que participaram das antigas comédias, para quem o grupo parece significar uma continuidade com as práticas culturais e diversões do tempo passado – a relação entre a memória do passado e o presente.

Para os que participavam da comédia e hoje não se interessam em fazer parte deste “novo” grupo, as *Paparutas* parece significar uma outra tradição, inspirada naquela, mas muito diferente do que fora antes. Com alguns ex-participantes que conversamos e que passaram a frequentar a religião evangélica o grupo é visto como parte da cultura da comunidade, mas não é mais parte da sua cultura, ou seja, não estaria mais compatível com o modo de viver e ver o mundo adotado a partir da adesão à nova religião. Outros significados apreendem os que assistem as apresentações como expectadores de fora ou pesquisadores (como nosso caso). Coexistem, além do mais, os interesses coletivos e individuais que cada morador e/ou participante tem com relação a esse tipo de participação cultural, não somente relacionado ao âmbito local, mas na projeção que, de alguma forma, se dá para além dos limites da comunidade.

Nesse sentido se torna importante para os patyenses, ao reconhecerem suas “expressões culturais”, serem elas legitimadas a nível supralocal. Pierre Bourdier (2007) atenta para esta questão quando aborda os problemas da classificação identitária e do estabelecimento das fronteiras culturalmente construídas, visto que a luta pela identidade prescinde sobremaneira das per-

6 Entrevista gravada realizada na Ilha do Paty em abril de 2010.

cepções e reconhecimento do outro, e da possibilidade real de os sujeitos afirmarem oficialmente as diferenças. Ainda que no contexto supracitado as identidades coletivas não sejam reivindicadas oficialmente em termos étnicos – a exemplo do que se passa com as comunidades quilombolas – estes sujeitos estabelecem estratégias identitárias que se configuram também por meio do reconhecimento de uma herança cultural compartilhada; dos modos de trabalho e economia historicamente praticados; das dificuldades enfrentadas num ambiente de pobreza e da pertença a um espaço socialmente compartilhado.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. 3. ed. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região. In: _____. *Poder Simbólico*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006.
- CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: _____. *A cultura no plural*. Tradução Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2001.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- HALL, Stuart; SOVIK. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: Unesco, 2003.
- HOBSBAWM, Eric J.; RANGER, Terence (Org). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- IPHAN – INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Dossiê de registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Salvador, 2007. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=723>>.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: brasiliense, 2006.
- SANSONE, Livio. Da África ao afro: usos e abusos da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX. *Afro-Ásia*, n. 27, p. 249-269, 2002.

SANTOS, Jocélio Teles. *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2005.

THOMPSON, E. P. Folclore, Antropologia e História Social. In: _____. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. *Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial*. 2003. Tradução: Ministério das Relações Exteriores. Disponível em <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540POR.pdf>>.

Bembé do mercado de Santo Amaro: o patrimônio afro imprime as cores da festa

Ana Rita Araújo Machado

Uma das mais importantes festas religiosas do calendário baiano e que se repete desde 1889 em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo, para comemorar a abolição da escravatura, o “Bembé do Mercado” está sendo inscrito no Livro do Registro Especial dos Eventos e Celebrações como Patrimônio Imaterial da Bahia em quanto este livro está sendo impresso.¹ Segundo registros, a festa começou quando no dia 13 de maio de 1889, João de Obá, importante personagem do culto do candomblé, finca um mastro na rua da cidade e comemora o fim da escravidão.

O Bembé e o imaginário dos populares

No dia 13 de maio de 1978, as filhas de Santos do terreiro Ilê Erume-Fá,² sob a orientação do Pai Tidu,³ iniciaram a abertura solene do Bembé do mercado. Elas cantaram para Exu abrir caminhos e evitar eventuais problemas na cidade, saudaram os mais “velhos”, aqueles que iniciaram o festejo do Bembé do mercado. Antes da alvorada, que anunciou a festa ao público, o Babalorixá Tidu, em rituais restritos às pessoas do terreiro, realizou os ritos do candom-

1 O decreto assinado pelo governador, publicado na edição de sábado e domingo 15 e 16 de setembro 2012 do Diário Oficial do Estado, acata a proposta aprovada pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (Ipac), autarquia da Secretaria de Cultura (Secult), e o Conselho Estadual de Cultura.

2 Este terreiro está localizado, na rua de Baixo, s/n, no bairro do Pilar, em Santo Amaro - Recôncavo baiano.

3 O nome de batismo de Tidu era Euclides da Silva. Morreu aos 61 anos, era pedreiro de profissão, iniciado como ogã na casa de seu Nono da Macumba.

blé do mercado: primeiro a Egum, depois Exu e Iemanjá. Ao terminar os preceitos, levantaram o mastro da bandeira branca, no largo do mercado, em Santo Amaro da Purificação.

Bembé é uma festa realizada pelas comunidades de terreiro. Segundo a tradição oral, a festa começou em 1889, quando João de Obá – “pai de terreiro”⁴ – reuniu filhos e filhas de santo e armou um barracão de pindoba,⁵ enfeitando-o com bandeirolas para comemorar o aniversário da abolição. A atitude de João de Obá se relacionava também ao costume dos pescadores em ofertarem flores e perfumes para a Mãe D’água; eles iam de canoas e saveiros enfeitados, até São Bento das Lajes para levar presentes para as “águas”. Esse ritual era acompanhado por toques de atabaques. Chegando ao encontro entre o rio e o mar, um pescador experiente mergulhava para entregar as oferendas.

Os adeptos dos terreiros de candomblés continuaram realizando os festejos do Bembé. Nas décadas de 1920 e 1930, alguns assumiram as realizações dos preceitos, a exemplo do Ogã Mininho.⁶ Neste período, os preceitos e rituais eram mantidos em sigilo e somente as pessoas ligadas ao culto, a exemplo de Toninho do peixe,⁷ sabiam dos fundamentos que caracterizavam o Bembé. Em razão da repressão pela qual passavam os candomblés baianos, nas décadas de 1950, era necessário pedir autorização policial para a realização da festa,⁸ que sempre era concedida. Entretanto em 1956 um delegado da cidade proibiu a realização dos festejos do 13 de maio. Segundo depoimento dos moradores da cidade, ele e sua família sofreram um acidente automobilístico, sendo este episódio atribuído ao ato de proibição da festa. Em 1958, aconteceu a explosão de duas barracas de fogos no largo do mercado, na véspera de São João, fato que também foi associado pelos adeptos ao ato de “proibição”.

Passaram-se alguns anos sem a tradicional festa do mercado. No entanto, os documentos pesquisados nos sugerem que as perseguições policiais, brigas, enchentes e explosões foram alguns dos fatores que fizeram as comu-

4 Utilizo “pai de terreiro”, respeitando ressalvas feitas por alguns dos entrevistados. Eles dizem que antigamente, os babalorixás eram conhecidos como pai de terreiro/ feiticeiros.

5 Pindoba é uma palha retirada de um coqueiro onde o fruto [coco] é pequeno.

6 Jeovazio dos Santos, também chamado de Menininho, foi suspenso como ogã, mas não chegou a ser confirmado. Conhecia os cânticos da nação Angola e se destacava nos candomblés pelos seus conhecimentos.

7 Um dos pescadores que organizava a festa.

8 Essa informação foi cedida pela professora e escritora Zilda Paim, pesquisadora da cultura popular em Santo Amaro.

nidades de terreiros, grupos de capoeira e maculelês reivindicarem o Bembé como uma celebração imprescindível na cidade de Santo Amaro, uma espécie de obrigação religiosa, cujas liturgias estão relacionadas aos cultos afro-baianos. Fala-se que mesmo com a proibição policial, os pescadores continuaram a devoção de presentear as águas, por acharem que as pescarias ficavam fracas quando “não batia” o Bembé. Desta forma, ficou marcado no imaginário dos populares que, devido à proibição da festa, aconteciam catástrofes na cidade.

Nesta perspectiva, o objetivo deste texto consiste em perceber e analisar as reelaborações sobre as comemorações do 13 de maio, em Santo Amaro da Purificação, através do estudo de caso Bembé do largo do mercado. Serão levados em consideração os rituais que se caracterizam como práticas sagradas do candomblé. Neste sentido compreendo que tais práticas imprimem nas ruas da cidade a reatualização do patrimônio civilizatórios africanos. Tomarei como referência a análise da memória coletiva sobre o 13 de maio.

Assim, busco analisar como as comunidades de terreiros e demais grupos envolvidos no festejo elaboraram aspectos da memória sobre o 13 de maio; os modos de convivência e as atitudes de alguns personagens que, durante a primeira metade do século XX construíram formas de sociabilidades no intuito de reorientar suas práticas religiosas. As pessoas que faziam parte daquele festejo elaboraram estratégias para reinventar tradições na circulação e utilização do espaço público, como uma forma de territorializar os valores de matrizes africanas, no largo do mercado. (SODRÉ, 1999)

O objetivo é compreender e evidenciar outras versões que se refere à maneira como os grupos não privilegiados concebiam e participavam das comemorações dos 13 de maio. Desta forma, tento captar como as comunidades de terreiros, os capoeiristas e grupos de maculelês davam sentido as suas práticas e atribuíam significados ao Bembé, por meio de suas lembranças.

Nesse sentido, vejo as recordações como evidências de outras versões sobre as celebrações do 13 de maio, ainda que essas lembranças não anulassem o sentido atribuído aquela data comemorativa pela memória oficial. Devo salientar que com a implantação da República no Brasil, houve uma disputa em torno da imagem do novo regime, cuja finalidade era atingir o imaginário popular a fim de recriá-lo dentro de valores republicano. Para isso, os símbolos, alegorias, rituais e mitos tornaram-se elementos poderosos para as projeções de interesses, aspirações e medos coletivos, à medida que

tiveram êxito em atingir o imaginário popular plasmando visões de mundo e modelando condutas. (CARVALHO, 1990) Não obstante, as práticas culturais negras que aconteciam nas comemorações pelo 13 de maio, tornavam visíveis, os conflitos e as experiências em torno das elaborações de versões não oficial sobre as lembranças desta data, por meio daquilo que chamo memória coletiva.

É necessário também acrescentar que a noção de representação elaborada por Roger Chartier (1990) criticou a polarização entre a objetividade da estrutura e a subjetividade das representações. A proposição do autor é que, para ultrapassar tal polarização é necessário considerar os esquemas culturais que geram as percepções próprias de cada grupo como instituições sociais, incorporando as demarcações da própria organização social sob a forma de categorias mentais e de representações coletivas. Chartier (1990) também identifica o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler, afirmando que as representações do mundo social apresentam-se como universais, mas são na realidade discursos determinados pelos interesses dos grupos que as forjam. Ele entende que as representações são “matrizes de discurso e de práticas diferenciadas que têm como objetivo a construção do mundo social e como tal a definição contraditória das identidades, suas e dos outros”. Assim, as apropriações são social, institucional e culturalmente determinada, produzindo formas diferenciadas de interpretação. (CHARTIER, 1990, p. 18-28)

A territorialização dos axés no espaço público

Entendo que o Bembé não carrega em si a lógica do catolicismo popular, a exemplo da festa de Nossa Senhora da Purificação⁹ que acontece dia 2 de fevereiro, com procissão, missa e cortejo da santa até a igreja da matriz, o que é bastante comum aos festejos religiosos baianos.¹⁰

As festas da padroeira de 2 de Fevereiro, há tempos que bem longe, vão o povo santamarense em homenagem a Imaculada Virgem da Purificação, a padroeira

9 É importante destacar que apesar do dia 2 de fevereiro constar no calendário dos festejos baianos como dia consagrado para lemanjá, não observei entrega de oferenda para esse orixá, como o que acontece no dia 13 de maio.

10 Sobre esse assunto ver Sousa (2003).

da cidade, realizada todos os anos em 2 de Fevereiro, estas homenagens são divididas em novenas iniciadas em 24 de Janeiro, no dia 31 do corrente mês acontece à lavagem em que como de costume, vultoso grupo de raparigas, aos acordados de afinadas charangas percorre, munidas de cânticos, as ruas da cidade após a lavagem do templo. E finalmente aos 2 de Fevereiro e de acordo com o programa publicado, após as missas de 4 e 8 horas da manhã, teve lugar às 10 horas da manhã, a missa festiva celebrada pelo Pe. João de Deus. No dia 3 saem à procissão com o Clero, Irmandades, Corporações religiosas e grande massa popular. As festividades da padroeira se encerram com uma grande queima de fogos de artifícios. [...]¹¹

Diferente dessa festa, o Bembé caracteriza-se pelos diversos rituais que compreendem o universo dos cultos dos orixás, sendo que o calendário da festa coincide com o da semana do dia 13 de maio. Nos primeiros dias que antecedem esta data, começam as cerimônias de preparação do Bembé. Os ritos destinados aos ancestrais e a Exu são realizados nas vias que dão acesso a cidade. Segundo os adeptos dos candomblés, o objetivo desse ritual é evitar complicações, propiciar bons acontecimentos e “abrir caminhos”. Essa cerimônia é restrita, pois as pessoas que dela participam são ligadas aos terreiros e se responsabilizam pela organização da festa. Há uma sequência na realização desses ritos, o de Iemanjá é um dos mais significativos, uma vez que a festa é em sua homenagem. Mas também ocorrem oferendas para Oxum.

Refliro que essas práticas ganharam conformações políticas, cujas injunções simbólico-culturais caracterizaram as formas de lutas numa dimensão de amplo alcance social (SODRÉ, 1988) Isso remete às disputas pela memória do 13 de maio. Apesar da dimensão religiosa da festa, os personagens e grupos reorientavam lutas cotidianas no território do mercado, buscavam recriar práticas de apropriação discursiva sobre a memória desta data entre os afro-descendentes.

Portanto, é pertinente lembrar os comentários de Nicolau Parés (2006), sobre a ocupação do espaço urbano pelos candomblés. Ele realça que os candomblés passaram a constituir um dos meios mais importantes de agregação social, identidade e resistência cultural da população negro-mestiça. O referido autor acentua que em palavras de Wilson Roberto de Mattos, a concepção de territorialidade/territorialização não se restringe apenas à análise identificatório da ocupação de alguns espaços físicos determinados, e

11 Biblioteca Pública do Estado da Bahia, O município de Santo Amaro, 9 de fevereiro 1924, 307.

sim se refere, sobretudo à ocupação de espaços sociais de alcance mais amplo singularizando-os através de injunções simbólico-culturais.

Saliento, também, que as lembranças podem ser compreendidas como umas das injunções de amplo alcance social, pois elas constituíram-se no interior de um grupo. Os indivíduos são inspirados pelos grupos onde estão inseridos nas várias ideias, reflexões, sentimentos e paixões que se originam no interior das experiências em uma determinada comunidade. Para além da constituição dos sentimentos e paixões, essas “inspirações” corroboraram para organização e silêncios como também evidenciaram os discursos que compreendo como referenciais sobre a memória. Desta forma, as lembranças podem ser reelaboradas ou simuladas a partir dessas vivências e interesses dos grupos os quais pertencem essas mulheres e homens.

Portanto, levo em consideração o fato da memória ser mais que uma recordação individual de um tempo pretérito, remoto e estático. Ela configura-se como redes de relações, conformadas em quadros sociais, que resultam das experiências vivenciadas. Por sua vez, constituem os indivíduos e ao mesmo tempo informam sobre as influências e regras combinatórias que sustentam as lutas e definem os conflitos, bem como as sociabilidades, nas construções identitárias de um determinado grupo.

A memória pode ser interpretada como um mecanismo discursivo, apontando para a complexidade das relações sociais. Ela é uma referência importante para refletirmos sobre os campos de disputas entre os grupos e sujeitos que se articulam nas lutas cotidianas por meio das mediações mítico-religiosas, como o que acontecia no largo do mercado da cidade de Santo Amaro. Tais lembranças podem ser compreendidas como uma maneira de perceber o processo de organização das populações negras, por mediação da memória da nova realidade social da pós-abolição.

Sendo assim, os discursos sobre o festejo do Bembé, não se limitam a uma simples evocação do passado, mas realçam as reinterpretações sobre as memórias das lutas do passado.

Tal sentimento de persuasão é o que garante, de certa forma, a coesão no grupo, esta unidade coletiva, concebida pelo pensador como o espaço de conflitos e influências entre uns e outros. A memória individual, construída a partir das referências e lembranças próprias do grupo, refere-se, portanto, a ‘um ponto de vista sobre a memória coletiva’. Olhar este, que deve ser analisado, considerando o lugar ocupado pelo sujeito no interior do grupo e das relações mantidas com outros meios. (HALBWACHS, 2006, p. 74)

As fontes de pesquisa que utilizo são os textos escritos pelos memoria-listas. Priorizei os livros da professora Zilda Paim e Herundino da Costa Leal. A primeira, pelo contato com os grupos de samba e maculelê, também por ter sido, durante alguns anos, coordenadora do culto afro em Santo Amaro, embora afirme não ter ligação religiosa com as casas e terreiros de candomblés da cidade. Já Costa Leal, em seu livro *Vida e Passado de Santo Amaro*, (1950) constituiu uma fonte sobre as diversas manifestações culturais dos santo-amarenses.

As crônicas dos jornais que circulavam em Santo Amaro foram importantes, à medida que serviram para contrapor as temáticas surgidas a partir das entrevistas. Em se tratando de uma produção textual da primeira metade do século XX, analisá-las significou averiguar como as práticas culturais negras foram compreendidas pelas elites, e também como os articulistas se referiam a essa festa.

Já os panfletos ajudaram a visualizar a estrutura e organização dos eventos. Algumas das fotografias utilizadas foram encontradas em acervos particulares, muitas das quais estavam dispersas, mas forneceram importantes pistas sobre a cidade nos anos da década de 1930. A maior parte desse acervo imagético foi produzida no campo de pesquisa, onde fotografei as sequências dos rituais. Constituiu-se, portanto, como memória visual, à medida que registraram aspectos das *performances* das cerimônias.

Realizei entrevistas que acentuaram a importância dos significados da festa e foram utilizadas como referências para traçar uma breve trajetória do Bembé, bem como forneceram relevantes indícios sobre as experiências e o cotidiano de Santo Amaro no início do século passado. As tradições orais foram de grande relevância, pois revelavam aspectos simbólicos das vivências daquelas pessoas. Assim, as letras dos sambas, as cantigas dos maculelês e as ladainhas de capoeiras foram de grande utilidade para a compreensão dos aspectos simbólicos da comunidade que realiza o Bembé.

Busco perceber como as lembranças se organizam em textos narrativos capazes de apontar as disputas pela memória social da festa. Pretendo compreender como as pessoas dos candomblés vivenciaram os conflitos e as solidariedades, num período de reorganização das relações sociais. Em se tratando de uma data que simbolizou o fim do estatuto da escravidão no Brasil. Compreender as relações instituídas foi um das indagações ao longo da pesquisa.

É significativo relacionar o conceito de memória social ao de territorialização, uma vez que ressalto a articulação dos seguintes conceitos: práticas culturais, territorialidade/memória e valores. Neste sentido, a noção de território, segundo a definição de Muniz Sodré (1988), é entendida como uma força de apropriação exclusiva do espaço, resultante de um ordenamento simbólico, capaz de engendrar relacionamento de aproximação e distanciamento. O território apresenta-se como um lugar necessário à formação de identidade grupal/individual, no reconhecimento, de si em relação aos outros. Assim, a interpretação das expressões culturais/religiosas engendraram lugares originários de força ou potencial social para os grupos que experimentaram a cidadania em condições desiguais.¹²

As celebrações são entendidas como mediações articuladas no território e na construção das identidades. Segundo observei, o termo *Bembé* aplicado ao evento celebrativo do dia 13 de maio é para os moradores do Pilar, Ilha do Dendê e avenida Caboclo, também sinônimo de *Candomblé*.¹³ (CASTRO, 2001) O modo de relacionamento desses atores sociais, por meio das experiências vividas no espaço do Mercado de Santo Amaro, leva-se a entender que as ações relativas a determinados saberes/religiosos de um grupo implicam em localizá-lo territorialmente. O mercado adquiriu significado especial, conforme se tornou cenário das práticas religiosas, bem como era o lugar de trabalho dos que festejavam. Ali se negociavam os artigos utilizados para os preparos das oferendas.

O principal aspecto a ser analisado é a memória como sendo um mecanismo discursivo, portanto é uma noção importante para refletir sobre os campos de disputas entre os indivíduos e grupos que se articularam para consolidar o *Bembé* como modo de demarcação do território e afirmação da alteridade. Compreendo que as lembranças são estruturadas a partir das vivências dos indivíduos com o grupo. Os anseios, percepções e modos de interpretar a vida são orientados pelos discursos, que os grupos proferem. Tais discursos estruturam e dão sentidos as concepções que norteiam as experiências dos homens e mulheres no mundo onde constroem suas marcas.

12 Segundo o autor a territorialização não se define como mero decalque da territorialidade animal, mas como força de apropriação exclusiva do espaço (resultante de um ordenamento simbólico), capaz de engendrar regime de relacionamento, relações de proximidade e distância.

13 O termo *Bembé* é sinônimo de *Candomblé*. Cf. *bater bembé*. Fon/yor.bèmbé, espécie de tambor.

Reafirmo que a análise da reelaboração do passado, não se limita a uma simples comemoração passiva do 13 de maio, mas trata-se da dinâmica em que os participantes, através de ritos e concepção de mundo, buscavam contar outra versão de suas experiências.

A representação do 13 de maio e do 20 de novembro, como duas datas que simbolizam o negro no Brasil, foi analisado pelo antropólogo Micênio Santos (1991). O autor realizou uma descrição das comemorações da abolição da escravatura no Brasil, ao longo do primeiro centenário. Foram escolhidos para sua análise, os textos produzidos por diferentes grupos e instituições sociais que pensaram essas comemorações. Para ele, não havia oposição entre as duas datas, pois ambas são referências importantes para se analisar como foram pensadas as populações negras no Brasil. Santos (1991) afirma que nem o 13 de maio é tão oficial, nem o 20 de novembro é tão contestador, apesar das distinções quanto às formas que são apresentadas as experiências dos negros no Brasil.

Segundo abordagem do autor, essas datas são objetivamente diferenciadas pelos símbolos cultuados e seus significados. Considera que o 13 de maio tem o caráter oficial, por está ancorada no imaginário popular, e que desde sua origem histórica representou o dia em que o povo foi à rua comemorar o fim da escravidão. Portanto, essas ressalvas remetem para o entendimento da existência de uma perspectiva recorrente naquelas comemorações,¹⁴ à medida que foram consideradas em sua análise a ação do Estado, a participação do povo, de pretos e brancos, católicos e umbandistas, candomblesistas, em torno do evento. Santos (1991, p. 198) conclui que

[...] o 13 de maio parece ter se consolidado como uma data presente no imaginário popular. Uma data reverenciada por muitos grupos e que foi sendo disciplinada, transformando-se em uma data oficial que reúne, sincretiza e religa grupos sendo reconhecida nacional e oficialmente e considerada uma data de todos, ricos e pobres, monarquistas e republicanos, brancos e pretos.

Algumas dessas categorias são abstratas demais para se compreender as dinâmicas e a complexidade dos conflitos cotidianos entre os grupos mais interessados que construía sua cidadania. Entre as categorias avaliadas como abstratas está a noção de “povo” (SANTOS, 1991), uma vez que esta noção, pouco ajuda à compreensão desses conflitos. Outros aspectos também preci-

14 Sentido do que retorna ao ponto de origem.

sam ser analisados. Embora, essa data esteja ancorada no imaginário popular como sendo o dia em que se comemorou o fim da escravidão, é preciso levar em consideração que os grupos e indivíduos que participavam dessas comemorações apropriaram-se dos significados simbólicos de diferentes formas, inclusive dos espaços onde se realizavam tais eventos, a partir dos interesses e ideias que os orientavam.

Em se tratando das experiências da pós-abolição, problematizar a memória social, enquanto campo de disputa, pode ser promissor para se perceber as construções do novo momento histórico que se instituía o regime republicano, bem como compreender as dinâmicas e arranjos das solidariedades e dos conflitos envolvendo os atores sociais.

Por conseguinte, as análises sobre as comemorações extrapolam a perspectiva de continuidade, pois a compreensão dos rituais festivos como inversões sociais, onde havia momentos de suspensão dos conflitos e regras ou fusão das diferenças são também interrogados pelos historiadores nos aspectos que apontam para as mudanças e, não somente observadas na longuíssima duração como explicita Maria Clementina Pereira Cunha (2002). Compreender as permanências, sem destacar as nuances sutis de mudanças seria não perceber a capacidade dos homens e mulheres de reorientarem seus anseios e expectativas, face aos contextos e as adversidades em que tais celebrações aconteciam.

Concordo com Micênio Santos (1991 p. 2), quando afirma que essas manifestações em torno do 13 de maio tinham como princípio original a participação de populares na comemoração do fim da escravidão. Entretanto, é preciso perceber que as práticas culturais negras assumem pressupostos políticos que possuem caráter que singularizam formas específicas de embates entre os segmentos sociais na disputa pela realização dos seus projetos. Há que se questionar o sentido dessas práticas nos diferentes momentos e, também, se todos aqueles que comemoravam compartilhavam dos mesmos significados.

Uma leitura mais atenta sobre essas comemorações é informada por Albuquerque (1999, p. 25). Conforme suas análises em torno da comemoração do 2 de julho, os baianos “podiam construir, divulgar, confrontar e/ou assimilar leituras e projetos diversos para o seu mundo social”. A autora acrescenta que as festas pertencem aos contextos sociais que as comemoram e produzem, impondo seus próprios impulsos e cores. (ABREU, 1994) Desta forma, as manifestações comemorativas que acontecem em Santo Amaro também sugerem várias possibilidades de compreensão. Entretanto, analiso

aquela que visualizo como sendo, a mais conflitante, pois os seus participantes, utilizando-se dos referenciais civilizatórios de matrizes africanas, buscaram justificar sua pertinência nas comemorações do 13 de maio. Os referenciais de explicação do complexo infortúnio/fortuna e ventura/desventura, altar-oferenda, baseiam-se “nas continuidades” reinventadas das tradições em cultuar Iemanjá. (PARÉS, 2006)

Através das entrevistas e tradições orais percebi que aparecem conteúdos silenciados pela memória hegemônica. Tento realçar por meio das análises das lembranças dos entrevistados esses conteúdos, que não foram decodificados como possuidores de um repertório, capaz de questionar a memória dominante. Tais conteúdos são significativos, pois imprimiram uma singularidade discursiva nas disputas pela memória histórica, de modo que, visibilizá-los constituem um desafio.

Walter Fraga Filho (2006) chama a atenção para algumas das atitudes de ex-escravos e senhores no Recôncavo Baiano, nos dias seguintes ao 13 de maio. Ele realça que uma análise mais apurada dos festejos dos 13 de maio (1888) pode revelar sentimentos e expectativas dos ex-escravos em relação à nova condição de livre. Diz o autor, “[...] naqueles dias, os ex-escravos encontraram oportunidade de questionar abertamente os padrões e etiquetas de mando senhorial, ou simplesmente de ignorar as ordens dos senhores.” Percebo que de algum modo Fraga Filho (2006, p. 128-129) sugere a possibilidade de construção de novas etiquetas de relacionamentos, mediante as atitudes demonstradas pelos ex-escravos. O autor acrescenta que

[...] de qualquer forma, aquele foi um momento marcante, em que os ex-escravos tentaram aprofundar as transformações nas relações cotidianas de poder, dentro e fora das propriedades. Aos olhos dos ex-senhores, as reações dos libertos não passavam de atos despropositados, frutos da ‘embriaguez’ e dos entusiasmos.

Baseada nessas reflexões, concluo que as populações negras daquelas cidades do Recôncavo, apesar das difíceis e perversas condições estabelecidas desde o período anterior à abolição, tentavam instituir formas de interferir nos projetos mais amplos de participação nos espaços urbanos, por meio das manifestações que eram norteadas pelos novos e tradicionais valores e práticas. É necessário refletir sobre as diferentes memórias sociais, sobretudo aquelas constituídas como repertório cultural sobre as populações negras. Para isso, levo em consideração que as memórias são discursos, e como tal

comportam em suas diferentes versões, conflitos e disputas, assim como são capazes de expressar os laços de solidariedade e afetos.

Para Sahlins (1990), há uma interação dual entre a ordem cultural constituída na sociedade e a ordem cultural vivenciada. Conclui que “se por um lado a cultura é historicamente reproduzida na ação, por outro lado ela também é alterada historicamente na ação”. É esse movimento que possibilita que os atores sociais estabeleçam interpretações diferenciadas e que as sociedades elaboram consensos. Logo se as culturas são alteradas historicamente, a memória pode ser interpretada a partir dos conflitos e suas alterações históricas, ou seja, pode ser percebida na diversidade em que os grupos articulam suas demandas e expectativas.

As narrativas sobre a memória do 13 de maio, encontradas nos jornais, são interpretadas como sendo uma das formas de ações sobre as populações negras. As crônicas apresentadas refletem o “consenso” que pretende tornar hegemônicas as interpretações sobre o passado, escamoteando as lutas pela sobrevivência de homens e mulheres que comemoravam o fim da escravidão. Vale a ressalva de que, mesmo os grupos em lugares sociais mais privilegiados, disputavam a importância simbólica e sentido das memórias.

As lembranças sobre o passado não se instituíram como algo desprovido de intenções, ao contrário, as memórias sobre os eventos são reapresentadas como aspectos desse passado, fenômeno que possibilita aos indivíduos e grupos sociais articularem estratégias, as quais podem informar valores, posições frente aos anseios, conflitos e esperanças, e realçar as relações de poder. A memória social produzida pelas tradições e práticas culturais destes grupos, comunidades de terreiros, capoeiristas, maculelês e grupos de sambas são ampliadas a partir das injunções que se articulam nas experiências sobre o passado, o que corresponde à participação política desses grupos ao reivindicarem nova inserção no mundo.

Considerando que as lembranças possibilitaram as reivindicações dos homens e mulheres que viveram no período das primeiras décadas do século XX, tento refletir sobre vários os aspectos do significado dessa festa, para a comunidade de santo, os capoeiristas e maculelês. Nesse sentido, verifico como a ocupação do espaço público apontava para a compreensão de algumas nuances da tessitura social, acentuando as disputas pelas memórias sobre o 13 de maio.

Nas versões que foram investigadas busquei averiguar se a memória do 13 de maio era diferenciada daquelas que as crônicas apresentavam.

Os periódicos que circulavam em Santo Amaro silenciaram, em suas narrativas, a festa do Bembé do mercado. Mas, em contrapartida realçaram aspectos sociais, ou seja, em Santo Amaro, haviam projetos em utilizar o 13 de maio como marco divisor, no sentido de estimular a noção de uma apaziguada relação entre negros e brancos, e de propagar o ideal de uma nação civilizada.

Há no mínimo um aspecto fundamental que preciso relembra-los, o Bembé está inserido num contexto de instauração do novo regime político. O primeiro ano em que se comemorou o aniversário da abolição também foi o ano da implantação da República. Logo, diferentes elementos vão configurar e contribuir na composição da nova ordem política e social, esses “novos tempos” exigem de quem o viveu “novas etiquetas” e estratégias.

As narrativas sobre a festa do Treze de Maio em Santo Amaro e as possíveis representações das memórias sociais

Neste capítulo, analiso aspectos das narrativas sobre a memória social do treze de maio, tomei como referência o Bembé do largo do mercado.¹⁵ Busquei nos jornais notícias que se reportassem à participação das comunidades de terreiro nas celebrações do treze de maio. Procurei perceber de que modo essas notícias eram narradas, e se as crônicas que estavam nos diários e periódicos faziam referências às práticas culturais negras. Importava saber se havia evidência da festa do Bembé nos jornais locais e soteropolitanos.

Os jornais escolhidos foram os que circulavam em Santo Amaro nas primeiras décadas do século vinte. Utilizei também alguns dos panfletos elaborados e distribuídos pela Secretária Municipal de Turismo e Cultura que divulgavam a festa, bem como as memórias que foram escritas pelos autores Herundino da Costa Leal e Zilda Paim, eles narraram em seus livros algumas das manifestações que envolviam os africanos e seus descendentes. Recorri também a algumas entrevistas, utilizei como critério aspectos como idade, as participações em grupos de sambas, grupos de maculelês e capoeiras, como também a aproximação com a festa e os bairros onde moravam.

15 No âmbito das ciências humanas, a problematização da narrativa é influenciada pela interlocução com a teoria literária, pondo em evidência os aspectos teórico-metodológicos que interferiram nas abordagens e conceitos, e escrita da história. Ver Kramer (1992, p. 131-173).

Quanto aos critérios para a escolha dos jornais, aqui analisados foram os que apresentaram melhores condições de manuseio. Havia um número significativo de periódicos e diários que circulavam na cidade de Santo Amaro: *O Echo santamarense*, *O Município de Santo Amaro*, *A paz*, *O Combate*, *A tezoura* [sic], *A Verdade*. Com exceção do *Echo Santamarense*, que era um diário do século XIX, os outros tiveram suas edições no início do século XX, nos quais foram encontradas notícias que narravam as celebrações do 13 de maio sem fazer referências à festa do Bembé. Também utilizei dois diários de maior circulação da capital, *A Tarde* e o *Diário de Notícias*.

Segundo as narrativas, três diferentes cerimônias constituem os fundamentos do Bembé, a reverência aos ancestrais, que fundaram a festa; as oferendas a Exu, que acontece em diferentes lugares, e o Orô do orixá, que são os diversos ritos destinados à Iemanjá e o presente de Iemanjá. Nisto constituiu o processo Ritual da festa. Percebi que, segundo os adeptos dos candomblés, o Bembé foi ressignificado, para além da comemoração pelo fim da escravidão, ganhado uma dimensão religiosa. Sobretudo, após a explosão que aconteceu em junho dos anos de 1958 e as subsequentes enchentes, tornando-se um evento bastante reivindicado pela comunidade dos terreiros, e compreendido a partir da noção de obrigação em contraposição aos diferentes acontecimentos que os adeptos identificaram como catastróficos.

Nesse sentido o termo Bembé é sinônimo das práticas sagradas do candomblé. Por isso a relação que a festa assume no contexto das comemorações do 13 de maio merece destaque, no que se refere as outras manifestações que acontecem na praça do mercado nesse dia. Considero pertinente definir o que os participantes entendem como sendo o Bembé do mercado: as comemorações do 13 de maio consiste na reunião das manifestações do samba de roda, do maculelê, do nego fugido, da capoeira e outras expressões artísticas. Entretanto o Bembé, propriamente dito, acontece publicamente nos três dias após os ritos de alimentação de Egum e Exu (ritos privados), reservados aos iniciados. Para os participantes da festa do 13 de maio, o Bembé, só acontece quando há xirê, no barracão do mercado; mesmo quando outros eventos acontecem no largo do mercado, ainda assim, aquelas manifestações não são consideradas como sendo o Bembé.

Segundo informações dos participantes, quando interroguei como seria o Bembé, naquele dia? Achando que o Bembé era sinônimo de todos os eventos que aconteciam como samba de Roda, maculelê, capoeira perguntei se a

entrevistada iria para o mercado participar do Bembé? A resposta foi: “hoje não vai ter Bambé, só amanhã.” Desta forma, para comunidade que organiza a festa, o Bembé está relacionado aos rituais que acontecem nos candomblés, são os diferentes ritos que o caracterizam. Nesse caso o Xirê, as sequências rítmicas de cânticos e danças sagradas que acontece no Barracão do mercado, nos três dias de festa.¹⁶

Nas narrativas foram evidenciados os obstáculos e conflitos vivenciados por eles para conservarem a festa até os dias atuais. Desta forma associações entre religiosidade e reivindicações políticas se misturam na memória sobre da festa do Bembé. Assim, as comunidades de terreiro, caracterizam o Bembé levando em consideração que os ritos que o constituem, não só evitam os infortúnios e as desventuras, mas também ampliam a ventura, a fortuna, trazendo benefícios para “toda uma cidade.”¹⁷ Seu acontecimento representa o cuidado com o sagrado, e visa restabelecer a força vital da cidade, se contrapondo as situações trágicas, os tempos de penúria e experiências traumáticas como as enchentes, explosões e incêndios.

Suponho que a perspectiva de explicação da cosmologia nagô oferece uma importante pista de como aquela comunidade interpretou as possibilidades de comemorar o fim da escravidão, uma vez que utilizando as referenciais da sua cultura, imprimiu uma leitura diferenciada de como lembrar o dia em que juridicamente se concretizara a extinção do estatuto da escravidão no Brasil. Vale ressaltar que as obrigações do candomblé tem significado amplo para seus adeptos, mas a noção de sobrevivência e de dar continuidade existência e material são aspectos de maior procedência para aqueles que delas comungam.

Nicolau Parés (2006) interpreta que um dos aspectos do significado das obrigações consiste em regenerar o axé das divindades e da congregação tendo como princípio a troca dar para receber. Entretanto, o princípio dar para receber assume uma amplitude diferenciada da lógica das sociedades ocidentais, à medida que as “trocas” são experienciadas de diferentes maneiras e guarda diversos significados. Tanto o oferecimento da dádiva, quanto recebimentos da dádiva ofertada têm dimensões restritas e amplas no âmbito do significado das práticas rituais do candomblé.

16 Em conversa com Nicinha no dia 12 de maio de 2006, perguntei: como seria o Bembé? Ela respondeu dizendo que: “hoje não vai ter Bembé”. Vai ter apresentação de samba, maculelê. O Bembé será no sábado, ou seja, dia 13. Nesse ano o presente foi levado para o mar no domingo que foi no dia 14 de maio.

17 Essa concepção é dita por José Raimundo em uma entrevista realizada em março de 1997.

Dá uma obrigação representa de forma mais ampla a garantia da existência vital e psicológica de quem se oferece como iniciado, essa possibilidade pode ser manifestada de diversa maneira. A relação que as comunidades que realizam o Bembé estabelecem através dos rituais está associada a vários princípios, mas o mais significativo é a o de renovar o axé, numa perspectiva de pedir a continuidade existencial, evitando acidentes, pedindo pela sobrevivência dos habitantes da cidade, em suma é a tentativa de, a partir das obrigações, gerar a possibilidade de que nada venha a ocorrer a ponto de ameaçar a vida das pessoas.

Neste sentido, foi justificado a necessidade de reatualização da festa. Observei, aproximadamente, sete cerimônias que se constituíram como sendo o processo ritual da festa: os ritos para Egum, que são realizados três dias antes no barracão; após a sua realização, são feitas as cerimônias para Exu, o padé, esses acontecem pelo menos em três locais diferentes e momentos distintos, mas com o mesmo sentido. Alguns destes ritos são restritos. Um dos ritos para Exu acontece nas encruzilhadas, que ficam localizadas nas estradas que dão acesso a cidade. São os “mais velhos” e experientes que o realizam.

Também são realizadas o Orô do orixá, rituais de fundamentos que tem como finalidade “acordar o orixá,” consiste em diferentes ritos, vão desde a escolha das folhas litúrgicas, aos sacrifícios votivos de determinados animais, cânticos e toques apropriados que em se tratando da festa do Bembé são destinados para Iemanjá e Oxum. Na sequência do processo ritual, e antes da cerimônia do Orô, é necessário levantar o mastro sagrado, coloca-se o Ixé, poste central que simbolicamente estabelece que o barracão do mercado é um território sacralizado, portanto apto para a realização da festa litúrgica. Para que aconteça a sacralização do barracão realiza-se cerimônias para “plantar” os elementos de fundamento correspondente ao intótu, e também o da cumeeira.¹⁸ A cerimônia do Ixé é a preparação do chão, os axés. Os elementos que são assentamentos para receber a cumeeira que em geral são representações dos orixás consagrados e que protegem o barracão. No caso do Bembé a cumeeira é consagrada a Xangô.

Os ritos de preparação do barracão visam reatualizar o axé do barracão do mercado cujo nome é “o axé que nunca morre.” Nesse contexto ritual,

18 Intótu é uma entidade relacionada a terra, plantar o intótu é enterrar os fundamentos que sustentaram de forma mística é constituir e fundar um território sagrado; a cumeeira está associada ao intótu é a parte de cima que constitui o mastro.

acontece os ritos para Exu, que consiste no Padê, popularmente conhecido como despacho. Na sequência dos ritos há o que defino como a arrumação do presente. Esse ritual acontece no terreiro responsável pela festa, o babalorixá, os Ogãs, Equedes e demais pessoas do terreiro, retornam para o espaço do mercado, a fim de realizarem mais um rito para Exu.

Essas são cerimônias que acontecem antes da chegada do presente e início do Xirê¹⁹ da noite do dia 12 de maio. A festa do Bembé é elaborada a partir de uma concepção que visa interação entre o mundo da experiência cotidiana e aquele demarcado por um tipo diferenciado de experiências, que considera os seres invisíveis, as entidades espirituais. Portanto os rituais constituem-se enquanto um conjunto de práticas que são estruturadas requerendo dos dois universos a comunicação interativa entre seres humanos e seres espirituais. As práticas religiosas ritualizadas na festa dos 13 de maio são institucionalizadas, à medida que fornecem mecanismos de interação social e assumem um caráter normativo e ordenador para aquela comunidade.

Os critérios de escolha do terreiro

Alguns dias antes da primeira semana do mês de maio as lideranças dos terreiros da cidade e alguma autoridade que representa a prefeitura se reúnem para o sorteio, geralmente ele é realizado na Secretaria de Turismo e Cultura; o objetivo desse sorteio é a escolha do babalorixá responsável pelas cerimônias religiosas e pela organização da festa, e conseqüentemente, o terreiro onde vai acontecer os ritos privados. Contudo é a prefeitura responsável pela logística da festa financiando os objetos, pagando os ingredientes utilizados nos rituais, fornecendo transportes, alimentação e colaborando financeiramente com os terreiros que participam do xirê, no largo do mercado. Os sorteios foram utilizados como critério após o falecimento de Tidú, um dos Babalorixás que durante quase trinta anos foi responsável pelo Candomblé do mercado.

Nos anos de 2006, 2007 e 2008 o terreiro sorteado para a realização das cerimônias privadas foi o Ilê Axé Oju Onirê. Segundo informações de Nicinha, líder do grupo de Samba de Raiz de Santo Amaro, durante os quatro anos de gestão do prefeito João Melo, o líder religioso que assumiria a

19 Ordem de procedência na qual são cantados os cânticos e danças em louvor às divindades afro-brasileiras, que se inicia por Exu e termina com Oxalá, em alguns terreiros não se canta para Exu, sendo suas obrigações feitas antes das festividades.

responsabilidade do festejo seria o babalorixá José Raimundo, também conhecido como Pote, como efetivamente ocorreu. Os motivos que levaram a essa decisão não foram explicitados, mas posso conjecturar que o perfil de liderança do babalorixá foi um dos elementos que justificaria tal escolha, como também seu pertencimento a uma das “casas de Santo” mais antigas da cidade, o que lhe confere prestígio em relação aos outros terreiros.

O terreiro Ilê Axé Oju Onirê é regido pelo Babalorixá José Raimundo. Situa-se na Rodovia, próximo a Rua da linha, sendo um prolongamento da Avenida Caboclo. Trata-se de um terreiro novo, como pouco mais de dez anos, sua origem ritual é o Viva Deus de Santo Amaro.²⁰ Nos três anos em que realizei o trabalho de campo percebi pequenas mudanças na programação dos eventos. Algumas se referiam ao número de terreiros, que participaram da festa, outras manifestações artísticas, já os aspectos rituais esses foram mantidos, mesmo quando havia poucas verbas destinadas para a realização da festa. Em alguns anos em que o poder público doou maior soma em dinheiro, em outros as verbas destinadas para os festejos foram menores. No entanto, isso não afetou as cerimônias litúrgicas do Bembé. Nos anos 2006 e 2007 além do maculelê, samba de roda e capoeira também aconteceu apresentação do nego fugido. Em 2008 só o Bembé foi realizado. Esse aspecto das comemorações pode reiterar a compreensão de que os rituais relacionados ao Bembé são considerados imprescindíveis, uma vez que a festa é estruturada a partir de cerimônias que constituem as obrigações anuais do candomblé.

Segundo José Raimundo (informação verbal):²¹

A festa do Bembé dá início com a alvorada. E à noite tem o tradicional Xirê, ta entendendo! Mas antes tem os fundamentos do Candomblé, durante toda a semana: alimentação dos Eguns dos antepassados, depois alimenta Exu, que no candomblé é o mensageiro dos orixás e no último dia alimenta a dona das águas.

De acordo com as explicações do babalorixá as cerimônias do Bembé começam duas semanas antes da semana do treze de maio, quando são realizadas as oferendas destinadas aos Eguns dos ancestrais que iniciaram o Candomblé do mercado. Esse é um dos rituais restritos aos iniciados, mas nem todos os adeptos do terreiro participam deste rito. São os sacrifícios votivos para os ancestrais femininos, as iami, e também para os Eguns, José Raimun-

20 Ilê Axé Omin J' Jarrum, localizado no Pilar.

21 Entrevista realizada no dia 16 de março de 1997.

do salienta que não é permitida a participação de quem não é iniciado nessas cerimônias complexas pois inspiram cuidados. Em geral tais rituais mantêm os conteúdos semânticos intactos. Mas pode assumir diferentes conformações, a depender do terreiro que os realizam, podendo haver sacrifício de animais ou não. Conforme assinala o babalorixá o sentido destas oferendas para Egum é reverenciar os mais velhos que iniciaram o Candomblé do mercado.²²

Alimentar Egum, como se refere o entrevistado é um rito complexo que consiste em ofertar além de sacrifícios votivos, e outros elementos rituais colocados em um recipiente feito em palha, denominado balaio, que após depositados os conteúdos, ou fundamentos são encobertos por tecido branco e levados para locais apropriados, os bambuzais. Essa cerimônia é realizada com deferências e cuidados; os cânticos são entoados como espécies de orações, os adeptos vibram buscando certas finalidades litúrgicas, cujos sentidos é reverenciar e saudar aqueles que vivem no mundo do Orum.

O culto a Egum data-se do século XIX ainda hoje na Ilha de Itaparica existe terreiros que se estruturam como destinados aos mistérios litúrgicos desse tipo de culto. São cultos que fazem parte do complexo religioso Nagô (SANTOS, 1976), eles obedecem a certos sistemas litúrgicos. Entretanto, o Culto que acontece em Itaparica tem especificidades mais complexas, pois é estruturado como um sistema que segue princípios hierárquicos. Os ritos que são realizados, de forma privada, no Bembé do mercado atendem o um processo ritual diferenciado, é um ritual propiciatório que visa saudar os ancestrais em sinal de respeito aos que fundaram o candomblé.

Esse ritual é marcante à medida que acentua a importância das pessoas que no passado, desempenharam significativos papéis na fundação dos primeiros candomblés. Neste caso, a comunidade que realiza a festa do Bembé, compreende que esses rituais, na perspectiva de manter viva a memória daqueles que desenvolveram papéis relevantes na hierarquia (BRAGA, 1995) daquela festa e comunidade.

Assim os rituais que são feitos para Egum visam reverenciar e reconhecer a trajetória dos antepassados que fundaram o Bembé do mercado. É uma busca para estabelecer laços de profundo significado com os ancestrais, à medida que se reconstitui elos de permanência dos que não estão “neste plano de vida” com o grupo, através dos ritos que solicita a existência simbólica

22 No ano de 2006, foram realizados os rituais para Egum e Exu nos dias 02 e 05 de maio.

dos mesmos, isso demonstra os importantes requisitos de reconhecimento dos antepassados e a reatualização de possíveis vínculos. Segundo as observações o sentido de alimentar Egum é o mesmo que reconhecer o elemento material e humano que motivou e originou a existências daqueles que os alimentam, é reconhecer a existência daqueles, num outro plano, o “orun”. (BRAGA, 1995)

Nas cerimônias para Egum havia uma atmosfera mais solene; as pessoas que dela participaram assumiram uma postura mais contida, acentuando a respeitabilidade pelos “mais velhos” e atribuindo a ela certo mistério. Conforme as ressalvas feitas por José Raimundo, os cultos privados também se destinavam as Iami. Salientou que o culto às (Iyami Agba), as mães ancestrais são de profunda importância no sistema ritual da festa, pois estas entidades são compreendidas como, seres temíveis, coléricos e prontos para atacar os mortais. Mas, são também detentoras da fertilidade dos campos e fecundidade das mulheres, pois controlam o fluxo menstrual destas e a germinação das sementes. O mais curioso, no entanto, é que se reportam a elas como sendo responsáveis pelas catástrofes: secas, inundações, morte.

No sistema do pensamento religioso Nagô-Yorubá, elas ocupam posição semelhante a Exu, elas são entidades ambivalentes, indispensáveis à ordem do panteão Nagô-Yorubá. (CARNEIRO, 1983) Essa ambiguidade que as envolve é devido o caráter primordiais e arcaicos de sua natureza, reportando-se a um universo sem fronteiras nem limites definidos, onde o que conta é a totalidade e não a diferença. Portanto, conjugam em si mesma, todos os opostos: masculino, feminino, feitiçaria e antifeitiçaria, bem e mal.

Já nos rituais para Exu, existe uma aura mais descontraída, principalmente os ritos realizados no barracão do mercado, onde os feirantes e curiosos acabavam por observar. Neste culto as performances dos Ogãs, Equedes e dos demais participantes são diferente, os cânticos assumem uma conotação mais entusiasmada, embora também aconteçam no barracão, há momentos em que os ogãs cobrem os galos e o rito assume um caráter privado.

O padê de Exu acontece três dias após o rito para Egum, estes ocorrem em vários momentos e lugares diferenciados, muitas vezes no terreiro. Há os sacrifícios votivos de animais nas estradas, que dão acesso a cidade, nos entroncamentos. Esse é um dos ritos que exige do babalorixá muita atenção e cuidado, pois:

[...] É uma responsabilidade muito grande da pessoa que está fazendo a festa, que é o candomblé de uma cidade, de um povo, todavia quando não faz o can-

domblé do mercado, tem muitos acontecimentos, então alimenta-se Exu; por causa das brigas, das confusões, das destruições: Alimenta Exu, pra ele ficar satisfeito e deixe a festa terminar em paz [...]²³

Na concepção de José Raimundo é grande a responsabilidade de realizar o candomblé do mercado. Ele parece traduzir como essa narrativa o sentido dos ritos realizados para Exu. No entanto, existem outros ritos realizados para Exu, há os que acontecem no terreiro, os realizados no barracão do mercado, e aqueles realizados nos entroncamentos rodoviários que dão acesso. Eles assumem sentidos semelhantes, mas há especificidades quanto à forma do ritual. Embora, o sentido demonstrado na narrativa sejam propiciar a continuidade da existência dos moradores da cidade, e da comunidade que os realizam. Há também um sentido restrito de possibilitar que a festa termine sem confusões.

Assim as obrigações realizadas dividiram-se nas cerimônias públicas e privados que por sua vez constitui um único processo ritual que caracterizam o Bembé do mercado. Como foi dito os primeiros ritos foram realizados antes da alvorada, o anúncio público da festa, eles desenrolam-se nos entroncamentos e vegetações que estão nas vias de acesso da cidade. Buscam-se a abertura do caminho, no sentido de proteger a cidade de destruição e evitar tragédias, como o acidente da véspera de São João no ano de 1958. José Raimundo recorre a memória dos eventos trágicos ao afirmar que se alimenta Exu por causa das destruições, existe nessa narrativa a rememoração dos acontecimentos do passado em relação às possíveis tragédias. Ele salienta e levar em consideração os significados atribuídos aos rituais como aspectos preponderantes da festa do Bembé, são rituais sagrados que definem as comemorações.

Nas narrativas está implícita a compreensão que os adeptos atribuem aos rituais realizados no Bembé. As concepções sugeridas pelo babalorixá evidenciam que em sua ótica a sua responsabilidade é propiciar que o destino dos habitantes daquela cidade, por meio da realização das obrigações, não seja afetado pela tragédia.

Os ritos realizados para Exu nos entroncamentos correspondem a uma concepção que apresentam a lógica de como as comunidades de terreiros enxergam a sociedade onde estes se inserem, portanto abrir o caminho, com tais oferendas é inferir que toda a sociedade compartilha do mesmo destino, comum a compreensão da cosmologia dos adeptos dos candomblés. Seguindo essa interpretação, são realizados no terreiro a conexão entre as múltiplas

23 Entrevista realizada com José Raimundo no dia 31 de julho de 1999.

forças, algumas benignas, outras hostis que possam impedir a realização dos indivíduos naquela sociedade.

O objetivo da obrigação é aplacar as forças negativas, que originam as tragédias e aliar-se às forças benignas que poderão ampliar a ventura, evitando situações sinistras como a morte prematura, e as perdas.

Cerimônia de consagração do Barracão do Mercado

O ritual realizado para o levantamento do Ixé,²⁴ corresponde a um conjunto de ritos que institui o cenário sagrado onde acontece o encontro dos diferentes terreiros para a realização pública dos rituais: como o Xirê, oferendas a Exu e a recepção do presente para Iemanjá. Os atores que dele participam são os adeptos do terreiro de José Raimundo em alguns adeptos do terreiro Viva Deus de Santo Amaro.

Para a descrição dos rituais tomarei por base de análise as entrevistas que foram feitas, as observações e fotografias que tirei no decorrer do processo ritual. As imagens que utilizo são aquelas que dão melhor visibilidade aos rituais. Desta forma comento os movimentos que aparecem nas imagens. Busquei os ângulos que realçasse mais nas cerimônias os aspectos que considere mais significativo.

Tive a preocupação em respeitar os limites que me foram colocados pela comunidade, tentei não violar a ética que norteia os aspectos privados dos rituais. No entanto, tive acesso considerável a esses aspectos privados. Durante a pesquisa, em determinados momentos, observei aspectos bastante particulares nos rituais. Como não sou iniciada e sabendo das afinidades pessoas entre eu e as pessoas as quais pesquisei, procurei não evidenciar alguns dos aspectos privados dos rituais, uma vez que tais particularidades não comprometeriam descrição e análise.

Segundo a definição de Góis Dantas (1982), terreiro é a expressão empregada para indicar o local onde o grupo religioso se reúne, mas também se utiliza esta expressão para designação casa de santo e centro. Considerando que na festa do Bembé ocorrem ritos privados e públicos em locais distintos, utilizarei o termo barracão para diferenciar²⁵ o barracão do mercado onde acontece as cerimônias públicas, do terreiro onde se realizam os ritos priva-

24 Esse ritual na instalação do mastro central aconteceu dia 10 de maio às 3hs da madrugada.

25 Local onde se celebram os cultos aos orixás.

dos do festejo. O termo barracão também é utilizado pelos entrevistados para se referirem ao local onde acontece a festa. O largo do mercado é um espaço onde ocorre o desenrolar cotidiano das atividades comerciais dos feirantes, pescadores e comerciantes.

Para que o espaço do mercado se torne um território sagrado é necessário que o terreiro, escolhido no sorteio, constituísse por meio das práticas rituais de caráter privado um barracão. É neste barracão que todos os outros terreiros participam do xirê. Entretanto o terreiro que assume a organização, e a responsabilidade pelos rituais, exerce uma liderança momentânea, definindo assim uma reorganização dos locais; neste sentido os espaços da cidade são interpretados pelos adeptos dos candomblés como extensão do barracão, uma vez que muitos dos ritos também acontecem em outros pontos importantes da cidade.

A pertinência em distinguir a noção de terreiro e de barracão é para diferenciar a especificidade do candomblé do 13 de maio, pois o barracão do mercado ganha uma amplitude simbólica e material à medida que os terreiros de diferentes nações se reúnem no intuito de fazer o Bembé do mercado.

O Barracão do mercado



Figura1 - Ritual de sacralização do espaço do mercado, rito que defini o espaço sagrado do barracão 2008

O barracão é uma construção feita em madeira, e palhas de palmeiras, com cobertura de telha de eternit, medindo aproximadamente 10 metros de largura, por vinte de comprimento. É erguido no centro da praça do mercado.²⁶ Segundo José Raimundo, esse barracão tem uma dijina, “o Axé que nunca morre”. Essa informação me faz interpretar que os diferentes terreiros reunidos para celebrar o 13 de maio no mercado buscavam reatualizar a cada ano, a força vital que deu origem ao barracão.

Segundo os entrevistados a vivência no mundo implica em fundá-lo, e isto é feito através de preceitos no solo que se irá habitar. A construção do mundo é constituída por meio de encontros que se baseiam nas experiências com as divindades, os elementos da natureza e o sobrenatural. Os lugares são compreendidos a partir de significados subjetivos que podem justificar edificação do terreiro (barracão do mercado). Neste caso a anuência dos orixás é que determina as regras das oferendas feitas ao chão. Observei que a terra assumia um destaque significativo, na postura dos adeptos e nos elementos utilizados, como a água os cânticos de saudação: “Onílè mo juba oìbà òrìsà Ìbà onílè”.

O babalorixá diz que existe um cântico de saudação aos espíritos, os Onílè, os donos da terra. “Saudamos aos senhores da terra com respeito e devoção, saudamos aos orixás e saudamos aos senhores da terra”. Para ele o barracão é um espaço sagrado e suas portas separam este espaço, que é inviolável do espaço profano, nesse caso, os arredores que se limitam com a feira.

Para plantar ou reatualizar o Axé do barracão²⁷ se realiza um rito. Faz parte deste rito suspender a cumeeira, que é a parte de cima do mastro, e enterrar os fundamentos no chão. Os adeptos que dele participa são as filhas os filhos de santo, ogãs e equedes. Os adeptos vestiam suas indumentárias, panos, turbantes, e colares. Posicionaram-se ao redor da cumeeira e realizaram orações para plantar no intótu (chão), elementos que constituía o axé.²⁸

Neste momento a postura era de reverência, os adeptos mantinham-se numa posição que demonstravam humildade, todos de cócoras ao redor de um centro demarcado por mastro, peça de madeira, iluminada por luz de

26 Praça Manoel Querino.

27 Plantar o axé é colocar em lugares apropriados um conjunto de elementos rituais através de ritos específicos que tem por finalidade potencializar os espaços e os objetos.

28 A cumeeira é colocada geralmente dia 10 de maio, antes do início do primeiro Xirê.

velas. Os pontos extremos do barracão também eram iluminados por velas enquanto se desenrolavam as cerimônias.

A cumeeira é o que sustenta simbolicamente o barracão consagrado a Xangô e se divide em duas partes: (céu) cumeeira, e a (terra) intótu. Coloca-se em cima de uma espécie de prateleira um recipiente com os elementos simbólicos do orixá o qual se destina a reinar no barracão. No chão plantam-se também elementos que são diferentes daqueles colocados na parte de cima. As partes de cima e de baixo formam duas estruturas onde se dá os angorosis, linguagem litúrgicas da nação angola, ou os Orìkì, que são os cânticos litúrgicos de saudação aos orixás.

Na sequência o Babalorixá aproxima-se do centro onde estão sendo realizados os fundamentos. Ele pronuncia palavras em língua litúrgica, enquanto os outros participantes mantêm uma postura de reverência e com atenção respondem as orações também em língua litúrgica. Uma Ebâmi²⁹ coloca um dos elementos litúrgicos (milho branco cozido) no centro do mastro, enquanto os demais respondem as orações ritmadas em melodia e palmas rítmicas. Outros se aproximam de forma a saudarem o centro do barracão como quem estabelece comunicação com Orixá, sem que haja incorporações.

Seguindo o movimento do babalorixá, os adeptos se levantam e se movimentam formando um círculo. Nesse momento, observa-se que foi amarrado ao mastro um ojú branco, pano que compõe as indumentárias do sistema religioso. As pessoas ficam em pé, mas a concentração é mantida, acontece então desenrolar das sequências da cerimônia. O babalorixá começa a cantar música litúrgica, se articulando numa linguagem de interação e ao mesmo tempo de comanda o toque dos atabaques, estabelecendo uma comunicabilidade com os alabés.

Os sons dos atabaques equacionados aos cânticos estabelecem a sequência dos movimentos. Esses instrumentos que se localizam ao lado direito do barracão, são os três ilus ou atabaques de tamanhos diferenciados: o rum, atabaque maior, rumpi, de tamanho médio, e lé, o atabaque menor. Enquanto as pessoas dançam e cantam no movimento de continuidade, o babalorixá sai do círculo, pegam um dos vasilhames que contem elementos feitos com mistura de azeite de dendê e farinha, enche as mãos, e vai até a frente do

29 Também fala-se ebômim, filha de santo que tem mais de sete anos de iniciada.

barracão ao mesmo tempo em que pronuncia palavras místicas, espalhando aquela substância na entrada do barracão.

O babalorixá despachar Exu, no intuito de evitar brigas, aborrecimentos, ele afirma que aquele “ato” são os pedidos ao mensageiro, Exu. Pois ele propicia comunicação entre os dois mundos, veicula situações de conflitos mas também garante a realização de acontecimentos benéficos. Após o despacho forma-se círculo onde os adeptos realizam cânticos litúrgicos de saudação a Exu como também a alguns outros orixás.

Para José Raimundo erigir a cumeeira é transformar o espaço num centro de força, ali se estabelece o centro do mundo. No alto o mundo do òrun, embaixo, o àiyé. Esse poste de madeira que se localiza no centro do barracão é o local onde circulam as diferentes formas de danças e é o elemento que une os dois espaços: o “o céu e a terra”. É neste espaço onde os diferentes terreiros da cidade desenvolvem laços de intimidade com seus orixás pedindo-lhes proteção e garantia de vida para o povo de santo, como também para os moradores da cidade.

Há um conjunto de normas para a realização dessas cerimônias, uma vez que, os ritos privados incluem também aqueles realizados nos assentamentos de Iemanjá e Oxum. O rito para Exu, e a instalação do barracão são um dos elementos que dão sentido e garantem o desenvolvimento dos rituais públicos. Os elementos que compõe a parte de cima do Ixé, fora colocados em uma vasilha branca, perto do recipiente azul, percebi também que havia alguns objetos os quais os adeptos consideram de fundamento como as feramentas de Xangô: o oxé (machado de duas laminas), pilão pequeno, velas e outros elementos.

Essa cerimônia compreendeu um conjunto de pequenos e significativos ritos que se configuram como sendo os fundamentos da festa. Foram eles as orações, cânticos, danças apropriadas, gestos e saudação a Exu.³⁰ Os atores envolvidos assumiam uma postura litúrgica, por meio dos gestos que faziam, também cantavam e rezavam para os orixás, enquanto depositavam os elementos que compõe a força que protege o barracão: velas e acaçás. Relembravam os ancestrais, saudando os antigos pais de santo que iniciaram Bembé, sobretudo Tidu, que institucionalizou a festa.

30 Os rituais iniciaram aproximadamente as 04hs30min e foi concluída as 7hs da manhã do dia 10 de maio de 2007.

Dando prosseguimentos aos ritos, Pote despacha a rua com a colaboração de um dos iniciados que sai para o lado externo do barracão derrama cachaça e espalha farofa. Um dos ogã circulou o barracão e, em seguida, realizou um pequeno rito. Enquanto os outros ogans tocavam os atabaques ele soltava fogos avisando a abertura pública do Bembé, a alvorada.

José Raimundo explica que os rituais precedentes ao levantamento Ixé ou da cumeeira, constitui parte do processo, que houve cerimônias para os mensageiros, os guardiões e os ancestrais masculinos e femininos. Sendo que cada um destes princípios receberam através dos ritos propiciatórios suas oferenda. Para Exu as oferendas foram diferenciadas. Ele citou alguns dele como Exu alaketu, onã, lona. Afirmou também ter feito oferendas para as yami, representação dos ancestrais femininos. Não detalhou como se desenrolou os ritos, mas afirmou que são realizados de forma restrita, pois exige cautela e conhecimento. Desta forma o Axé do barracão foi “plantado”, ou seja, instituído o centro, a base mística onde se realizariam as cerimônias públicas do Bembé.

A memória como patrimônio

Nas narrativas que começavam com os motivos pelos quais os terreiros se reúnem para realizar as comemorações do 13 de maio, o Bembé aparece como uma comemoração que indica o pertencimento dos moradores, do Pilar, Ilha do Dendê, Trapiche e da Avenida Caboclo, a uma lógica de explicação do mundo, cujas referências encontram-se no sagrado e religioso. Perceber o mundo considerando os valores apreendidos no universo religioso do candomblé pode ser significativa à medida que ampliam-se o sentido que se conferiam as práticas religiosas, para além do limite de uma explicação fantasiosa sobre a realidade. Tais práticas como bem analisa Mattos (1994) assume injunções de amplo alcance social à medida que a partir da consolidação do Bembé, os adeptos utilizavam suas práticas religiosas e culturais como mediadoras na constituição da memória sobre as experiências histórica na pós-abolição. As lembranças dos entrevistados servem como referência importante para compreendermos como aquele grupo traduziu em seu cotidiano os valores que orientavam suas práticas. Neste sentido, o que orienta meu olhar para as lembranças é a noção de que elas sinalizam para a construção discursiva da memória das experiências vividas em contextos bastante adversos. É pertinente observar que a dimensão política na análise da cultura,

me fez considerar que o candomblé pode ser compreendido como uma das forças sociais ativas no campo das relações raciais, em Santo Amaro.

As experiências relatadas apontaram para a configuração de diferentes formas como se manifestavam as redes sociais que de algum modo ajudaram na organização em torno da consolidação dos candomblés. A festa insere-se como uma das representações que poderia ser utilizada para a territorialização dos valores de identificação do grupo na disputa pela memória do emblemático 13 de maio.

Equacionado tais aspectos percebo que as referências culturais/religiosas aqui analisadas têm dimensão complexa, uma vez que é a partir da orientação mítico religiosa que se configuravam a construção de espaços de lutas. Tais práticas conformaram imprescindíveis referências que forneceram características nas especificidades históricas que apontavam para a construção da sobrevivência da comunidade e da dignidade existencial dos indivíduos que dele participavam.

O Bembé do mercado forneceu elementos para compreender a consolidação simbólica de organização e estruturação do grupo, à medida que a proibição da festa estava intimamente ligada aos aspectos da intolerância das elites santo-amarense ao conjunto de práticas relativas ao culto religioso. A proibição do Bembé foi uma das tentativas para reorganização e controle, por parte das elites e do poder público sobre as manifestações religiosas no interior da cidade.

Os argumentos utilizados para que o Bembé fosse proibido era de que, lá no mercado, quando a festa acontecia em meio a desordens e as pessoas responsáveis pelos rituais se vestiam de preto, com chapéus de cor na cabeça. Na contramão desses argumentos, os adeptos passaram a organizar a festa realizando os atos e fundamentos próprios ao culto dos orixás. Fato que representa um divisor temporal que respaldaria a realização do Bembé de forma institucionalizada e reconhecida pelo poder público.

O Bembé foi realizado durante quase 30 anos pelo terreiro de Tidu. Os conflitos travados entre este e Zilda, de algum modo, refletia as situações que envolviam a manutenção da festa. A noção ritualística reclamada por Zilda, provavelmente, pode estar associada à figura de João de Obá, uma vez que não há confirmação ou reconhecimento de laços de parentesco com o suposto, tão pouco se tem notícias de pessoas que já tenham vivido sob sua proteção no âmbito espiritual.

A festa também se relaciona à prática dos pescadores em colocar presentes ao mar para homenagear Iemanjá, e, levando em consideração que o universo dos pescadores e do candomblé são relacionados, alguns pescadores eram do candomblé, ocupando cargo de ogã, ou eram amigos de pessoas da religião. É o caso de Mininho, que aproximadamente nas décadas anos 1930 era quem organizava o Bembé correndo na comunidade um “livro de ouro”, com objetivo de conseguir recursos para comprar as ofertas que iriam ao balaio destinado à mãe d’água.

Quando aconteceu o acidente envolvendo as barracas de fogos no mercado, o Bembé que já estava proibido. Esse é um dos fatos que na memória dos adeptos estava profundamente associado à proibição da festa. Discutir a relação de troca do Bembé com a sociedade mais ampla implica em compreendê-lo levando em consideração dois aspectos fundamentais, um deles diz respeito à memória sobre o tempo em que não se era permitido utilizar o espaço da rua, como cenário para vivenciar as práticas culturais negras.

O segundo aspecto é sobre a perspectiva de ressaltar as experiências da comunidade tendo como referência o 13 de maio, como data emblemática para lembrar as lutas pelo fim da escravidão. Buscar traduzir nessa data as referências de uma memória que pudesse ser rememorada, tendo em vista as referências civilizatórias que aproximassem a comunidade da lógica que lhes conferiam sentido as suas experiências no mundo onde viviam. Era uma forma de posicionamento no mundo que pretendia hostilizá-los, e interditar a lógica na qual as comunidades dos terreiros evidenciavam e conferiam sentidos as experiências que construíram com o fim da escravidão.

Sobre a gênese do candomblé (PARÉS, 2006), argumenta que não se pode reduzir a uma posição de “classe” ou a uma simples resposta de resistência à escravidão, deve ser também encarado como resultado ou efeito do encontro intra-africano, possuindo uma relativa autonomia em relação à sociedade mais abrangente decorrente da sua própria dinâmica interna. Mais adiante afirma o mesmo autor, a ritualização das práticas religiosas africanas podia responder às estratégias contra o infortúnio, que iam além da escravidão, ou satisfazer a necessidade de solidariedade grupal ou complementaridade dialética inerente à micro política africana.

Conforme o argumento do referido autor, as relações estabelecidas entre os adeptos dos candomblés coadunam com uma lógica de complementaridade, à medida que a dimensão religiosa/ política encontra explicação

no conjunto mítico de suas experiências. Ainda é interessante analisar que naquela visão de mundo as relações são percebidas como se a vida cotidiana fosse integrada, o que implica numa percepção de um sentido coletivo, porquanto da busca da manutenção da dinâmica existencial do grupo.

Neste sentido, a vida dos moradores, seus dramas e explicações diante das adversidades que viviam foram elementos demonstrativos das lutas que tiveram numa sociedade que lhes negavam os direitos básicos. Entretanto, suas ações encontravam nas justificativas religiosas a adequada orientação. Algumas das lembranças narradas acentuam as escolhas desses atores, como também as suas ações, construíram formas importantes de imprimir na festa pelo fim da abolição a herança civilizatória constituindo o patrimônio compartilhado pelo grupo que rememoram a festa do Bembé e reelabora a cada ano.

Referências

- ABREU, Marta. Festas religiosas no Rio de Janeiro: perspectivas de controle e tolerância no século XIX. *Estudos Históricos*, v. 7, n. 14, 1994, p. 183-203.
- ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro de Santos. *Algazarra nas ruas: comemorações da Independência na Bahia (1889-1923)*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- BRAGA, Júlio. *Na gamela do feitiço: repressão e resistências nos candomblés da Bahia*. Salvador, Edufba, 1995.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
- CARNEIRO, Mariano Cunha. Artes afro-brasileiras. In: ZANINI, W (Coord.). *História da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. (v. 2)
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel, 1990.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira Cunha(org). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: UNICAMP, Cacult, 2002.
- DANTAS, Beatriz Góis. *Vôvo Nagô e Papai Branco: usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- FRAGA FILHO, Walter. *Na encruzilhada da liberdade: história de escravos e libertos na Bahia (1870 – 1910)*. Campinas: UNICAMP, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

MATTOS, Wilson Roberto. *Práticas culturais e religiosas negras em São Paulo (do território destruído ao território reconstruído)*. 1994. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Unniversidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1994.

PARÉS, Luis Nicolau. *A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. Campinas, SP: Unicamp, 2006.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

SANTOS, Micênio. *13 de maio, 20 de novembro: uma descrição da construção de símbolos raciais e nacionais*. 1991. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.

SANTOS, Juana Elbien. *Os nagôs e a morte: Pàdè Asìsì e o culto Egum na Bahia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1988.

SOUSA, Vilson Caetano. *Orixás, santos e festas: encontros e desencontros do sincretismo afro-católico de Salvador*. Salvador: UNEB, 2003.

Fontes

Orais

Celino – Babalorixá. Entrevista gravada em 9 de abril de 1997.

Donália – Yalorixá do Terreiro *Ilê Erume- Fá*. Entrevista gravada em 25 de fevereiro de 2008.

Edite – Ialorixá. Entrevista gravada em 03 de abril de 1997.

Ernesto Ferreira (Noca de Jacó) – 97 anos de idade, Ogã. Entrevista gravada em 15 de março de 1997. 60 mim.

Felipe Santiago – 70 anos de idade, mestre de capoeira de angola, residente em Santo Amaro. Entrevista gravada em 4 de abril de 1997, 60 min.

José Raimundo (Pote) – 34 anos de idade, Babalorixá, do Terreiro *Ilê Axé Oju Onirê*. Entrevista gravada em 16 de março de 1997 e 31 de julho de 1999, 60 mim.

Zilda Paim – 70 anos de idade, memorialista. Entrevista gravada em 4 de março de 1997, 60 mim.

Maria Mutti, diretora do NICSA. Entrevista gravada em 6 de abril de 1997.

Impressa

Jornal Oficial da Prefeitura – 1958. Arquivo Municipal de Santo Amaro.

Folha de Santo Amaro, ano 1, n. 02, maio de 1998. Arquivo Municipal de Santo Amaro.

A Tarde, 1919-1935. Arquivo Público do Estado da Bahia.

Echo Santamarense, 1887-1888. Arquivo Público do Estado da Bahia.

O Município de Santo Amaro, 1917-1937. Arquivo Público do Estado da Bahia e IGHBa.

O Diário de Notícias, 1910-1928. IGHBa

A Paz, 1924-1936, IGHBa.

A Verdade, 1931-1937, IGHBa.

A Tezoura, 1924-1933, IGHBa.

O Combate, 1910-1928, IGHBa.

O NICSA – Núcleo de Cultura de Santo Amaro, folhetos da Festa do Bembé: 1997, 1988, 1993.

Memórias

PAIM, Zilda. *Isto é Santo Amaro*. Salvador: Imprensa Oficial, 1951.

LEAL, Herondino Costa. *Vida e Passado de Santo Amaro*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1950.

Imagéticas

Acervo fotográfico da Secretaria da Indústria e Turismo.

Acervo fotográfico de Florisvaldo fotos.

Discografia

Mestre Felipe Santiago & Mestre Macaco. *Salve Deus! Salve a Pátria!*, 2001.

Tradições Orais

Samba do Grupo Raiz de Santo Amaro.

Cantigas de Maculelê de Santo Amaro.

Legados artísticos e culturais afro-colombianos: em memória de Delia, Juan e Manuel Zapata Olivella

Sergio Andrés Sandoval

Ao refletir sobre nossa sobrevivência tradicional, fica perfeitamente claro que quase todos os avanços importantes vieram dos estudos empíricos, mas apenas quando estes foram realizados com uma firme compreensão entre a teoria e a prática sem perder a identidade no processo de investigação, tendo, assim, algo que oferecer e algo que aprender, e é esta compreensão o que dá a seu estudo o extraordinário valor educativo.

Delia Zapata Olivella

Entre as famílias de intelectuais negros mais importantes na Colômbia destacam-se, sem dúvida, os Zapata Olivella. Em particular, no que diz respeito à arte e à cultura, sobressaíram três irmãos: Delia, Juan e Manuel. Estes artistas e investigadores, nascidos na cidade de Santa Cruz de Lorica (no Departamento de Córdoba, às margens do rio Sinu, na região do Caribe da Colômbia), forjaram uma obra artística, antropológica e cultural muito significativa no contexto da diáspora africana. A formação familiar e social, a vocação criadora e a consciência étnica são os grandes vínculos que unem as produções dos irmãos Zapata Olivella, ao mesmo tempo em que convergem na concepção da trietnicidade americana, na afirmação da cultura popular e na reivindicação das raízes ancestrais. Em sua luta por reconhecimento das heranças africanas e indígenas na identidade americana, os irmãos Zapata Olivella abordam diversas disciplinas humanas para alcançar uma visão ampla e própria da cultura colombiana. Para isso, para o desenvolvimento que tiveram a arte e a investigação afro-colombianas, foram fundamentais os livros, os concertos, os recitais, os centros culturais, os grupos artísticos e os estudos culturais dos irmãos Zapata Olivella.

Em síntese, a pergunta essencial deste ensaio é: qual foi a importância dos Zapata Olivella para a memória, a identidade e o patrimônio cultural atual da Colômbia? Para isso, buscar-se-á compreender a influência decisiva que tiveram Manuel, Juan e Delia Zapata no desenvolvimento de uma investigação

étnica, uma valorização cultural e uma consolidação artística da tradição popular afro-colombiana. Ao abordar a vida e a obra destes três grandes artistas que foram determinantes na cultura nacional, pretende-se analisar a importância da família Zapata Olivella no reconhecimento e na valorização étnica da Colômbia. Os três irmãos forjaram uma concepção de identidade que afirma a herança indígena, africana e hispânica, incorporada na arte e na investigação. Tanto na dança, na escultura, na música e na literatura, os irmãos Zapata Olivella foram grandes investigadores e promotores das tradições populares colombianas. Eles foram os fundadores, junto com outros artistas e estudiosos, da memória, do patrimônio e da identidade afro-colombiana. A resistência cultural dos descendentes de africanos e indígenas é afirmada pela consciência étnica de suas obras artísticas e vitais, que se centram no reconhecimento da cultura ancestral, encarnada na oralidade, na dança, na música, na expressão poética e na mitologia. Nesse sentido, conceitos como miscigenação americana, triétnicidade, diáspora africana, entre outros, adquirem uma importância fundamental no pensamento destes grandes defensores da arte colombiana. Interessados na cultura dos povos da costa Atlântica e Pacífica, dos Andes e do Amazonas, de todo o território nacional e continental, foram forjadores do reconhecimento das principais raízes de nossa cultura. Graças a eles, hoje existem numerosos grupos de dança, arte e literatura que alimentam a consciência estética e espiritual da Colômbia. Antes de estudar cada um dos artistas mencionados, é necessário conhecer o seu contexto familiar e social. Desta forma, pretende-se compreender os legados artísticos e culturais dos irmãos Zapata Olivella, tanto a partir de suas obras e projetos quanto do ponto de vista de seus contextos sociais, estéticos e conceituais. Finalmente, serão tomadas em conta as obras artísticas de suas filhas, e os centros culturais que mantiveram vivas suas heranças, ao mesmo tempo em que perpetuam suas lutas e concepções.

O sangue triétnico dos Zapata Olivella: a fraternidade em Lorica e Cartagena

Os três irmãos Zapata Olivella – Juan, escritor e criador do Museu Negro em Cartagena, Delia e Manuel – resolveram assumir sua vocação intelectual e artística sem hesitações. Em Cartagena ouviam os tambores, que em uma certa época, foram condenados por levantar sentimentos pagãos. No final, predominaram. (MORALES BENÍTEZ, 1997)

Delia, Juan e Manuel Zapata Olivella nasceram em Lorica, um povoado que fica na zona norte da Colômbia, em meio de um grande pântano, tradicionalmente habitado pelos indígenas zenu, mas desde a conquista também contando com uma forte presença de afrodescendentes. Seus pais foram Antonio María Zapata y Eldelmira Olivella, um livre pensador negro e uma mestiça católica. O primeiro tinha uma cultura letrada admirável e uma filosofia ética que influenciou seus filhos, junto a suas posições políticas e sua ilustração enciclopédica. Graças a ele, a inclinação artística surgiu desde cedo, junto com a dignidade negra e o anticlericalismo liberal. O conhecimento e a paixão pela poesia, pela arte, pela filosofia, pela ciência e pelo compromisso social foram as bases que herdaram do pai.

Edelmira Olivella, filha de um espanhol e uma indígena zenu, devota católica, mas ao mesmo tempo, portadora de mitos e rituais nativos, legou a seus filhos sua profunda espiritualidade e a herança ancestral. Dela e de suas tias paternas, receberam as heranças culturais de seus ancestrais indígenas e africanos, que incluíam o pensamento mágico-religioso, costumes cotidianos e histórias milenárias. Antonio María Zapata foi defensor da negritude, serviu como professor universitário e fundou o Colégio da Fraternidade em Lorica. Ali se dedicou ao ensino secundário livre pensador e independente do controle clerical. Foi professor de meninos, jovens e adultos em sua casa, que funcionava como uma escola. Educou seus filhos, junto com sua esposa, mãe de doze filhos (dos quais cinco morreram cedo). Ali também educou seu primeiro filho, anterior ao matrimônio com Edelmira, e a todos os analfabetos que adotou como seus discípulos. Depois da morte de um amigo muito próximo, a família Zapata Olivella mudou-se para Cartagena das Índias, onde Antonio María continuou com a Fraternidade. Nesta cidade histórica, terminaram de criar seu filho à beira do mar do Caribe.

A Fraternidade era a casa e a escola de Delia, Juan e Manuel Zapata Olivella.

Nela encontrava-se a biblioteca do pai, que continha livros de literatura, filosofia e ciência; a cozinha da mãe, cheia de costumes e significados indígenas ancestrais; além dos altares da tia de forte ascendência africana e católica. Seu crescimento e educação estiveram marcados por essas três grandes influências: o pensamento ilustrado do pai, o cotidiano ancestral da mãe e a

religiosidade mítica da tia. Foram nomeados por seu progenitor em oposição a qualquer crítica religiosa, pois os recém-nascidos recebiam nomes dos falecidos anteriormente – Delia, por exemplo, também foi o nome de uma irmã falecida. Simultaneamente, foram batizados pela Igreja Católica, segundo a intenção da mãe, e suas placentas foram enterradas na terra junto às chaves de Elegbá pela tia paterna, seguindo suas tradições africanas.

Desde a infância em Loricá à adolescência em Cartagena, os irmãos Zapata Olivella foram educados no colégio do pai. Como educador privado e anticlerical, Antonio Zapata sofreu inúmeros inconvenientes para manter o colégio que recebia camponeses, crianças e trabalhadores pobres, sem cobrar nada a seus alunos. Na verdade, a escola nunca foi reconhecida pelo governo. Em vista disso, graças à iniciativa da irmã mais velha, Edelma Zapata Olivella, os menores foram matriculados em uma escola pública e assim puderam ter acesso à educação superior. Entretanto, a educação mais profunda, receberam na Fraternidade. Lá também aprenderam poesia, teatro, literatura e música. Seu pai foi um grande crente na riqueza da cultura popular e um amante das artes. Ao mesmo tempo, ele inculcava a dignidade negra e a posição política que o caracterizava como um liberal anticlerical.

A outra parte vital de sua educação foi realizada pelas mulheres da casa. Tanto Delia como Juan e Manuel foram profundamente influenciados por sua mãe e sua irmã mais velha. Esse amor muito estreito é refletido nos nomes das filhas de Delia e Manuel: Edelmira e Edelma. A elas, junto com seus avós e tias, devem a cultura ancestral e a espiritualidade mítica que os influenciou de maneira significativa. Manuel Zapata Olivella dedica grande parte de seu livro autobiográfico *¡Levántate mulato! Por mi raza hablará el espíritu* à sua “extensa família” e a seu entorno cultural. Nele encontra-se a seguinte descrição de seus pais e as heranças profundas que lhes deixaram:

Minha mãe, suas longas tranças, enquanto a avó a penteava, escutava e retinha as lendas que lhe ia contando o pente de tartaruga sempre que se afundava no rio de seus cabelos. Assim a recordo ao pé do fogão quando assava as espigas de milho; ao lado de meu pai escutando a leitura de livros proibidos; mostrando a seus filhos os seios para nos revelar que nos nutrira com eles, como havia aprendido com sua mãe índia. [...] O esforço para imitar a nosso pai constituiu sempre uma saudável rivalidade não só entre Juan e eu, mas também entre ambos e minha irmã Delia. Qualquer que seja a explicação que se queira dar a que nós três coincidamos em exaltar os valores da cultura popular, encontramos no exemplo paterno a mais profunda motivação. (ZAPATA OLIVELLA, M., 1990, p. 30, 88)

Esta influência diversa e múltipla foi vivida não apenas no ambiente familiar, mas também no meio cultural. Lórica y Cartagena são dois espaços fundamentais para o crescimento dos Zapata Olivella. Santa Cruz de Lórica foi a cidade natal, a infância rural onde estavam em pleno contato com a natureza, o rio, os tios indígenas e os costumes camponeses de nascimento, morte, casamento e cura. Lá ficou semeada sua placenta e lá se encontram suas raízes mais profundas. Cartagena era a cidade mulata, cheia de história e cultura, que vibrava com o carnaval e com a luta ancestral contra a escravidão. Lá viveram jovens e também adultos, foi a cidade que se converteu no epicentro da família. Antonio María, o pai, era cartaginense e grande parte de sua família se encontrava na cidade caribenha. Entre as muralhas, a ilha negra de Chambacu e sua infância em bairro de antigos escravos, em Getsemani, foram surgindo as afirmações e os contatos mais profundos dos irmãos Zapata Olivella com a cultura negra.

Em Cartagena, ouvido os tambores e as gaitas (flautas indígenas colombianas) ao som da *cúmbia*, pela qual se apaixonaram profundamente os três artistas caribenhos, retratando-a constantemente em suas obras. Os três cursaram seu bacharelado na Universidade de Cartagena e ali Juan se graduou como médico. Manuel e Delia se mudaram para Bogotá para estudar na Universidade Nacional da Colômbia – ele, Medicina e ela, Belas Artes. Na capital colombiana, ambos desenvolveram sua obra artística e adquiriram uma consciência étnica mais comprometida. Foi tal a influência de Bogotá em Delia e Manuel, que ambos terminaram escolhendo a cidade andina como lugar de residência. No entanto, voltavam constantemente a Cartagena, e a ela lhe devem seu ser caribenho, afro-colombiano e triétnico. A cidade murada se converte no espaço mais importante das obras dos irmãos Zapata Olivella, graças a sua significação vital, social, histórica e cultural.

Cartagena foi o principal porto de escravos da coroa espanhola na América do Sul, o que fez dela uma das cidades latino-americanas com maior população negra. Ao mesmo tempo, Cartagena e seus arredores foram terras de tribos indígenas como os caribes, que conservam uma presença importante na região. Além disso, a cidade murada se converteu na sede da Santa Inquisição e da Igreja Católica. Como cidade hispânica, de origem indígena e substrato africano, Cartagena encarnaria, como a *cúmbia*, a trietnicidade que os irmãos Zapata Olivella consideraram primordial na cultura colombiana e americana.

Delia estudou profundamente Cartagena e seu ser triétnico no *Manual de danzas folclóricas de la costa Atlántica de Colombia* e em artigos como *La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana*. Juan escreveu obras de teatro como *El grito de Cartagena* e converteu a cidade no epicentro de grande parte de seus textos narrativos e poéticos. Para Manuel, em seu romance *Chambacú, corral de negros* (dedicada à pequena ilha formada pela descendência de antigos escravos africanos em frente às muralhas) e em suas obras tardias mais importantes *Changó, o gran putas* e *El árbol brujo de la libertad. África en Colombia*, Cartagena das Índias é um espaço protagonístico. O amor pela “cidade heroica”, como se conhece na Colômbia a capital do Departamento de Bolívar, sempre foi evidente nos Zapata Olivella, particularmente em Juan, que viveu ali quase toda sua vida, até sua morte recente ocorrida em 21 de setembro de 2008.

Desta forma, em seu contexto familiar, social e cultural, assim como em seu próprio sangue, se mesclam três fortes raízes culturais: a hispânica, a africana e a indígena. Mas, nos Zapata Olivella, esta posição de mestiçagem e trieticidade não surgiram de um pensamento idealista ou conceitual pretendendo formar uma imagem arquetípica, mas sim da própria pesquisa da identidade, da própria árvore genealógica. A avó paterna era filha de africanos e ainda tinha o carimbo da escravidão, enquanto que a avó materna foi uma indígena zenu casada com um espanhol de origem catalã. Assim, levavam a mestiçagem no sangue – era inegável e seria a fonte primordial de sua investigação. Sem embargo, não eram mestiços apenas em termos biológicos ou genéticos, mas também em termos culturais, estéticos, sociais e étnicos. Para compreender esta noção primordial de trieticidade, leiamos as próprias palavras de Delia Zapata Olivella em *Los mecanismos de la triaculturación* e *Equilibrio triétnico*, tirados do livro *Manual de danzas folclóricas de la costa Atlántica de Colombia*:

Por conta de a conquista e a colonização peninsular terem iniciado pelas Antilhas, os povos nativos desta região receberam as primeiras influências europeias, dando origem à mestiçagem ameríndia-hispânica que poucos anos depois saltaria para o continente no istmo de Darién (1510) e no México (1519). Em virtude disso pode-se afirmar que o zelo da colonização espanhola já se tinha gestado nas ilhas caribenhas. Desde então houve uma troca de nativos tayronas, caribes e aruaques transportados para as ilhas. A intensiva exploração das minas de ouro das ilhas e a escassez de colonos hispânicos requereu a importação de africanos trazidos diretamente de seu continente de origem. [...] As causas deste amálgama obedecem a profundos fenômenos socioculturais que têm incidido insistentemente sem maiores alterações, desde antes da confluência hispano-indígena até nossos dias. (ZAPATA OLIVELLA, D., 2003a, p. 30)

A mestiçagem colombiana, descrita por Delia em numerosas ocasiões, tem essas três origens que constantemente estruturam os livros dos irmãos Zapata Olivella: indígena, africana e europeia. Entretanto, eles se interessam mais pelas duas vertentes que chamam “sangues oprimidos”. Ou seja, sua reivindicação étnica, artística e cultural se centra nas heranças indígenas e, sobretudo, africanas. Por sua forte vinculação a comunidades caribenhas e negras, foram denominados defensores das negritudes colombianas. As numerosas investigações e obras artísticas que realizaram os irmãos Zapata Olivella estiveram ligadas à diáspora africana na Colômbia e na América, embora sempre afirmassem sua outra forte raiz indígena. Em síntese, a concepção de mestiçagem triétnica como fundamento principal da identidade latino-americana é primordial no pensamento dos três autores colombianos. Mas, longe de conceber a mestiçagem como uma mistura ideal e feliz de culturas continentais, entenderam-na como uma realidade histórica que dá origem a uma confluência tensa, violenta e, entretanto, complementar na forma de ser americana.

Os irmãos Zapata Olivella destacam as distintas formas de opressão, violência, marginalização, censura e discriminação existentes nesta complexa mestiçagem ocorrida na América. Ainda assim, não seria essa mestiçagem única nem igual em toda América Latina ou em toda Colômbia: cada região tem suas particularidades, que surgem da geografia, da história e os devires culturais. Dessa forma, esta mestiçagem é múltipla, conflituosa e plurívoca.

A trietnicidade tampouco é uma soma simples e plana de índio, negro e branco; esse reconhecimento de três raízes étnicas principais que são múltiplas cada uma. Tanto Delia quanto Juan e Manuel enfatizaram a multiplicidade dos troncos étnicos indígena, africano e hispânico. Na citação anterior é evidente a enumeração de famílias linguísticas indígenas presentes no Caribe, como os aruaques, tayronas e caribes; o mesmo ocorre umas páginas depois com as línguas africanas trazidas para a América nos navios negreiros. Manuel Zapata Olivella, em seu estudo antropológico sobre a identidade e a cultura nacional, intitulado *El hombre colombiano*, analisa amplamente as distintas tribos e famílias linguísticas que faziam parte dos troncos indígenas e africanos completamente múltiplos e diversos.

Como os outros dois troncos étnicos, que provinham de distintas regiões, línguas e culturas, o mesmo ocorre com a raiz hispânica. Espanha, como América e África, não é um lugar ou uma cultura unitária. No país

européu falam-se diversas línguas e convivem comunidades culturais muito distintas. Desta forma, a mestiçagem colombiana, como parte da América, é um processo histórico, social, étnico e cultural profundamente atual, milenário, diverso, contraditório e amplo. A consciência da violência ocorrida na América, que defenderam os Zapata Olivella, não surge apenas das recordações da escravidão, mas do padecimento diário da difícil realidade colombiana. A posição militante, como a concepção de mestiçagem triétnica, não nasce de um pensamento abstrato e ideológico, provém das experiências vitais e do posicionamento frente às trágicas realidades latino-americanas. Neste sentido, a questão da mestiçagem não emerge apenas da perspectiva de uma identidade nacional, política ou cultural, mas também de uma identidade pessoal e artística.

É na afirmação do sangue triétnico em que os Zapata Olivella encontram os pilares de suas obras mais importantes. Ao mesmo tempo, afirmam nela uma resposta, uma resistência e uma reivindicação ancestral nas manifestações populares que mantinham vivas as raízes étnicas. Manuel Zapata Olivella (1997, p. 241) aborda esta concepção em *La trietnicidad latinoamericana*, a quinta parte do livro *La rebelión de los genes*:

Ao reexaminar o substrato material e anímico da amálgama étnica latino-americana, as ciências sociais contemporâneas negam que nela tivessem existido somente correntes impositivas do colonizador sem a resposta sensível e recriadora do oprimido, modificando-a e enriquecendo-a. Linguagem, religião e artesanato terminaram fundidos na frágua da mestiçagem. O próprio híbrido, o novo homem latino-americano, é a afirmação e a negação de seus progenitores.

As diversas complexidades da mestiçagem para os Zapata Olivella implicam um enriquecimento vital, cultural e histórico de suas raízes. Particularmente, destacam os frutos artísticos e populares das etnias indígenas e africanas. Frente à cultura imposta sempre existiu uma criatividade própria dos escravos e marginalizados, que forjaram os símbolos das nações latino-americanas atuais. A grande virtude da mestiçagem americana, para os Zapata Olivella, é essa capacidade de criar um ser humano que afirma sua dignidade ancestral na confluência de todos os sangues. A estas ideias importantes, Manuel dedica o livro *Las claves mágicas de América*. Nele, enfatiza que não está falando de um mestiço utópico, que rejeita a denominação de subdesenvolvido e que, estudando a história americana, defende um ser capaz de superar os antagonismos e liberar os povos oprimidos. Como afirmará

depois em *Changó, el gran putas*, é na América que nascerá de fato a liberdade dos oprimidos, por ela conter em si a capacidade de afirmar suas múltiplas raízes. Daí emerge a concepção de trietnicidade como capacidade cultural colombiana e latino-americana de afirmar suas origens étnicas, enriquecidas com a complexa frágua da mestiçagem.

Frente ao termo etnicidade, é importante esclarecer que é utilizado em seu significado que alude à igualdade biológica dos seres humanos e suas realizações culturais que surgem de um mesmo tronco genético (Manuel Zapata, *Las claves mágicas de América*). Dessa forma, uma das principais lutas dos irmãos Zapata Olivella é contra o racismo, a exploração, a opressão e a violência. Em suas obras, sempre esteve presente um forte compromisso com os povos oprimidos da terra e com a denúncia das crueldades dos opressores. Juan Zapata Olivella deixou explícito esse compromisso e sua relação com sua visão da mestiçagem americana em seu livro de poesia infantil *La hamaca soñadora*. No mesmo sentido, sua candidatura presidencial estava focada nas comunidades afrocolombianas e indígenas.

É também necessário destacar a reivindicação constante que realizarão os irmãos Zapata Olivella sobre a cultura popular, entendida como as realizações artísticas, religiosas, cognitivas, cotidianas, gastronômicas etc. de uma comunidade analfabeta ou semianalfabeta que constitui a base das nações atuais. Por popular entendiam em relação com o povo, enquanto população bem como enquanto comunidade, como gente vivendo em um território e compartilhando manifestações culturais, realidades sociais e históricas. Conhecidos como folcloristas ou investigadores da arte popular, os irmãos Zapata Olivella lograram um reconhecimento e uma revalorização importante da cultura colombiana, que emerge de seus numerosos pobres, analfabetos, camponeses, indígenas e afrodescendentes. Neste sentido, cultura popular tem uma relação direta com a etimologia do termo folclore, que é a sabedoria do povo. O amor pela música, pela dança, pela arte e pela literatura popular são constantes na vida dos três irmãos nascidos em Loricá.

Esta afirmação das tradições cultivadas nos povos e na cultura colombiana se evidencia em investigações como as realizadas por Delia sobre as danças folclóricas, por Manuel sobre a tradição oral em Córdoba e por Juan sobre a arte negra na América. Nos três irmãos também se encontra essa pulsão totalizante, essa visão de que o ecumênico é possível apesar das contradições, dos conflitos e das diferenças. Depois de analisar as particularidades

regionais e seus diversos matizes, chega-se à afirmação de uma identidade colombiana que se reconheça como própria e que assuma suas múltiplas raízes ancestrais. Consciente de seu sangue, sua realidade e sua identidade, Manuel Zapata Olivella fez a seguinte afirmação em uma entrevista realizada na Universidade Javeriana de Bogotá:

Encontrar essa identidade de uma raça com todas as raças do mundo, creio de daí é de onde vem, pois, essa visão em *Changó, el gran putas*. É um romance, como vocês puderam ler, em que está a maior epopeia importante que já viveu a humanidade, no sentido de cem ou mais milhões de africanos tirados de sua terra, [...] me propus escrever a história do negro, para contar através da história do negro, não a partir da dor da escravidão mas sim do ponto de vista da luta pela liberdade, a luta pela vida desse africano, para poder sobreviver num meio adverso, afirmando sua condição de ser humano. [...] Eu sei que sou um triétnico, eu sei que não me posso representar como negro nem como índio nem como espanhol, mas sim em sua totalidade, como um descendente da espécie humana africana, que é a mesma que deu origem ao índio e ao branco em qualquer outra parte do mundo. (ZAPATA, M., 2003a)

Como posições vitais e reflexões conceituais, mestiçagem, trietnicidade, cultura popular, arte americana, diáspora africana e identidade afro-colombiana foram fundamentais nas obras artísticas e culturais dos Zapata Olivella. Em si mesmos, também constituem os principais vínculos entre as produções estéticas dos três. Sobre a cultura, a arte e a identidade afro-colombiana e a diáspora africana, Manuel Zapata Olivella escreveu o livro *El árbol brujo de la libertad. África en Colombia*. A forte consciência de uma identidade colombiana, da mestiçagem americana, é uma constante nas produções culturais dos Zapata Olivella.

Delia: escultora da dança e da cultura afro-colombiana

A Yeya, bullerengue

Traigan velas para el cumbión
 Oyeme Juancho toca la gaita
 Cuidado los quema señores
 Llegó la reina Delia Zapata...
 Bailando sigues viviendo
 y la muerte no te venció

Gilbert Martínez, 2003

Delia nasceu no dia 1º de abril de 1926. Foi batizada com o nome de Nicolasa Segunda em honra a uma irmã mais velha que faleceu muito jovem, mas suas tias lhe chamavam carinhosamente “Senhorita Quinta-Feira Santa”, por ter nascido nessa data religiosa. Quando tinha apenas um ano de idade, sua família se mudou para Cartagena. Nesta cidade, conheceu as manifestações de uma mesma paixão artística: a música e a dança afro-colombiana. Foi desde pequena que conheceu a *cúmbia*, o porro, as gaitas, os carnavais e as diversas danças de origem africana, ameríndia e hispânica com um sabor particular da costa colombiana do Caribe. Delia tornou-se dançarina, coreógrafa e conhecedora da dança afro-colombiana quando já era adulta, mas desde sempre teve um contato próximo com as músicas e os bailes tradicionais do povo colombiano.

Em Cartagena, também foi educada nas técnicas artesanais de herança indígena e africana, que em breve lhe dariam uma vocação artística em desenho e escultura. Sua clara vocação estética manifestou-se desde muito pequena e sempre foi reconhecida no âmbito familiar. Graças ao feminismo ideológico e à luta contra o machismo que Antonio María Zapata sempre praticou e pregou, seus filhos e seu entorno familiar cultivaram um respeito para com as mulheres. Esta dignidade étnica, feminina, popular e artística também é herança paterna. Na verdade, Delia foi a primeira mulher a estudar e a graduar-se em um bacharelado da Universidade de Cartagena, anteriormente só para homens, e não em um colégio religioso como era de costume. Também foi uma das primeiras mulheres a graduar-se na faculdade de Belas Artes da Universidade Nacional da Colômbia, quando se mudou para Bogotá a fim de desenvolver seu amor pela escultura e pela pintura. Entre suas esculturas mais importantes se encontram “Negro tocando tambor” e “La mendiga” (com a qual ganhou o primeiro lugar em um concurso de arte em Barranquilla).

Na Universidade, foi aluna de Enrique Grau, um importante artista colombiano, e adquiriu sua formação intelectual e ingressou na militância em defesa da diáspora africana. Culminou sua educação acadêmica como artista plástica, a qual complementou com estudos de dança negra em Nova York, tornando-se discípula da reconhecida Katherine Dunhan. Desde suas esculturas, percebia-se sua paixão pelo movimento, a importância primordial do corpo e a preocupação com o ritmo.

Delia Zapata Olivella estabeleceu uma relação íntima entre a escultura e a dança, renovando a concepção reinante na Colômbia sobre estas expressões

artísticas. Considera que nunca deixou de ser escultora, esculpia com a dança e dançava com a escultura, como ela mesma afirmava. Além disso, esculpia com a dança a consolidação e o reconhecimento da música tradicional colombiana. Em seus dois aspectos artísticos, a música entrava como elemento essencial e indispensável. Intérprete de alguns instrumentos de percussão como as maracas e o tambor chamador, Delia sempre viveu a paixão pela música, a qual lhe brindou o reconhecimento como uma das mulheres mais importantes na revalorização da cultura popular colombiana. Foi uma investigadora crucial, mas, antes de mais nada era parte viva das tradições que sentia como próprias. Não era uma intelectual que se aproximava das manifestações populares de origem africana e indígena. Era uma descendente de africanos e indígenas que cresceu nos bairros populares de Cartagena e estudou arte na universidade, formando-se como intelectual para deixar posteriormente um legado importante para essa cultura tradicional à qual pertencia, a partir de uma posição na academia e nos cenários mundiais. Neste sentido, escultura, dança, música, pintura, literatura – todas são expressões artísticas de uma cultura diversa, heterogênea e própria.

Em seu retorno a Cartagena em seguida a sua experiência universitária, Delia decidiu dedicar-se por completo à dança tradicional. Na cidade caribenha, Delia mantinha contato cotidiano com danças tradicionais como a *cúmbia*, o *bullerengue* e o porro, entre outras. Além disso, as festividades e o Carnaval sempre envolviam ativamente a população em suas diversas preparações. Delia fazia parte de grupos de dança e de música em meio ao cada vez mais amplo ambiente cultural de Cartagena, especialmente nas épocas de Carnaval e durante as festas da Candelária (2 de fevereiro, antigo dia livre para os escravos, que foi dedicado à Virgem Negra da Candelária, e é quando se realiza uma procissão acompanhada de festas). Além disso, já tinha a consciência étnica e a militância pela diáspora africana que havia adquirido graças à discriminação ainda vigente em Cartagena, assim como graças aos protestos, às leituras, às reuniões e às experiências racistas em Bogotá.

Este compromisso com os povos afro-colombianos e ameríndios, oprimidos até hoje, enriqueceu profundamente suas concepções de arte, investigação, educação e herança cultural. No bairro Getsemani, de descendência africana, na cidade murada, Delia teve contato com músicos de San Basilio de Palenque (o primeiro povo livre da América, conforme os sobreviventes das comunidades de quilombolas estabelecidas nas montanhas que cercam

a Cartagena), de María la Baja (região montanhosa famosa por sua tradição musical baseada na flauta indígena conhecida como gaita e nos tambores de origem africana) e do Caribe.

Depois de conhecer suas comunidades, suas casas, suas vidas e, sobretudo, seus bailes e cantos, Delia decidiu formar seu próprio grupo de dança tradicional colombiana. Em Cartagena, fundou o Conjunto de Danças Folclóricas Delia Zapata Olivella, que ainda segue com vida e no qual participaram grandes músicos populares afro-colombianos como Paulino Salgado “Batata” (“tambolero” de San Basilio de Palenque, reconhecido como um dos melhores da Colômbia por pertencer a uma linhagem de músicos de origem africana), Antonio “Toño” Fernández, Juan e José Lara (fundadores do grupo musical “Los gaiteros de San Jacinto”) e Julio Rentería (músico e bailarino de Chocó, departamento da Costa Pacífica colombiana), entre muitos outros. Este grupo folclórico seria reconhecido como um dos mais importantes da Colômbia, depois de realizar várias viagens e receber prêmios importantes mundo afora. De todas as formas, claro, foi um processo longo, difícil, mas frutífero e belo.

Delia, com sua força e seus recursos, viajou por diversos povoados e cidades da Colômbia, em suas apresentações ao ar livre nas costas da Colômbia ou nos teatros mais importantes de Bogotá. Com o passar do tempo, alcançou reconhecimento internacional por suas participações em festivais realizados na França, na União Soviética, na China, na Checoslováquia, nas Alemanhas Ocidental e Oriental, na Espanha (onde o grupo recebeu o Primeiro Prêmio no Grande Festival Hispano-Americano de Cáceres), na Venezuela, no Panamá, nos Estados Unidos (em Nova York Delia recebeu o Prêmio ao Mérito e a Placa de Bronze por parte dos hispano-americanos da cidade depois de participar do Grande Desfile do Dia da Raça). Suas viagens incluíram diversos lugares do Caribe e na África. Delia e seu grupo foram destacados pela qualidade de suas apresentações e pelas reações que despertavam no público.

Depois de árduas e frutíferas turnês que levaram as tradições musicais e coreografadas dos povos colombianos a vários cantos do mundo, depois de numerosos prêmios e reconhecimentos, o grupo de dança de Delia Zapata Olivella se foi consolidando como um dos pilares da projeção da nossa cultura popular. Como intérprete, Delia levou expressões tradicionais da Colômbia, como a *cúmbia*, o *currulao* e o *bullerengue*, aos cenários de Bogotá (nos anos cinquenta tão fria e conservadora), da Europa e da América. Graças a ela e a

grandes músicos como Lucho Bermúdez, Matilde Díaz e Pacho Galán, entre outros, a *cúmbia* adquiriu o reconhecimento como música nacional. Delia Zapata Olivella escreveu vários textos sobre esse gênero musical; na conclusão de *La cumbia: síntesis musical de la nacion colombiana*, ela resume os principais elementos de sua análise:

Tais são, em resumo – dentro desta resenha histórica y coreográfica –, a origem, a evolução, as variantes, a extensão, o influxo, o estilo, as características especiais e os movimentos próprios da *cúmbia* colombiana, típica e secular expressão de nossa mestiçagem. Uma equipe ou conjunto coreográfico no qual confluem a rítmica euforia do negro, a cadenciosa melancolia do índio e a graciosidade de movimentos do espanhol. É como uma síntese musical de nossa nacionalidade. (ZAPATA OLIVELLA, D., 1962, p. 200)

Primeiro como parte do povo e artista consagrada à tradição, logo como intelectual interessada nos componentes da mestiçagem americana da identidade colombiana, Delia se consagrou como uma das mulheres que melhor conhecia a dança afro-colombiana. Amplamente reconhecida, foi uma das precursoras da investigação das tradições culturais e estéticas dos povos das costas Atlântica e Pacífica da Colômbia. Junto a Manuel, realizou uma pesquisa em lombo de burro e levando um enorme gravador, nos anos cinquenta, atravessando grande parte da costa do Caribe para coletar e estudar as expressões orais, musicais e culturais de suas populações.

A partir de entrevistas, experiências e desenhos, Delia foi reconstruindo e unificando diversos gêneros coreográficos em uma visão ampla da tradição popular colombiana. Nesta viagem com Manuel por povoados, comunidades, rios e caminhos, percorreram grande parte do território nacional gravando histórias, cantos, bailes, orações e provérbios. A partir deste projeto conformou-se o grupo de músicos e bailarinos que fizeram parte do Conjunto Artístico Danças Tradicionais Colombianas Delia Zapata Olivella. Com este grupo, que unia a música e a dança das costas colombianas, Manuel e Delia viajaram pela Europa, América e Ásia, difundindo o folclore nacional e obtendo distintos prêmios. Deste conjunto – que segue vivo hoje em dia e que tem como sede o quilombo¹ fundado por Delia no bairro da Candelária, em Bogotá – emergiram importantes representantes da cultura tradicional

1 No original, "palenque" – termo largamente utilizado na América de língua castelhana para designar comunidades de negros que escaparam da escravidão – usado aqui em sentido figurado (NT).

colombiana. O talento de Delia revelou ao país, e ao mundo, o grande valor cultural e artístico da Colômbia.

Em Bogotá, Delia fundou o Instituto Folclórico Colombiano Delia Zapata Olivella, que funciona na casa do bairro da Candelária conhecida como o quilombo de Delia, epicentro da cultura afro-colombiana. Sua filha Edelmira, artista e bailarina permanece à frente do grupo de dança e do quilombo, mantendo vivo o imenso legado de sua mãe. Ela mesma colaborou com as investigações que Delia realizou sobre as danças, a cultura e a música das costas colombianas, recolhidas em dois livros que contêm gravações sonoras e audiovisuais: *Manual de danzas folclóricas de la costa Atlántica de Colombia* e *Manual de danzas folclóricas de la costa Pacífica de Colombia*. Neles podem ser reconhecidas as grandes facetas de Delia: a paixão pela arte, pela música e pela dança; a investigação cultural de seus elementos formais; o reconhecimento das grandes contribuições africanas e indígenas; a vocação pedagógica para transmitir seus profundos conhecimentos tradicionais; e a sua expressão gráfica, nos desenhos deslumbrantes sobre as coreografias.

Nestes livros se condensam seus perfis de intérprete, criadora, professora, pesquisadora e parte de um coletivo. Com uma função claramente pedagógica, os manuais de dança são trabalhos que investigam as características e os contextos primordiais das tradições artísticas colombianas, ligadas à cultura popular e à identidade nacional. Tanto para aprender a dançar como para estudar a música e a dança colombiana, os livros escritos por Delia, em colaboração com sua filha Edelmira Massa Zapata e seu neto Ihan Betancourt Massa, são legados fundamentais para a cultura afro-colombiana. Como introdução para o primeiro livro, Manuel Zapata (2003b, p. 8-10) escreveu:

Quaisquer que sejam os títulos outorgados a Delia – escultora, bailarina, coreógrafa, folclorista, professora etc. – seu verdadeiro e bem merecido galardão ao longo de sua vida é o de precursora do esforço de resgatar, afirmar e difundir as danças colombianas preservando sua autenticidade tradicional. A esta dedicação deve-se agregar sua compreensão de encontrar no espírito dessas expressões, venham de onde quer que tenham surgido, América, África, Europa, a essência de sua própria identidade. [...] O clamor por reconhecer Delia como precursora na investigação de nossas danças tradicionais se dirige a seu exemplo ao assumir como própria a identidade nacional, e não tão somente uma vertente particular de suas origens.

Outro aspecto muito importante da carreira e das realizações de Delia foi sua atuação como professora. Foi professora de grandes expoentes da

dança e da música tradicional colombiana, como Totó la Momposina e Sonio Osorio, ao mesmo tempo em que lecionou e formou grupos de dança na Universidade Nacional. Delia criou a Fundação Instituto Folclórico Colombiano e foi uma das realizadoras, junto com Rosario Montaña, da abertura da graduação, na Universidade Antonio Nariño, em Dança e Teatro Tradicionais, tendo dirigido o departamento por mais de vinte anos.

No bairro histórico onde trabalhou e viveu grande parte de sua vida, a Candelária em Bogotá, Delia fundou seu quilombo, sua casa dedicada à cultura afro-colombiana, simbolizando a resistência da diáspora africana. O quilombo se converteu no epicentro da cultura afrodescendente em Bogotá e em lugar de encontro para as danças latino-americanas e o mundo. Como cenário, escola e casa, o quilombo é um dos principais espaços culturais dedicado às tradições populares. Seu trabalho como artista, professora e pesquisadora lhe rendeu inúmeros prêmios e conquistas nos seus últimos dias. Na última parte da sua vida, Delia iniciou uma viagem sonhada à Costa do Marfim, em busca das raízes africanas presentes nas danças tradicionais da Colômbia.

Realizou intercâmbios com escolas de dança na África, e lá aprofundou seu conhecimento e sua pesquisa sobre as culturas iorubá, banto, mandinga, *ewe-foñ*, *fânti-axânti*, *bérbere* e *calabar*, que tinha começado décadas atrás em seu país natal. Sua viagem à África era a afirmação das profundas raízes negras que sempre sentiu em seu corpo. Na Costa do Marfim, Delia contraiu malária, enfermidade que lhe causou a morte em seu regresso à Colômbia. Em seu funeral se realizaram os rituais quilombolas e africanos, junto com as rezas católicas e indígenas. Soaram os tambores afro-colombianos e os cantos de milhares de mulheres e homens, familiares, colegas e alunos que, como nós hoje, lhe prestamos homenagem. Finalmente, suas cinzas se diluíram nas águas do mar do Caribe, conforme sua vontade, para que retornassem ao oceano Atlântico, que une a África e a América.

Pode-se afirmar que na grande orfandade dos africanos em seu exílio da África, a terra natal, o bater de seus tambores foi a arma que com seu ritmo e suas vozes lhes recordava que jamais a sombra de seus ancestrais lhes abandonara no despojamento da América. Dança, música e canto constituíram para eles os pilares da vida, da esperança da liberdade. (ZAPATA OLIVELLA, D., 2003, p. 22)

Juan: a literatura, a história e a arte negra na América

Canción de la vida que retorna

Déjame entonces volver a mi tierra pura,
llenar con el deseo tu amor resplandeciendo;
con ímpetu quemarme en la fragua que tortura
con hambres tatuadas en la herida que madura
y el corazón en su sangre de amor amaneciendo.

Juan Zapata Olivella, 1968

Juan nasceu no dia 9 de setembro de 1922, com uma memória prodigiosa e um dom particular com a palavra. Desde pequeno se parecia muito com seu pai e tinha a capacidade de aprender longos textos provenientes de livros de poesia, ciência e história. Possuidor de uma inteligência deslumbrante e uma formação formidável, Juan forjou uma obra poética, dramática e novelística importante para a literatura afro-colombiana. Viajante empedernido como seus irmãos, foi um defensor da cultura caribenha, latino-americana e, sobretudo, afrodescendente. Sua luta contra o racismo, a ignorância, a pobreza, a doença e demais epidemias da humanidade foi um compromisso que sustentou constantemente em sua carreira como pediatra e médico especialista na saúde pública, em sua trajetória como diplomata e escritor, em sua devoção à arte e à cultura popular.

Juan Zapata Olivella foi o poeta da família e o escritor mais precoce entre seus irmãos. Com talento nato e criado na cultura literária de seu pai, entre poemas e pequenas obras de teatro, publicou suas primeiras histórias em Loricá, aos dez anos de idade. Também seria ele que sobreviveria a seus dois irmãos e o que mais tempo viveria em Cartagena. Desde jovem, quando chegou à cidade murada quando seu pai decidiu abandonar Loricá, até sua morte em sua residência no bairro histórico, Cartagena foi à casa de Juan Zapata Olivella. Ali estudou e se criou, graduou-se bacharel e posteriormente como médico (em 1952) na Universidade de Cartagena. Como Delia e Manuel, Juan se consagrou a múltiplas disciplinas e teve várias profissões, dentre as quais se incluem as de pediatra, ensaísta, jornalista e embaixador. Sua história de vida também está carregada de estudos e reconhecimentos. Como médico, foi lente de Saúde Pública da Escola de Saúde, trabalhou no Hospital Infantil do México, além de ter sido o criador das Promotoras de Saúde, quando estava a cargo do Ministério de Saúde Pública em Bogotá.

Como diplomata, foi embaixador da Colômbia em Portugal e no Haiti, países onde escreveu livros, criou laços duradouros e cresceu como artista. Em Lisboa, publicou o livro *Poemario de Portugal* e em Port-au-Prince, o romance *Historia de un joven negro*, entre outras obras. Como pesquisador da arte africana e latino-americana, Juan fez reunir uma coleção importante de peças de ambos continentes, as quais adquiriu ao longo de suas viagens. Também doou obras de arte para a cidade de Cartagena, onde era considerado como um defensor do negro.

Juan foi o candidato presidencial das negritudes e da mestiçagem em 1982. Devido a uma pilhéria de amigos, que publicaram em um periódico local sua suposta candidatura, decidiu aceitar o desafio e lançou-se candidato à Presidência da República da Colômbia. Em meio à guerra política e civil que se vive neste país, com grandes atrasos no que respeita a discriminação, marginalização racial e colonialismo, Juan Zapata Olivella se postulou como candidato triétnico. Afirmava a igualdade racial na história de São Pedro Claver,² a luta libertária nas figuras de José Prudencio Padilla³ e Simón Bolívar (personagens que compartilhou com Manuel em varias novelas), e seu compromisso com os povos oprimidos. A grande polêmica de sua candidatura presidencial, como a de suas obras, foi um marco importante no reconhecimento cultural que culminaria na adoção do discurso da diversidade e do respeito étnico pela Constituição colombiana. Manuel Zapata Olivella analisa com assertividade o lançamento político de seu irmão no capítulo *Problemas de una candidatura presidencial afro-mestiza*, em seu livro *La rebelión de los genes*.

Juan Zapata é reconhecido ainda como um dos principais poetas afro-colombianos, bem como um romancista, dramaturgo e ensaísta importante na literatura nacional. Sua obra literária estava centrada na afirmação da cultura popular negra, do amor poético e da proteção infantil. Como escritor, sempre esteve intimamente relacionado com a história e a arte negras. Pesquisador das tradições estéticas e dos valores culturais dos povos marginalizados, sua obra literária se converteu também em obra histórica, artística e popular por seus significados profundos. Nele, como em Delia e Manuel, se estabelece um diálogo entre a cultura popular analfabeta e a cultura letrada acadêmica, para

2 Missionário jesuíta espanhol santificado por seu trabalho junto aos escravos em Cartagena das Índias, na Colômbia, no início do século XVII. (NT)

3 Almirante mestiço, um dos principais heróis das guerras de independência na América espanhola. (NT)

alcançar uma relação complementar que afirme seus frutos e valores. Na literatura, Juan manifesta suas principais obsessões e pulsões vitais.

Nos romances alude constantemente a seus heróis negros e mulatos, à Bíblia e a diversos escritores que constituíram referências constantes em sua vida. Em seus livros e poemas também encontramos a presença da luta pela liberdade, da afirmação poética da vida, da dignidade e do sofrimento dos seres explorados, além de uma concepção caribenha da cultura e do amor. Um dos poetas afro-colombianos mais importantes da segunda metade do século XX, Juan deixa como legado literário uma obra composta por livros como *Espermas prendidas* (poemas, 1963), *Pisando el camino de ébano* (teatro, 1972), *Panacea, poesía liberada* (1976), *El color de la poesía* (1982), *Piar, Petión, Padilla, tres mulatos de la revolución* (ensaio, 1986), *Mundo poético* (1985) e *Cuentos del Tercer Mundo* (1989), entre outros.

Um dos seus grandes projetos foi a criação do Museu de Arte Negra de Cartagena, com todas as obras que tinha recolhido em suas viagens pelo Caribe, Europa e África. Amante e militante da arte afrodescendente, queria mover o museu privado que tinha no primeiro piso de sua casa em Cartagena para o Convento de São Pedro Claver (o “escravo dos escravos”, o jesuíta defensor dos negros). Seu objetivo era estender pontes diretas para os países do Caribe e da África através da expressão artística, e fazer do Museu de Arte Negra uma síntese da cultura africana na América. Entretanto, o projeto nunca foi apoiado pelo governo e nenhuma instituição financiou suas necessidades nem permitiu o uso do espaço. O próprio Juan Zapata assistiu à realização de seu sonho quando o Museu de Arte Negra foi aberto ao público no Claustro de São Pedro Claver. Depois de sua morte, o museu foi transferido para a rua do Curato, em Cartagena, onde atualmente funciona. Este é outro legado significativo de Juan Zapata Olivella à cultura afro-colombiana: o conhecimento e a fundação de um museu dedicado à arte negra na Colômbia, América e África. Poemários como *Gaitas bajo el sol* e *Bullanguero* entraram na musicalidade e na oralidade popular que é fundamental na poesia do escritor de Lorica. No entanto, a poesia narrativa, o estilo popular, a sonoridade musical baseada na rima e a acuidade expressiva de Juan Zapata Olivella (1968, p. 25), tanto quanto seu percurso de vida, evidenciam o amor à palavra, à arte e à natureza:

Nos ha llegado todo:
amor, delirio, plenitud
y hasta un pecado inconfesable.

Si hasta el rumor del viento
ha sido música.

Si hasta el cielo porcelana
tuvo nubes azules.

Si hasta la muerte se ha detenido
para dejarnos vivir más.

Manuel: viagens, lutas e escritos em memória dos ancestrais

Ancestros
sombras de mis mayores
sombras que tenéis la suerte
de conversar con los Orichas
acompañadme con vuestras voces tambores,
quiero dar vida a mis palabras.

Manuel Zapata Olivella, 1980

Manuel nasceu em 17 de março de 1920, em meio à água de uma chuva torrencial. Vivendo no charco, além da presença do rio, e educado na Fraternidade, conheceu o teatro e os livros desde cedo, assim como os animais e as plantas. “Maño”, como lhe chamava seu pai em alguns momentos de carinho, foi um dos escritores afro-colombianos mais importantes, ao mesmo tempo que médico de caridade, musicólogo popular, investigador cultural, entre outros muitos e variados ofícios. Chegou inclusive a ser boxeador, com o pseudônimo de “Kid Chambacú”, e modelo de um indígena olmeca para Diego Rivera, no México. Formou-se bacharel na Universidade de Cartagena e médico na Universidade Nacional da Colômbia. Interrompeu sua carreira universitária para viajar pela América, desde Bogotá até Nova York, passando por grande parte da América Central. Durante a viagem afirmou seus dotes de escritor, que já se anunciavam desde o ensino secundário, quando ganhou um concurso de ensaios (cujo jurado era o poeta Jorge Artel) com um trabalho titulado *El mestizaje americano*. Manuel tinha sido desde sempre um leitor voraz com inclinação pela escrita, particularmente a narrativa.

Sua odisseia pela América Central e pelos Estados Unidos deu como fruto os livros autobiográficos *Pasión vagabunda* e *He visto la noche*, bem como lhe permitiu o amadurecimento de seu primeiro romance, *Tierra mojada*, escrita

em 1947. Sobre o Harlem, o bairro negro que marcaria sua vida de tal forma que ate batizaria uma de suas filhas com seu nome, Manuel escreveu a obra de teatro *Hotel de vagabundos* em 1954. Este bairro, onde foi recebido pelo poeta Langston Hughes, significaria um renascimento na consciência étnica e artística de Zapata. Sobre sua viagem ao Oriente com o grupo de dança de Delia, escreveu *China 6 a.m.* em 1955. Além destas obras, entre a ficção e a autobiografia, encontra-se o relato autobiográfico *¡Levántate mulato! por mi raza hablará el espíritu* (1987), em que Manuel narra com detalhes a origem e o desenvolvimento de sua vida e sua obra.

Além destes livros há seus trabalhos de pesquisa sobre os valores da cultura popular colombiana. *Tradición oral y conducta en Córdoba* (ensaio, 1972) é o produto de uma grande pesquisa nos povoados do Departamento de Córdoba, na região do Caribe, sobre as narrações e os costumes locais. *El hombre colombiano* (ensaio, 1974) é um estudo profundo e minucioso sobre os componentes da identidade colombiana, suas origens, regiões e manifestações. *Las claves mágicas de América* (ensaio, 1989) é um dos livros mais revolucionários e militantes contrários à discriminação que Manuel escreveu – ali analisa a arte e os valores tradicionais da diáspora africana no continente americano. *El árbol brujo de la libertad. África en Colombia* (ensaio, 2002) é o último grande trabalho de Zapata Olivella, no qual realiza uma pesquisa muito importante para a cultura afro-colombiana, destacando suas contribuições para a nação e sua luta pela liberdade através de dois séculos. Nestes livros, e em seus múltiplos artigos publicados, pode-se observar seu legado e seu intenso trabalho como pesquisador da cultura tradicional americana. Valem ser ressaltados ainda seus textos sobre comunidades colombianas, como San Basilio de Palenque (o quilombo que se tornou independente no século XVI e que segue vivo até hoje, com sua própria língua, suas tradições funerárias, sua forma de vida e seu sangue africano) e San Jacinto (povoado de origem triétnico reconhecido por ter importantes grupos de música tradicional).

Foi em San Basilio de Palenque e em María la Baja, precisamente, que foi criado o Instituto de Investigação e Educação Manuel Zapata Olivella, fundado em honra ao escritor, onde se educam os pequenos e adultos destas populações marginalizadas, afirmando seus legados tradicionais. Como intérprete, folclorista, escritor e parte primordial participou constantemente no grupo de danças de sua irmã Delia, com quem realizou numerosas pesquisas e colaborações. Ao lado dela, foi coordenador, por muitos anos, do grupo musical “Los gaiteros de San Jacinto”, o mais importante representante da

música tradicional da costa Atlântica, que inclui tambores africanos, flautas indígenas e cantos hispânicos, com ritmos como a gaita, a cúmbia e o porro.

Entre outras obras, sua produção literária está composta pelos seguintes romances: *La calle 10* (1960), *Chambacú, corral de negros* (1963), *Detrás del rostro* (1963), *En Chimá nace un santo* (1964), *Changó, el gran putas* (1983), *El fusilamiento del Diablo* (1986) e *Hemingway, el cazador de la muerte* (1993). Sua grande obra artística também conta com uma dramaturgia importante, que inclui as obras *Los pasos del indio*, *Caronte liberado*, *El retorno de Caín* e *Malonga el liberto*. Sua literatura tem sido amplamente reconhecida como uma das mais importantes no âmbito afro-colombiano, junto a seu trabalho como pesquisador, promotor e conhecedor da cultura popular. Manuel Zapata Olivella fundou em 1965 uma das revistas literárias mais importantes da Colômbia, chamada *Letras Nacionales*. Além disso, foi o criador da Fundação Colombiana de Pesquisas Folclóricas em 1973.

Recebeu numerosos prêmios literários, foi professor convidado em universidades importantes dos Estados Unidos e da África, participou de numerosos congressos de negritude, de americanistas etc., manteve contato direto com escritores como Langston Hughes, Léopold Sédar Senghor, Gabriel García Márquez, Jorge Amado e Mario Vargas Llosa, entre outros. É inútil tratar de relatar brevemente uma vida tão cheia de experiências, obras, lutas e aprendizagens; mais ainda quando o próprio Manuel já narrou e analisou em vários de seus livros.

A constante homenagem aos antepassados e a afirmação de sua identidade triétnica foram os grandes pilares de sua obra. Depois de uma vida incansável de viagens, escritos e estudos das tradições culturais colombianas, americanas e africanas, Manuel Zapata Olivella morreu em Bogotá, em 19 de novembro de 2004. Seu funeral foi realizado na Universidade Nacional, como ele queria, e suas cinzas foram lançadas na água do rio Sinu para que daí voltassem ao mar e ao continente de seus antepassados. Suas filhas, Harlem e Edelma Zapata, com sua atividade cultural e sua obra poética, junto à sua esposa Rosa Bosch, perpetuam o legado de Manuel Zapata Olivella, defendendo as raízes africanas e indígenas da tradição popular. Esta é uma breve síntese de uma vida frutífera e vagabunda que revitalizou a cultura colombiana com uma consciência tradicional, étnica e estética. Em suas palavras, leiamos a síntese de sua visão ancestral:

[...] esta capacidade ontogênica criadora do ser humano permitiu ao africano, qualquer que fosse a cultura do colonizador, do amo, do escravista, gerar sua própria imaginação, seu próprio sentimento, não de homem escravizado, não de homem limitado pelas condições que foram impostas, mas a condição ontogênica de ser um criador, e essa condição ontogênica tinha que partir da base de que o primeiro que se tinha de assegurar, de acordo com o mandato, com o culto de seus antepassados, era defender a vida, e a vida não tinha cor, a vida não era reles e simplesmente um comer hoje e um morrer amanhã, mas era também recriar a partir dos elementos que lhes foram impostos pelas condições sociais a que tinham sido submetidos, recriar uma nova visão. (ZAPATA OLIVELLA, M., 2003a)

Edelma Zapata e Edelmira Massa: legados artísticos e culturais dos Zapata Olivella na Colômbia

Cicatrices viejas, promesas nuevas

Afro América, las tantas caras de África.
Alma a alma para cientos de almas.
El poema va, en tonos altos y ecos bajos.
Cicatrices viejas y promesas frescas

No cabe duda. Los soles mancillaron
las púrpuras espaldas
que a látigo maduraron los frutos.
Los días, los años, los siglos.

Es tu océano, mi océano que
suavemente llega.
A algunos les conviene nos miremos
de orilla a orilla, fácil así confundirnos.

No te conozco, tampoco me conoces.
Si, tu piel es opuesta a la mía,
en la diferencia el encuentro.

Suficiente el gesto,
la transparencia que invita.
Un corazón abriendo brechas.

Edelma Zapata Olivella, 2010

Para finalizar este ensaio sobre os legados artísticos e culturais que os irmãos Zapata Olivella deixaram para a cultura afro-colombiana, queria concluir com o trabalho incansável de seus descendentes e dos centros culturais

que perpetuam, junto com suas obras e suas realizações, seus nomes como sinônimos de afirmação da identidade triétnica americana. Como se mencionou anteriormente, tanto Delia quanto Juan e Manuel fundaram centros culturais significativos para a Colômbia e para a diáspora africana na América. No bairro histórico e colonial de Bogotá, na Candelária, encontra-se uma velha casa grande que hoje em dia funciona e é conhecida pelo nome de “quilombo de Delia”. Na antiga casa da dançarina, e lugar de ensaio de seu grupo artístico, foi criada a Fundação Quilombo, que atualmente promove a cultura afro-colombiana, como sede do grupo Danças Tradicionais Colombianas Delia Zapata Olivella, como cenário, centro de pesquisa, sala de exposição artística, espaço para festas e aulas de música, dança e teatro.

O Quilombo de Delia, que hoje em dia também funciona como uma homenagem a sua fundadora, contém algumas obras artísticas sobre as religiões da diáspora africana, particularmente as dedicadas aos orixás, dos quais a dançarina afro-colombiana era devota. Delia foi filha de Iemanjá e se interessou constantemente em resgatar as raízes africanas do folclore colombiano. Neste epicentro cultural, também funciona o Instituto Folclórico Colombiano Delia Zapata Olivella, fundado por ela mesma, em que prossegue a pesquisa étnica e estética das tradições afro-colombianas. Além deste centro cultural, registra-se ainda a fundação de um teatro e de um colégio distrital na cidade de Bogotá com o nome Delia Zapata Olivella, como homenagem póstuma à grande defensora das raízes tradicionais de nossa cultura.

Juan Zapata Olivella sonhou durante grande parte de sua vida com a fundação de um museu dedicado à arte das africanidades, em Cartagena. Em suas funções de pesquisador e artista, Juan colecionou numerosas obras, entre esculturas, quadros, desenhos, instrumentos, elementos rituais, trajes etc. Sua intenção era que o Museu de Arte Negra de Cartagena funcionasse no primeiro piso do Convento de São Pedro Claver; entretanto, por falta de apoio e de permissões estatais, teve que ser fundado, em 1985, na casa do escritor (na rua do Curato), como instituição privada. Essa mesma casa foi convertida num símbolo importante para a cultura afro-colombiana em Cartagena. Finalmente, em 2007, recebeu apoio de fundações que permitiram a concretização do projeto.

No museu, Juan reúne obras artísticas afro-colombianas, assim como quadros e esculturas provenientes de suas viagens pelo Caribe e África, além de presentes oferecidos por defensores da negritude. Este museu é um esforço

pioneiro na Colômbia, onde há muito poucos museus dedicados à cultura negra, em relação a países como o Brasil, que já conta com vários, em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, Bahia. Juan é precursor da ideia de museus “afro” na Colômbia – ao começar a trabalhar para concretizar seu sonho, nos anos de 1980, muitos dos atuais espaços culturais dedicados à diáspora africana ainda não haviam sido fundados.

Manuel Zapata Olivella liderou a criação do Centro de Estudos Afro-colombianos e da Fundação para a Pesquisa Folclórica Afro-colombiana, em que se desenvolvem pesquisas sobre a cultura, a realidade e a reivindicação da diáspora africana na Colômbia. Em reconhecimento a seu trabalho como professor, conferencista, pesquisador e promotor da educação, foi criado o Instituto de Investigação e Educação Manuel Zapata Olivella em San Basilio de Palenque e María la Baja. Esta instituição educativa, criada em povoados de ascendência africana, baseia-se na metodologia da etnoeducação, que busca fortalecer as tradições linguísticas, artísticas e culturais da etnia através da Educação Superior. Com uma oferta de cursos e licenciaturas centrados na natureza, na cultura, na história, na arte e na etnicidade, o Instituto batizado em homenagem ao escritor colombiano também segue seus conceitos e propostas, como a filosofia de “Muntu” (o panteísmo do homem africano como parte do cosmos universal, presente em *Changó, el gran putase El árbol brujo de la libertad*), realizando esforços pioneiros e contribuições renovadoras para a educação na Colômbia. Com cátedras sobre línguas afro-colombianas como o palenquero, e com grupos artísticos de música e dança, o Instituto de Investigação e Educação Manuel Zapata Olivella constitui um dos centros mais importantes de etnoeducação na Colômbia, e um dos poucos espaços investigativos para os afrodescendentes.

Em todos estes centros culturais e fundações dedicados à população afro colombiana, podem ser encontrados os legados e os frutos dos esforços realizados pelos Zapata Olivella em defesa da memória tradicional. De forma similar, cada um dos três irmãos teve descendentes que herdaram, em geral, as vocações culturais e estéticas de seus pais. Delia teve só uma filha: Edelmira Massa Zapata. Leiamos as palavras que Manuel Zapata Olivella escreve, na introdução ao “*Manual de danças folclóricas da costa Atlântica da Colômbia*”, sobre a relação entre Delia e Edelmira.

Certa estava Delia quando disse a uma jornalista que era escultora da dança. Acrescentemos que também soube modelar em sua filha Edelmira sua própria

imagem. Bailarina e pintora já no ventre acompanhava a mãe em seus sonhos. Dançou nos cenários antes de nascer e já em vida aprendeu o ritmo dos tambores antes de aprender a andar. [...] A história prossegue... No mesmo dia em que falecera sua mãe, Edelmira teve de organizar e dançar o 'lumbalú'⁴ no qual se velou Delia ao som dos tambores, cantos e súplicas de seus alunos, ajudando-a em seu reencontro com seus antepassados ameríndios, iberos e africanos. Um dia depois, trasladado o funeral para a beira do mar de Cartagena das Índias, como foi seu desejo, suas cinzas foram diluídas nas ondas que lhe tinham ensinado a dançar neste outro mar da vida. Neste Manual sobre danças da Costa Atlântica e Caribenha de nosso país se recolhem muitos anos de investigações realizadas por Delia e Edelmira em mais de meio século de incessante busca das pegadas dos ancestrais ameríndio, hispânico e africano. (ZAPATA OLIVELLA, D., 2003b, p. 11)

Edelmira Massa Zapata é a coautora e a ilustradora dos manuais de dança, ajudando a preservar a autenticidade tradicional com seus desenhos coreográficos. Ela foi a encarregada da diagramação, da adaptação e da direção das coreografias tradicionais. Atualmente, dirige o grupo Danças Tradicionais Colombianas Delia Zapata Olivella e o Quilombo na Candelária, ao mesmo tempo em que trabalha como dançarina, coreógrafa, pintora, escultora e atriz de teatro. Vinculada desde seus primeiros anos às investigações e aos grupos de dança de Delia, Edelmira estudou Belas Artes na Universidade Nacional da Colômbia, como sua mãe, e já tem numerosas exposições, como "Mas caras mas", na Casa da Cultura de Telecom, em Cartagena (1987) e "Masque ou visage - visage ou masque", na Casa da América Latina, em Paris (1990).

Apesar de ser uma artista afro-colombiana com uma estética própria e com um compromisso importante para com o legado de seus antepassados, Edelmira é muito pouco conhecida e lembrada. Embora se tenha apresentado em numerosos teatros da Colômbia e do mundo, embora tenha exposto seu trabalho na Europa e tenha ilustrado livros como *Chambacú, corral de negros*, de Manuel Zapata Olivella, embora tenha escrito numerosos textos sobre sua mãe e sobre a arte afro-colombiana, não é uma artista reconhecida no universo estético e acadêmico colombiano. Edelmira também teve um filho, Ihan Betancourt Massa, um músico afro-colombiano importante que vive atualmente em Nova York, onde formou grupos de música tradicional colombiana e realiza estudos avançados de dança congoleza, música da diáspora iorubá na América e um mestrado em Educação.

4 O "lumbalú" é uma cerimônia fúnebre tradicional em San Basilio de Palenque.

Somos raíz

Los que pasan, los que vendrán.
 Polvo de esta tierra. Savia de esta tierra.
 Sudor, ramas, fibras, semilla.

Tiempos de guerra, a su vez,
 sueños de esperanza.

En sangre derramamos la vida,
 las gargantas abiertas beben el sol.
 Saludamos al alba con los ojos callados.

El impulso llega con los guerreros,
 no los detiene el abandono,
 los lentos, ni los cobardes.
 No tiene voz la indiferencia.

De regreso,
 una nación abre el camino.
 Al amanecer arrastrará la oscuridad.
 Vendrán los besos que perduren en ella.

Edelma Zapata Olivella, 2010

Edelma Zapata, filha de Manuel, é poetisa e escritora com fortes compromissos étnicos e sociais, ao mesmo tempo em que luta e participa ativamente pelo reconhecimento da obra de seu pai. Nasceu em La Paz, César (norte da Colômbia), em 1958; estudou Antropologia, Literatura e Linguística, em lugares como a Universidade Autônoma de Barcelona. Publicou o livro de poesia *Ritual con mi sombra* (1999) e vários poemas em revistas importantes. Também tem dois livros inéditos: *La otra cara de la luna* e *Rumores de melancolía*. Edelma é reconhecida como uma das poetizas afro-colombianas mais destacadas, pela importância da música caribenha, da mulher, da dor, da identidade colombiana e da diáspora africana em sua poesia. Enfim, entre muitos outros, estes são os legados artísticos e culturais afro-colombianos que agradecemos aos irmãos Zapata Olivella.

Referências

MORALES BENÍTEZ, Otto. *En busca de una identidad colombiana*. 1997. Disponível em: < http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/52/TH_52_123_326_0.pdf >.

ZAPATA OLIVELLA, Delia. La cumbia. *Revista de Folclor*. Bogotá, n. 7, segunda época, 1962.

ZAPATA OLIVELLA, Delia. *Manual de danzas folclóricas de la costa Atlántica de Colombia*. Bogotá: Camacho Sánchez y hijos, 2003a.

ZAPATA OLIVELLA, Delia. *Manual de danzas folclóricas de la costa Pacífica de Colombia*. Bogotá: Camacho Sánchez y hijos, 2003b.

ZAPATA OLIVELLA, Edelma. *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Colombia: Ministerio de Cultura, 2010.

ZAPATA OLIVELLA, Juan. *Bullanguero*. Bogotá: Tercer Mundo, 1974.

ZAPATA OLIVELLA, Juan. *Gaitas bajo el sol*. Guatemala: Centro de Producción de Materiales Universidad de San Carlos, 1968.

ZAPATA OLIVELLA, Juan. *Piar, Petión y Padilla, tres mulatos de la revolución*. Barranquilla: Universidad Simón Bolívar, 1986.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. *El árbol brujo de la libertad: África en Colombia*. Buenaventura: Universidad del Pacífico, 2002.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. *El hombre colombiano*. Bogotá: Canal Ramírez, 1974.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. *Entrevista realizada por la facultad de literatura de la Universidad Javeriana*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2003a.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. Introdução. In: ZAPATA OLIVELLA, Delia. *Manual de danzas folclóricas de la costa Pacífica de Colombia*. Bogotá: Camacho Sánchez y hijos, 2003b.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. *Las claves mágicas de América*. Bogotá: Plaza y Janez, 1989.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. *La rebelión de los genes: el mestizaje americano en la sociedad futura*. Bogotá: Altamir 1997.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. *¡Levántate mulato!: por mi raza hablará el espíritu*. Bogotá: Rei Andes, 1990.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. Nueva imagen en la literatura latinoamericana. Colombia en el contexto latinoamericano. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN DE COLOMBIANISTAS, 9., 1995, Bogotá. *Memorias*. Bogotá: [s.n.], 1995.

Os papéis de Juan Gualberto Gómez no arquivo nacional de Cuba: ensaio experimental sobre a memória histórica dos negros e mulatos

Pedro Alexander Cubas Hernández

Os textos possuem a necessária pluralidade de assunto de quem se reúne a tecer uma rede, com os fios, as cores, os instrumentos que cada um traz. Rede que em alguns casos encontram já tecida, às vezes muito densamente; ou que em outros casos têm, ao contrário, buracos, roturas, vazios e mesmo pedaços que é melhor desfazer e tornar a tecer. Uma trama que, ademais, por sorte, nunca estará terminada [...].

Fernando Martínez Heredia, 2001

Este ensaio é o resultado de um trabalho de revisão de alguns documentos manuscritos e impressos, que pertenciam ao intelectual cubano Juan Gualberto Gómez Ferrer. Uma parte da coleção está disponível para consulta no fundo aquisições do Arquivo Nacional de Cuba.¹ Esta atividade ocorreu durante o I Encontro Científico Internacional “Fazer falar os documentos: uma prática de investigação sobre a Cultura e a História de Cuba e do Brasil”, auspiciado pelo atual Instituto Juan Marinello (entre 7 e 25 de fevereiro de 2005) sob a coordenação geral dos professores e investigadores Fernando Martínez Heredia (Cuba) e Rebecca Scott (Estados Unidos).

Durante esta atividade de aproveitamento de fontes primárias tive a oportunidade de fazer parte de um grupo de trabalho que vinculava historiadores experimentados e jovens cientistas sociais recém-graduados. Ao largo de três semanas foram debatidas, com rigor, várias ideias surgidas das leituras previstas e das pesquisas no Arquivo. Quer dizer, foi uma oficina de elaboração e construção coletivas que fortaleceu minha concepção do ofício do

1 O Arquivo Nacional da República de Cuba, fundado em 28 de janeiro de 1840, foi o quinto desse tipo de instituição a ser criado na América Latina. O primeiro foi fundado na Argentina (1821), seguido de México (1823), Bolívia (1825) e Brasil (1838). Seus objetivos centrais são a guarda e a proteção dos documentos, sobre a base do espírito de conservação documental que começou com o reinado de Felipe II na Espanha e suas ordenanças de 1569. Atualmente, o Arquivo Nacional de Cuba (ANC) é membro do Conselho Internacional de Arquivos e da Associação Latino-Americana de Arquivos, além de comandar o Sistema Nacional de Arquivos do país

historiador como uma combinação do teórico e do empírico. Posteriormente, graças a esta experiência com fontes primárias de arquivo, escrevi o artigo *Posición de los parlamentarios cubanos negros y mulatos ante los sucesos de 1912* (DÍAZ CASTAÑÓN, 2005) e o ensaio *Club Atenas, 1919: entre la sorpresa y el espanto* (DÍAZ CASTAÑÓN, 2006). Em ambas as publicações, analiso documentos de relevância para a memória histórica das identidades de negros e mulatos na Cuba republicana.

Quando a direção do *Marinello* me convidou para participar daquele evento internacional – em que participaram cubanos, brasileiros, franceses, estadunidenses e alemães –, já estava na fase final de meu projeto de investigação acerca da problemática racial em Cuba entre 1928 e 1931. Nesse período, Juan Gualberto Gómez era ainda uma personalidade importante para os intelectuais e políticos cubanos não brancos. A revisão preliminar de um fragmento de sua coleção de papéis me permitiu perceber que tipo de pessoa era, como era visto pelos indivíduos que o conheciam, de que maneira ele se relacionou com seus contemporâneos nos níveis pessoal e institucional, e qual era sua vinculação com a política partidária junto aos liberais durante a República.

Quem foi Juan Gualberto Gómez?

Indagar a vida e a obra de Juan Gualberto Gómez Ferrer (1854-1933) tem resultados muito interessantes por se tratar de um homem que obteve vários êxitos pessoais e profissionais, como resultado de seu próprio esforço. Isto, sem dúvida, merece respeito e consideração. Falo de um indivíduo que, desde que nasceu, gozou do privilégio de ser livre juridicamente, pese a cor negra de sua pele e sua humilde extração social. Isto explica que sua existência fosse atormentada por não poucos sacrifícios, aos quais se soube impor, na medida de suas possibilidades, no contexto de uma sociedade colonial excludente à qual não deixou de se contrapor a partir de suas convicções sociais, éticas e políticas.

Juan Gualberto foi um dos tantos intelectuais cubanos de formação autodidata – tendo em conta que não realizou estudos universitários – que se destacou tanto em Cuba como no estrangeiro exercendo o jornalismo – atividade que concebeu como seu melhor caminho para expressar-se e incentivar

o diálogo. Colaborador, tradutor, correspondente, fundador e diretor de jornais, como *La Fraternidad* e *La Igualdad*, foram suas facetas profissionais mais importantes ao longo de sua longa vida.

Sua imagem de homem público se foi construindo desde a etapa colonial até a República. Dele se conhecem e comentam atualmente – em se tratando de política – seus vínculos com José Martí relativos à defesa tanto intelectual quanto armada do ideal independentista. Depois vêm suas experiências no Partido Liberal – no século XIX e mais tarde no entorno republicano; no Partido Revolucionário Cubano, no Partido Popular e na Associação União Nacionalista. No nível social é preciso destacar sua forma de canalizar a luta contra a discriminação racial e pelos direitos civis dos cubanos não brancos desde o século XIX, através do Diretório das Sociedades de Cor (1892), até sua continuação no século XX com a Sociedade de Estudos Científicos e Literários (1914), cujo slogan era “salvar Cuba através da educação”. Pensava assim por ter chegado onde estava graças a seu capital informacional e cultural. Segundo seu ponto de vista, os negros e mulatos deviam tomar esse caminho a fim de avançar, crer na possibilidade de uma vida fraternal com os brancos e obter o reconhecimento da sociedade burguesa. (FERNÁNDEZ ROBAINA, 1994, 2007)

Sem embargo, fala-se menos de seu trabalho durante a República. Sabe-se que Juan Gualberto era então um homem querido e respeitado por seus contemporâneos. Seu trabalho durante a preparação e o desencadear da Revolução de 1895 custara-lhe a privação da liberdade e um exílio forçado pela segunda vez, em Ceuta, um enclave espanhol na África (1895-1897).² Sua condição de iniciador da gesta emancipadora constituía um capital simbólico de suma importância para ser reconhecido naquela época. Além disso, suas aceras palavras contra a Emenda Platt³ renderam-lhe a admiração daqueles que lhe conheciam de perto e de longe. Vários negros e mulatos cubanos – que exibiam um determinado nível cultural – consideravam-no o mestre espiritual e o diretor mental da raça de cor em finais dos anos de 1920. Não obstante, é pertinente indicar que a ação política de Gómez na etapa republicana é muito controvertida e oscilante, devido não só às complexidades do

2 Gómez havia sido exilado em Ceuta pela primeira vez em 1890.

3 Este documento foi redigido pelo congressista estadunidense Orville Platt e aprovado como apêndice da Constituição de 1901. Sob os efeitos desse decreto, Cuba se converteu em uma nação de soberania limitada desde 1902, uma vez que os Estados Unidos tinham o direito de intervir militarmente quando considerassem que seus interesses na ilha corriam perigo. (PICHARDO, 1973, p. 119-120)

jovem Estado-nação cubano, mas também como consequência dos matizes de sua interação pessoal com seus contemporâneos.

Existem algumas obras biográficas que fornecem muitos dados acerca de Juan Gualberto Gómez, por exemplo: *Juan Gualberto Gómez. Su labor patriótica y sociológica*, redigida no Clube Atenas, 1934; *Juan Gualberto Gómez. Un gran inconforme*, de Leopoldo Horrego Estuch (1949); *Juan Gualberto Gómez, paladín de la independencia y la libertad de Cuba*, de Emilio Roig de Leuchsenring (1954); *Juan Gualberto Gómez*, de Edelmiro Castellanos Arias (1984); e *Un gran olvidado. Juan Gualberto Gómez*, de Sergio Aguirre Carreras (1997). Não obstante, considero de grande importância os papéis de Gómez, depositados no Arquivo Nacional de Cuba, por servirem como complemento das informações atestadas por seus biógrafos. Oilda Hevia Lanier (2004, p. 207, grifo nosso) afirma que:

Em vários fundos do Arquivo Nacional de Cuba podem-se encontrar cartas e outros documentos relacionados com a atividade política, social e jornalística de Juan Gualberto Gómez, dentre os quais é necessário destacar: Academia da História, Secretaria da Presidência, Fundo Especial, Donativos e Remissões e Aquisições. Sem embargo, em minha opinião, são estes dois últimos os que contêm o maior volume de informação referente a Juan Gualberto. O fundo Donativos e Remissões contém, principalmente, seus escritos jornalísticos, discursos e parte de sua correspondência, mas é o fundo Aquisições o que alberga a maior quantidade de informação, e a de maior importância, em especial, no que respeita a temática racial e política [...].

Patrimônio documental de J. G. Gómez: relações interpessoais e institucionais

Quando li pela primeira vez os epítetos e qualificativos tributados a Juan Gualberto Gómez na seção *Ideales de una raza* (1928-1931), dirigida por Gustavo Urrutia no *Diario de la Marina* – não lhes dei demasiada importância por tomá-los como óbvios, em virtude do aval com o qual contava este homem em seu tempo. No entanto, este mesmo deslize inicial me provocou posteriormente a necessidade de fazer um profundo questionamento sobre este personagem histórico. Já não me bastava saber que ele estava presente em toda atividade política, cívica, social ou cultural que envolvia direta ou indiretamente os cubanos não brancos; ou que Martín Morúa Delgado, seu grande antagonista, havia falecido em 1910, e que, por tanto, não lhe fazia nenhuma sombra.

Após dois anos de revisão e trabalho sistemático com a coleção completa de *Ideales de una raza*, tanto na Biblioteca Nacional quanto no Instituto de Literatura e Linguística, e de consultar uma bibliografia geral e específica em torno do tema racial durante os albores da República (1902-1930) pude compreender que precisava buscar outras informações de primeira mão que a imprensa e os livros não me podiam oferecer. Por conseguinte, já estava “pronto” para enfrentar-me às exigências de um arquivo histórico.

O primeiro que precisava saber era se existia um fundo pessoal de Juan Gualberto Gómez no Arquivo Nacional, e a resposta foi oficialmente negativa. Mas na prática não era bem assim, já que no fundo Aquisições – como indica Hevia Lanier (2004, p. 207) – está concentrada grande parte da documentação de sua propriedade que mais me interessava investigar em termos de tema. Tal informação documental havia sido processada na sequência de sua aquisição pelo arquivo em 26 de maio de 1945, conforme a lei nº 1 de 11 de abril desse mesmo ano.

Meu ponto de partida para fazer uma revisão inicial do fundo foi, em primeiro lugar, averiguar quais foram os membros da equipe de redação, assim como os colaboradores fixos ou ocasionais da coluna *Ideales de una raza* que trocaram correspondência com Juan Gualberto Gómez entre 1900 e 1932; em segundo lugar, que personalidades públicas negras e mulatas (sem distinção de sexo) citadas na seção de Urrutia trocaram cartas com Juan Gualberto nesse lapso de tempo; em terceiro lugar, indagar acerca de seu vínculo com associações de cubanos no brancos; e, finalmente, saber por quais razões aquelas pessoas e instituições recorriam a ele.

Os colaboradores de Urrutia que encontrei em uma primeira busca foram Benjamín Muñoz, Primitivo Ramírez, Armando Maribona, Ramiro Neyra, José Armando Plá, Domingo Mesa, Lorenzo Llodrá, Domingo Gálvez e Justo de Lara. A seguir apresento-os brevemente, já que a maior parte deles é muito pouco conhecida em nossa história nacional (CUBAS HERNÁNDEZ, 2005):

- Benjamín Muñoz Ginarte teve o beneplácito de está entre os quatro primeiros engenheiros agrônomos graduados na Universidade Nacional. Fundador do Clube Atenas. No projeto cultural *Ideales de una raza* teve a seu cargo a seção “Comentarios sin comentarios”⁴ e, além disso, converteu-se em um dos lugares-tenentes de Urrutia na equipe de redação.

4 Em tradução livre, “embustes sem comentários” (NT).

São interessantes suas reflexões sobre o fomento da agricultura em Cuba. Escreveu extensas cartas a Juan Gualberto com datas de 29 de outubro de 1912 e 23 de abril de 1924 (ambas manuscritas).

- Primitivo Ramírez Ros era um dos fundadores e membros mais proeminentes do Clube Atenas. Anteriormente, fundara e dirigira a revista *Labor Nueva* (1916). Colaborou ocasionalmente no projeto de Urrutia com artigos e poemas, mas sua contribuição mais relevante foi sua participação na polêmica acerca da tuberculose na raça negra (1929). Enviou três missivas a seu amigo Juan Gualberto, datadas de 20 e 26 de abril de 1923 (ambas mecanografadas) e uma terceira manuscrita e sem data.
- Armando Maribona y Pujol era um artista plástico (branco) que teve experiência como redator no *Diario de la Marina*.⁵ Nas publicações sob a direção de Urrutia apareceram caricaturas suas dedicadas a Urrutia e a Nicolás Guillén. Enviou uma carta mecanografada ao Senador Juan Gualberto Gómez datada de 5 de maio de 1921.
- Ramiro Neyra e Lanza era um jornalista experiente, que entre 1918 e 1920 dirigira o semanário “*La Antorcha*”. Colaborou com um trabalho na seção de Urrutia. Escreveu cinco missivas a Gómez, datadas de 27 de maio de 1911 (manuscrita), 6 de janeiro de 1918, 20 de setembro de 1920, 21 de setembro e 29 de novembro de 1928 (mecanografadas). Pude localizar ainda uma pasta com vários documentos (artigos em jornais e cartas) que bem podem ser utilizados para reconstruir uma polêmica pouco conhecida acerca da vinculação da canção “*Mama Inés*”, de Eliseo Grenet, com o problema racial cubano durante a República.⁶ Este material será utilizado especificamente em uma investigação futura que servirá para aprofundar o contexto prévio ao início do projeto cultural “*Ideales de una raza*” – Rosalie Schwartz (1998, p. 107) definiu aquela conjuntura do verão de 1928 como um momento de incremento das tensões raciais no país.
- José Armando Plá Varona era advogado de profissão e incursionava com êxito pelo jornalismo. Foi um dos artífices da revista “*Albores*”, publicada

5 Em 1928, Maribona recomendou a Urrutia que exercesse a profissão de jornalista, e o apresentou a “Pepín” Rivero, diretor do *Diario de la Marina*.

6 Arquivo Nacional de Cuba (ANC), Fundo Aquisições (FA), Legajo 81, Expediente 4370. *Documentos para um folheto, suscrito por Ramiro Neyra Lanza. Fechado Guanabacoa, agosto de 1928.*

em Camaguey, e do semanário “*La Antorcha*”. Em “*Ideales de uma raza*” foi publicada uma missiva sua dirigida a Urrutia. Enviou três cartas mecanografadas a Juan Gualberto, datadas de 10 de dezembro de 1914, 22 de outubro de 1922 e 26 de março de 1932.

- Domingo Mesa Brito foi jornalista e colaborou no projeto de Urrutia com um artigo. Enviou uma carta manuscrita a Juan Gualberto datada de 31 de agosto de 1901.
- Lorenzo Llodrá Molina servia como procurador público. Colaborou na publicação de Urrutia com um simpático conto de cariz tradicionalista. Escreveu a Juan Gualberto uma correspondência manuscrita datada de 26 de março de 1932.
- Domingo Gálvez fez incursões pelo jornalismo desde cedo em sua juventude e colaborou com um artigo para o projeto. Escreveu a Gómez uma carta manuscrita datada de 19 de julho de 1910.
- Justo de Lara Mena era um odontólogo que colaborou no projeto de Urrutia com um artigo de sua especialidade. Enviou uma epístola a Juan Gualberto datada de 1932 (que ainda não tive a oportunidade de consultar).⁷

Exceto Maribona (e não sei até que ponto Llodrá e Lara), os demais foram lutadores contra a discriminação racial e pelos direitos civis da população não branca cubana. Após uma leitura atenta de diversas cartas manuscritas e impressas pude constatar que todos se dirigiram a Juan Gualberto Gómez com sinceridade e muito respeito. Alguns precisavam que ele os ajudasse a resolver problemas pessoais. Por exemplo, em 1901, Mesa pediu a Gómez que intercedesse ante Mr. Hanna, Comissário de Escolas Públicas, para que fosse nomeado escrivão da Junta de Educação promovida pelo governo de ocupação militar norte-americana dirigido pelo General Leonard Wood;⁸ em 1910, Gálvez solicitou uma recomendação para que fosse aprovada no Instituto de Matanzas sua intenção de examinar alguns assuntos do bacharelado;⁹ em 1912, Muñoz queria que Don Juan empregasse sua influência para que

7 ANC FA, Legajo 28, Expediente 2041. *Carta de Justo de Lara dirigida a Juan Gualberto Gómez, 1932.*

8 ANC FA, Legajo 32, Expediente 2463. *Carta dirigida a Juan Gualberto Gómez por Domingo Mesa fechada em San José dos Ramos a 31 de agosto de 1901.*

9 ANC FA, Legajo 21, Expediente 1475. *Carta dirigida a Juan Gualberto Gómez por Domingo Gálvez, Fechada em Alacranes a 19 de Julio de 1910.*

fossem reconhecidos seus direitos – como engenheiro agrônomo, formado na Casa de Altos Estudos – a ter um posto na Estação Agronômica (em 1924 voltou a recorrer a ele para, através de sua mediação, obter uma promoção a um cargo superior);¹⁰ e Maribona requereu que Gómez, em sua condição de Senador, lhe ajudasse a conseguir um financiamento (ou proteção estatal) com o fim de ampliar e aperfeiçoar seus estudos artísticos em outros países.¹¹ Em outras missivas há pedidos para favorecer a terceiros (e os agradecimentos correspondentes). O elemento que as relaciona é que o destinatário – Juan Gualberto Gómez – teve que interceder ante Alfredo Zayas, Presidente da República entre 1921 e 1925. Estes foram os casos de José Armando Plá, que em 1922 agradeceu suas gestões para lograr o indulto de seu amigo, o Sr. Mo-rejón¹² (em uma futura busca nos catálogos do Arquivo Nacional verificarei se este cavalheiro escreveu diretamente a Don Juan); e de Ramírez Ros, que em 1923 lhe pediu que conversasse com Zayas com o fito de obter a nomeação de juiz municipal de um povoado em Matanzas em favor do senhor Inés Suárez y González, alegando ser conveniente para o governo.¹³ Antes disso, em 1920, Ramiro Neyra requerera a Gómez que dialogasse com o então candidato presidencial Zayas, a fim de que este lhe permitisse integrar sua comitiva durante a excursão (ou viagem interprovincial) promovida pela Liga Nacional, entidade propositora da campanha zayista.¹⁴

Também consultei epístolas nas quais Juan Gualberto foi convidado a escrever para uma revista ou periódico (em 1914 Plá solicitou um artigo para a revista *Albores*;¹⁵ e em 1918 Neyra pediu um texto para o semanário *La Antorcha*);¹⁶ foi convidado a participar em uma pesquisa pública (em 1911 Neyra insistiu para que tomasse parte em uma sobre cultura popular promo-

-
- 10 ANC FA, Legajo 34, Expediente 2620. *Cartas dirigidas a Juan Gualberto Gómez por Benjamín Muñoz Ginarte. Fechada en La Habana a 23 de abril de 1924.*
 - 11 ANC FA, Legajo 30, Expediente 2287. *Carta dirigida a Juan Gualberto Gómez por Armando Maribona fechada en La Habana a 25 de mayo de 1921.*
 - 12 ANC FA, Legajo 38, Expediente 3000. *Carta dirigida a Juan Gualberto Gómez por José A. Plá Varona, Fechada en La Habana a 22 octubre de 1922.*
 - 13 ANC FA, Legajo 41, Expediente 3145. *Carta dirigida a Juan Gualberto Gómez por P. Ramírez Ros, Fechada en La Habana a 26 de abril de 1923.*
 - 14 ANC FA, Legajo 34, Expediente 2642. *Carta dirigida a Juan Gualberto Gómez por Ramiro Neyra, Fechada en La Habana a 20 de septiembre de 1920.*
 - 15 ANC FA, Legajo 38, Expediente 3000. *Carta dirigida a Juan Gualberto Gómez por José A. Plá Varona, Fechada em Camaguey 10 Dicbre. 1914.*
 - 16 ANC FA, Legajo 34, Expediente 2642. *Carta dirigida a Juan Gualberto Gómez por Ramiro Neyra, Fechada en La Habana a 6 de enero de 1918.*

vida pelo jornal *El Mundo*);¹⁷ e recebeu os pêsames pelo falecimento de sua esposa Dona Manuelita, em 1932 (esse é o caso de Plá e de Llodrá, e suponho que também a missiva de Lara se incluía aqui, em virtude da data de sua redação).¹⁸

Seguindo a tipologia da correspondência recebida por Juan Gualberto Gómez no período estabelecido, incluiu uma nota de aviso (para acompanhar questões políticas entre terceiros, sem data) e um lembrete (para telefonar a um jornalista e combinar uma entrevista, em 1923), ambas enviadas por Ramírez Ros.¹⁹ e uma carta de desculpas escrita por Neyra como consequência de sua ausência – por motivo de doença – à reunião da Junta de Associações de Negros e Mulatos, em 1928.²⁰

Em relação a outras personalidades públicas não brancas citadas em várias partes da publicação de Urrutia, apareceram registradas no epistolário de Juan Gualberto Gómez as seguintes (CUBAS HERNÁNDEZ, 2005):

- Zoila Gálvez foi uma soprano de grande sucesso, reconhecida por sua maestria artística. Em *Ideales de una raza* foi publicada sua fotografia, e ela foi assunto em alguns artigos e notas sociais. Em 28 de novembro de 1924 ela enviou uma carta manuscrita a Don Juan – a quem chamou carinhosamente “vovozinho” – na qual lhe pediu que ajudasse o portador, o jovem Enrique Daudinet Luaces²¹ (não encontrei nenhuma missiva deste senhor no Arquivo, de modo que, por enquanto, não me é possível saber se foi favorecido).
- Ramiro N. Cuesta y Rendón era advogado de profissão e foi membro fundador do Clube Atenas. Urrutia escreveu uma peça sobre ele, na qual discrepava de alguns de seus pontos de vista sobre a questão racial em Cuba. Cuesta escreveu duas cartas a Juan Gualberto, datadas de 29 de dezembro de 1900 (uma cortesia na forma de cartão de felicitação pelo Ano Novo, mimeografado) e de 1º de novembro de 1906 (manuscrita, em que

17 ANC FA, Legajo 34, Expediente 2642. *Carta dirigida a Juan Gualberto Gómez por Ramiro Neyra, Fechada en La Habana a 27 de mayo de 1911.*

18 ANC FA, Legajo 38, Expediente 3000. *Carta dirigida a Juan Gualberto Gómez por José A. Plá Varona, Fechada en Camaguey 26 Marzo 1932.* ANC FA, Legajo 30, Expediente 2221. *Carta dirigida a Juan Gualberto Gómez por Lorenzo Llodrá Molina, Fechada en Marianao a 26 de marzo de 1932.*

19 ANC FA, Legajo 41, Expediente 3145. *Cartas dirigidas a Juan Gualberto Gómez por P. Ramírez Ros. Fechadas en La Habana, abr. 20, 1923 y una sin fecha.*

20 ANC FA, Legajo 34, Expediente 2642. *Carta dirigida a Juan Gualberto Gómez por Ramiro Neyra, Fechada en La Habana a 29 de noviembre de 1928.*

21 ANC FA, Legajo 21, Expediente 1481. *Carta dirigida a Juan Gualberto Gómez por Zoila Gálvez, Fechada en La Habana a 28 de noviembre de 1924.*

lhe pedia que conseguisse para ele um traslado a San José de las Lajas, quando fosse reposto no exercício de seu cargo).²²

- María Ignacia Matehu era doutora em Ciências Médicas, especializada em pediatria e “atenção a senhoras”, e apaixonada por cirurgia. Na página de Urrutia foi publicada sua fotografia, e Nicolás Guillén – na sequência de uma entrevista previa – redigiu um artigo sobre como ela lograra sua superação pessoal. Matehu enviou a Gómez uma epístola manuscrita em 3 de agosto de 1909, para combinar um encontro com ele em seu domicílio, quando assim lhe aproovesse.²³
- Tranquilino Latapier era um advogado cujo nome foi citado ocasionalmente por Urrutia. Escreveu muitas cartas a Don Juan entre 1891 e 1925; mas não todos os anos (ainda não tive oportunidade de consultá-las).²⁴

Na documentação de Juan Gualberto Gómez pude ainda localizar expedientes que correspondem a três importantes sociedades mutualistas de negros e mulatos. Este aspecto relativo ao associativismo não branco tem enorme importância para a memória histórica das identidades dos afrodescendentes²⁵ em Cuba. (MONTEJO ARRECHEA, 2004) Isto, sem dúvida, me dará algumas pistas no futuro para continuar indagando acerca da vinculação de Gómez com elas, que enumero a seguir:

- Associação União Fraternal de Havana (fundada em 1886). Gómez conservava um documento que consiste em um programa de reformas a efetuar por acordo da Junta Geral de associados com a finalidade de viabilizar o desenvolvimento desta instituição e seu caráter de grande centro social para elementos populares com propósitos moralizadores e educacionais, totalmente alheios a ideias políticas e a qualquer lucro pessoal (datado de 9 de maio de 1917).²⁶ Também guardava cinco monografias enviadas a um

22 ANC FA, Legajo 17, Expediente 1054. *Cartas dirigidas a Juan Gualberto Gómez por Ramiro Cuesta e Rendón fechadas en La Habana 29 de diciembre de 1900 y 1 de noviembre de 1906.*

23 ANC FA, Legajo 31, Expediente 2391. *Carta dirigida a Juan Gualberto Gómez por María Ignacia Matehu, Fechada en La Habana a 3 de agosto de 1909.*

24 ANC FA, Legajo 28, Expediente 2054. *Cartas de Tranquilino Latapier dirigidas a Juan Gualberto Gómez. 1891-1925.*

25 Utilizo este termo para me referir apenas aos descendentes de escravos em Cuba.

26 ANC FA, Legajo 75, Expediente 4314. *Documentos relativos a la Asociación “Unión Fraternal”, de La Habana, Fechado Hab. 9 de mayo de 1917.*

concurso organizado por esta organização em 1918.²⁷ A etapa de produção destes trabalhos, que se referem à história da associação, se encaixa no período de janeiro a fevereiro do mesmo ano. Tudo parece indicar que Juan Gualberto, na qualidade de Presidente de Honra, era um dos membros do júri. Vale destacar ainda a notável quantidade de cartas que esta organização lhe remeteu entre 1899 e 1932 (as quais ainda não pude consultar).²⁸

- Clube Morúa Delgado (fundado em 1910). Juan Gualberto possuía o *Reglamento* desta associação, que consta de 19 artigos mecanografados, e, além disso, apresenta trechos manuscritos. Está devidamente legalizado, já que apresenta o selo oficial com a assinatura de próprio punho do então Governador Provincial de Habana, Ernesto Asbert y Díaz.²⁹
- Clube Atenas (fundado em 1917).³⁰ Gómez arquivou um total de oito documentos desta associação (os quais ainda não consultei).

1906 E 1912: análise de dois instantes políticos semelhantes do partido liberal

Nesta pesquisa preliminar examinei também um volumoso material que foi classificado pelos arquivistas com o ecumênico título: *Manifiestos, proclamações, décimas, impresos de distintos partidos, suscritos por José Tomás Ramos, Javier Montoro Molina, Félix do Prado Jiménez, Juan Marinello, Luis Suárez, Carlos García Vélez e outros*. Entre tantos documentos, um chamou-me muito a atenção. Trata-se de uma proclamação (ver Anexo A)³¹ produzida no campo militar, ao que parece com o objetivo de circular internamente entre os membros

27 ANC FA, Legajo 75, Expedientes 4316-4317. *Documentos relacionados con concurso convocado por la Asociación "Unión Fraternal", Fechados Enero y Febrero 28-1918. Primera y Sda. Pieza respectivamente.*

28 ANC FA, Legajo 54, Expediente 4088. *Cartas dirigidas a Juan Gualberto Gómez, por la Sociedad "Unión Fraternal", Fechadas 1899-1932.*

29 ANC FA, Legajo 75, Expediente 4313. *Reglamento del Club "Morúa Delgado", Habana, mayo 17 de 1910.*

30 ANC FA, Legajo 75, Expediente 4312. *Documentos relativos a la Asociación "Club Atenas" de La Habana. Fechados Habana, jul.1 1919, ene. 22, 1925, jul. 11, 1928, mar. 25, may 1 y 11 de 1929, ene. 18, 1931 y 30 nov. 1939.*

31 ANC FA, Legajo 83, Expediente 4386. *Manifiestos, proclamas, décimas, impresos de distintos partidos, suscritos por José Tomás Ramos, Javier Montoro Molina, Félix do Prado Jiménez, Juan Marinello, Luis Suárez, Carlos García Vélez y otros.*

da tropa. Esse documento foi impresso durante um controvertido processo histórico acontecido em 1906: a denominada “Guerrinha de Agosto”, ou seja, o levante dos militantes do Partido Liberal contra a reeleição do Presidente da República Tomás Estrada Palma, do Partido Moderado.

À primeira vista essa fonte histórica me pareceu muito interessante para promover uma reflexão, por se tratar de um documento que a posteriori sofreu a ação de uma pessoa alheia a seu campo de produção. Em virtude disso apresenta três dos sete nomes que aparecem no final do texto, riscados, e ao lado algumas anotações a lápis vermelho, que é o símbolo da censura, e reza: “1912! Conjura” (há uma palavra logo abaixo que não pude elucidar ainda, devido à excessiva claridade da caligrafia, e por ter o papel permanecido dobrado durante certo tempo exatamente nessa parte antes de ser processado pelos arquivistas). Inicialmente essas marcas me sugeriram uma relação com os sucessos do massacre dos independentes de cor na província do Oriente durante o verão daquele ano. Entretanto, ao pesquisar esse ponto me apercebi rapidamente que não chegaria a nada de concreto, uma vez que tanto os militares que tiveram seus nomes riscados quanto os outros ignorados pelo suposto censor nada tiveram a ver com aquele crime governamental. Por conseguinte, procedi a uma análise mais pausada da retórica do documento em si para seguir a linha que me traçava, sendo possível então começar a formular várias interrogações, tal como:

- Em que data foi produzido este documento?
- O que era o Exército Constitucional e qual era sua estrutura hierárquica?
- Quais eram os antecedentes políticos e militares dos signatários e do general derrotado?
- Por que esse exército se autoproclamava revolucionário?
- Qual foi a intencionalidade desse documento?
- A que denominam fraude eleitoral (ou atentado contra a Legalidade Eleitoral)?
- Desde a perspectiva de um discurso pronunciado desde um campo de produção marcial:
- O que se entende por ter um sentimento de pertença a um país ao mesmo tempo de cidadãos e heróis?

- Que conceito têm de liberdade e justiça?
- Que tipo de liberdade apregoam (de quê, de quem e para quem)?
- Que tipo de justiça exigem (de quem e para quem)?

Em minha opinião, este documento foi produzido entre os dias 16 e 28 de setembro de 1906, em Havana. No dia 16 foi promovido a Major General Loynáz del Castillo (signatário deste impresso) e no dia 28 se iniciou o Governo Provisório de Charles Magoon, depois de se consumir a intervenção militar norte-americana para “pacificar Cuba” e dar por concluído o segundo ciclo presidencial de Estrada Palma quando ainda começava.

O Exército Constitucional era uma construção dos próprios líderes revoltados de agosto de 1906, que, de um lado, pretendiam colocar em evidência o que denominavam atos inconstitucionais perpetrados pelo Presidente Estrada Palma ao se reeleger (o que foi qualificado de fraude) e, de outro, demonstrar que empunhar as armas significava defender a República cuja paz – segundo seus critérios – devia estar sustentada pela justiça e pela legalidade eleitoral. Essa é, no meu entendimento, a razão pela qual se autoproclamavam revolucionários. Além disso, o conceito de revolução utilizado neste caso – da mesma forma que em outros casos da época republicana – prende-se tão somente à preponderância da ação armada contra a ordem estabelecida.

Para esses veteranos do Exército Libertador, o diálogo em prol de lograr o consenso entre as partes litigantes (liberais e moderados) era impraticável, e se escudavam na experiência que haviam tido no terreno. Durante a segunda metade do século XIX, os cubanos tinham compreendido que com a Espanha não havia negociação possível, já que todos os caminhos políticos estavam esgotados; portanto assumiram que na luta redentora a linguagem do fogo tinha que primar. Esta mesma filosofia bélica foi transplantada para os primeiros anos da República por aqueles que militavam nas fileiras liberais. Não obstante, vale a pena aprofundar as questões que se movem por trás deste manifesto relativas a aspectos da práxis democrática republicana em que se integraram os critérios defendidos pelos denominados civilistas e por seus grandes antagonistas, os militares. Ambas as frações políticas republicanas procedem do “mambisado”.³²

32 O exército independentista cubano era conhecido pejorativamente como “Mambi” pelo poder colonial.

Esta proclamação tratava de incentivar o ânimo da tropa, que, conforme passavam os dias, tendia a desmoralizar-se, pois já se sabia que Tomás Estrada Palma havia solicitado a intervenção ianque (isto não consta do documento mas é deduzido do contexto histórico do verão de 1906). E, em uníssono, os subscritores queriam deixar bem clara sua posição ante a situação nacional. Eles não aceitavam que o governo lhes negasse a condição de cidadãos de Cuba por ter promovido uma insurreição armada que tanto contrastava com um país que se dizia democrático. Por isso me interessa também a reflexão com respeito aos conceitos de liberdade, justiça e legalidade eleitoral, manejados por esses homens de armas e de alta política.

Quanto à estrutura do folheto, é pertinente comentar que é bastante convencional, pois se divide em um cabeçalho no qual se leem o título, a instituição castrense e o lugar de emissão. O(s) destinatário(s), segundo creio, são os militares deste corpo do exército. O texto que carrega a mensagem central consta de quatro parágrafos, sendo o primeiro dedicado às saudações e congratulações, ao passo que os restantes “explicam” as razões de tais loas aos soldados (que são considerados cidadãos e heróis de Cuba). As aclamações vêm a modo de exaltação de sentimentos patrióticos e “visualizam” os objetivos pelos quais sustentavam uma posição largamente beligerante frente a um governo que consideram ilegítimo. Os signatários eram membros do Estado Maior desse 2º Corpo do denominado Exército Constitucional. Há erros de ortografia em dois sobrenomes (Loináz por Loynáz, e Laras por Lamas), o que denota a pressa com a qual foi produzida em uma prensa habilitada para tal propósito. Com relação aos signatários incluí outra pergunta: quem foram esses militares que subscreveram tal folheto? Segue um resumo de seus currículos (COLECTIVO DE AUTORES, 2004):

- Enrique Loynáz del Castillo (1871-1963): participante da Revolução de 1895. Retirou-se com a patente de General de Brigada. Na República foi Representante à Câmara por Camaguey entre 1902 e 1906. Era membro do Partido Liberal. Em agosto de 1906 foi detido, mas se evadiu para levantar-se contra Estrada Palma, colocando-se à frente dos insurrectos de Havana e Matanzas. Dirigiu os combates de Babiney-Colorado (5 de setembro) e do Wajay (14 de setembro), quando recebeu uma ferida produzida por um golpe de espada em sua cabeça. Dois dias depois dessa batalha foi promovido oficialmente a Major General. Depois foi embaixador de Cuba no México (1908-1911). Rebelou-se contra o Presidente Mario

García Menocal (Partido Conservador) em fevereiro de 1917. Termina aí sua carreira política.

- Ernesto Asbert Díaz (1873-?):³³ participante da Revolução de 1895. Retirou-se com a patente de Coronel. Na República foi Chefe de Polícia de Guines, Secretário da Comissão Liquidadora dos Haveres do 5º Corpo do Exército Libertador. Em 28 de fevereiro de 1904 foi eleito Conselheiro Provincial de Havana. Rebelou-se contra Estrada Palma em agosto de 1906 e obteve a patente de General. A partir de 1º de outubro de 1908 foi Governador da Província de Havana. Como membro do Partido Liberal teve influência sobre vários militantes que se agremiaram na fração Asbertista do liberalismo. Em julho de 1913 houve um incidente no qual perdeu a via Armando de la Riva, Chefe de Polícia da capital. Por esse acontecimento Díaz foi processado e preso entre junho de 1914 e fevereiro de 1915, quando Menocal decretou uma anistia. (GONZÁLEZ LAUREIRO, 2005) Este sucesso acabou com sua carreira política.
- Fulgencio Dionisio Arencibia Pérez “Nicho” (1873-1947):³⁴ participante da Revolução de 1895. Passou para a reserva com a patente de Coronel. Na República levantou-se contra Estrada Palma em agosto de 1906 e tomou o povoado de Santiago de Las Vegas. Em 1907 foi designado Alcaide desta localidade, cargo para o qual foi reeleito sucessivamente de 1908 até 1920, ano em que, ao que parece, concluiu sua carreira política.
- Baldomero Acosta Acosta (1866-1943):³⁵ participante da Revolução de 1895. Retirou-se com a patente de Coronel. Durante o período de ocupação militar ianque foi Chefe de Polícia de Marianao (1901). Na República se revoltou contra Estrada Palma em agosto de 1906. Esteve na batalha do Wajay (14 de setembro). Foi promovido a General de Brigada. Em 1º de agosto de 1908, foi eleito Alcaide de Marianao, sendo reeleito em 1912 e 1916. Levantou-se contra Menocal em fevereiro de 1917 em Pinar del Río, onde foi ferido na batalha de Jobo. Aí terminou sua carreira política.

33 ANC FA, Legajo 11, Expediente 399. *Cartas de Ernesto Asbert dirigidas a Juan Gualberto Gómez, Fechadas em 1901, 1902, 1903 e 1904.*

34 ANC FA, Legajo 10, Expediente 341. *Carta de Dionisio Arencibia dirigida a Juan Gualberto Gómez, Fechada em 1908.* Não consultada ainda.

35 ANC FA, Legajo 8, Expediente 168. *Carta de B. Acosta dirigida a Juan Gualberto Gómez, Fechada em 1914.* Não consultada ainda.

- Carlos Guas Pagueras³⁶ participou da Revolução de 1895. Entrou para a reserva com a patente de Tenente Coronel. Na República se rebelou contra Estrada Palma em agosto de 1906.
- José F. Lamas participou na Revolução de 1895. Retirou-se com a patente de Tenente Coronel. Na República se rebelou contra Estrada Palma em agosto de 1906.
- Alfredo Laborde Perera (1858-1929): participante nas Revoluções de 1868 e 1895. Passou para a reserva com a patente de Coronel. Na República ingressou na Marinha de Guerra em junho de 1902 e esteve no comando de um navio da guarda costeira com a patente de Capitão. Levantou-se contra Estrada Palma em agosto de 1906. Retirou-se da vida militar em outubro de 1913.

O documento menciona ainda um militar bastante importante que foi derrotado em uma das batalhas da Guerrinha de 1906: Alejandro Rodríguez Velazco (1852-1915). Ele participou das Revoluções de 1868 e 1895. Retirou-se com a patente de General de Divisão. Durante o período da ocupação militar ianque foi eleito Alcaide de Havana, em 16 de junho de 1900: tomou posse em 1º de julho e renunciou em 5 de abril de 1901 para se colocar à frente da Chefatura do Corpo da Guarda Rural. Posteriormente foi Chefe do Exército Nacional (integrado pelo Corpo da Guarda Rural e pelo Corpo. de Artilharia) com a patente de Major General. Entre agosto e setembro de 1906 defendeu o governo de Estrada Palma e perdeu o combate do Wajay (14 de setembro). Retirou-se do exército em 1909.

Existem demasiadas coincidências entre os signatários desse panfleto, já que quase todos são de uma mesma geração (contemporâneos, mas não coetâneos), enfrentavam os mesmos problemas e compartilhavam sonhos e ambições pessoais semelhantes. Eles fizeram a revolução entre 1895 e 1898 na zona ocidental, cujo comando estava a cargo do Major General Mayía Rodríguez, e tinham outro de menor hierarquia, mas tão respeitável quanto o anterior: o General de Divisão Francisco Leyte-Vidal. Todos se filiaram ao Partido Liberal surgido em 1905, entre outras coisas para frear Estrada Palma, e no ano seguinte levantaram-se contra ele; alguns levantaram-se também

36 ANC FA, Legajo 24, Expediente 1751. *Cartas de Carlos Guas dirigidas a Juan Gualberto Gómez, Fechadas en 1918 y 1922*. Não consultada ainda.

contra Menocal 11 anos mais tarde (movimento ao qual se uniu Leyte-Vidal). Além disso, quatro destes sete militares remeteram cartas a Juan Gualberto Gómez (e, em alguns casos, Gómez guardou em seus papéis alguns documentos pessoais),³⁷ o que é bastante significativo porque me aplanou o caminho para continuar averiguando o porquê do lápis vermelho.

Os dados dos signatários da proclama foram relacionados com os protagonistas de outros focos do rebelião liberal de 1906, que se situaram em Pinar del Río, com o General Faustino “Pino” Guerra à frente, e em Las Villas, onde tinham total autoridade os Generais José de Jesús “Chucho” Monteagudo e José Miguel Gómez (já que essa região presumivelmente estava sob a jurisdição do 1º Corpo do autointitulado Exército Constitucional). Dentre eles, investiguei “Pino” Guerra, não Loynaz do Castilloorque se tivesse coberto de glória em sua terra (onde estava localizado o 3º Corpo do Exército Constitucional), e sim por sua íntima amizade com Juan Gualberto Gómez, a quem escreveu seis cartas entre 1907 e 1912.

Dessa correspondência de “Pino” Guerra me interessa destacar apenas quatro cartas que abordam problemáticas relativas ao funcionamento interno do Partido Liberal.³⁸ A primeira está datada de 4 de junho de 1907 e Guerra marca um encontro com Gómez, no Hotel Telégrafo, para o dia 8 à noite, no qual se discutirá acerca da unidade do partido. A segunda (27 de março de 1911) foi para combinar uma reunião no domicílio do remetente com o fito de conversar com Alfredo Zayas e definir que postura deviam adotar durante a próxima campanha eleitoral. A terceira (5 de abril de 1911) constituiu um convite formal para que o acompanhasse a um evento político dos liberais em Pinar del Río. A última desta série (8 de março de 1912) convida Gómez para um jantar no Hotel Telégrafo (lugar habitual de reuniões noturnas) para receber os liberais de Pinar del Río depois de sua assembleia a ser realizada no Círculo Liberal, situado no número 28 da rua Zulueta.

37 ANC FA, Legajo 59, Expediente 4097. *Cartas firmadas por R. Sartorio, dirigidas a Enrique Loynáz del Castillo, Ernesto Asbert y otros, Fechadas en Gibara, 2 jul. 1903, agosto 29, 1907, enero 19, feb. 7 y mayo 11, 1908.* ANC FA, Legajo 73, Expediente 4290. *Informe presentado por el coronel José F. Lamas, de la Guardia Rural, sobre su actuación y servicios prestados en dicho cuerpo. Fechado en Habana, Jun. 1 1917.* ANC FA, Legajo 71, Expediente 4246, Folio 11. *Carta firmada por Alfredo Laborde dirigida al Sr. Lcdo. Dr. Presidente de la Asamblea Cubana, Fechada en Key West, Fla, Nov. 1898.* Ainda não consultei tais documentos.

38 ANC FA, Legajo 24, Expediente 1759. *Cartas de Faustino Guerra dirigidas a Juan Gualberto Gómez, Fechadas en 1907, 1908, 1911 e 1912*

Essas quatro missivas constituem os antecedentes de outra carta, datada de 4 de agosto de 1912 e dirigida a Ernesto Asbert, firmada conjuntamente por Juan Gualberto Gómez e Faustino Guerra (ver Anexos B e C).³⁹ Comprovei que a caligrafia não pertence a Guerra e também não me consta que seja de Gómez – a outra possibilidade é o uso dos serviços de um secretário o escrivão que a tenha redigido com a anuência de ambos (que seguramente podem tê-la ditado). No texto é possível perceber que se trata de uma proposta política que, em caso de aceitação por parte do destinatário, levaria a uma reunião entre os três, com o objetivo de dialogar acerca da controvertida unidade do Partido Liberal.

É sabido que Juan Gualberto Gómez nunca foi um homem de armas. Na época do levante liberal de 1906 foi feito prisioneiro. Mais tarde, durante o governo interventor de Magoon, Gómez ajudou a reorganizar o Partido Liberal e se aproximou politicamente do Doutor Alfredo Zayas, por considerá-lo o mais indicado para aspirar à Presidência da República nas eleições de 1908. Entretanto, o apoio do partido foi para o General José Miguel Gómez, um dos líderes do levante contra Estrada Palma. Zayas aceitou secundá-lo como candidato a Vice-Presidente. Por não concordar com essa decisão, Juan Gualberto decidiu retirar-se momentaneamente da política partidária.

Todo parece indicar que nunca existiu a união dos militantes liberais em Havana – apesar do que afirmavam “Pino” Guerra e Juan Gualberto na carta a Ernesto Asbert – e muito menos no nível nacional. Os grandes caciques do liberalismo eram José Miguel Gómez (um militar) e Alfredo Zayas (um civil). Em 1912 Asbert estava ainda mais fortalecido como uma terceira alternativa no campo liberal, frente à engessada rixa entre miguelistas e zayistas, a qual ultrapassada uma disputa de poder entre generais e doutores que predominou durante grande parte da primeira república burguesa neocolonial (1902-1934). (MARTÍNEZ HEREDIA, 2000) Perto do início do processo eleitoral de 1912, Juan Gualberto tinha decidido retomar sua atividade política junto ao Partido Liberal para apoiar a candidatura de Zayas, e isso explica que seu amigo “Pino” Guerra lhe tenha solicitado ajuda na aproximação a Asbert, que, na altura, era o mais popular dos líderes liberais.⁴⁰

39 ANC FA, Legajo 3, Expediente 6. *Carta de Juan Gualberto Gómez e Faustino Guerra dirigida a Ernesto Asbert, Fechada en Habana, Agosto 4 de 1912.*

40 Por causa do levante dos independentes de cor, Juan Gualberto Gómez foi convidado por um “caucus” de negros e mulatos do poder legislativo a firmar um manifesto que condenava aquela posição de força para pressionar o governo miguelista. Ver ANC FA, Legajo 83, Expediente 4383. Manifiestos, alocuciones, proclamas, cartas abiertas, impresos de distin-

O motivo das marcas a lápis vermelho parece estar relacionado a membros proeminentes do liberalismo – em sua expressão, digamos, marcial de 1906 – que, ao que parece, estavam dispostos em 1912 a aprofundar, e não a tentar resolver, as diferenças existentes no interior da organização partidária, em que a tendência asbertista angariava simpatias dia a dia. É possível que a aproximação a Asbert, para a qual Juan Gualberto talvez desempenhasse o papel de mediador ou de garantia do equilíbrio entre duas posições (divergentes?), tenha sido uma tentativa de fomentar a unidade dos liberais em face do processo eleitoral daquele ano. Considero que será muito difícil saber quem pode ter utilizado o espaço geográfico do documento para emitir um critério ou um juízo de valor censurando uma atitude política determinada desses protagonistas em um momento histórico que indubitavelmente é posterior à produção do panfleto. Em 1912, Enrique Loynáz del Castillo, Ernesto Asbert e Dionisio Arencibia estavam sendo acusados de conspiração (que pode ser interpretada como traição) contra seu próprio partido. Aquelas marcas a lápis vermelho não constituíram uma acusação formal e tudo indica que nada se pôde provar. Entretanto, não deixa de ser interessante a maneira como esse documento reflete as tensões políticas e ideológicas de uma época bastante convulsa.

O certo é que o ano de 1912 foi muito significativo, e creio que decisivo, para a sorte dos liberais em face das eleições presidenciais, vencidas por Mario García Menocal, “El Mayoral”. Os menocalistas buscavam seu espaço no poder e se tornavam mais fortes diante das precariedades internas e demais equívocos políticos de seus êmulos liberais. O Presidente José Miguel Gómez, instado por Jesús “Chucho” Monteagudo, reprimiu os independentes de cor (e ainda se especula se os principais líderes desse grupo, Evaristo Esteño e Pedro Ivonnet, tinham sido, inicialmente, seus aliados por uma conveniência eleitoral que se rompeu quando foram considerados elementos perigosos segundo o General Gómez, tendo sido eliminados como resultado). Uma vez mais, os negros foram os que “forneceram o morto”, já que, por razões similares, Quintín Banderas (um general que participou nas três guerras contra a Espanha)⁴¹ havia sido massacrado seis anos antes, em 22 de agosto de 1906.

tos partidos suscritos por Salvador Cisneros Betancourt, Cosme da Torriente, Pedro Piñan de Villegas, Dr. Julio César Gandarilla, Juan Gualberto Gómez e otros. Años 1910-1919, “*A Nuestro Pueblo*” Habana, 1 de junio de 1912 (hoja suelta).

41 Guerra dos Dez Anos ou Guerra Grande (1868-1878); Guerra Chiquita (1879-1880) e Guerra do 95 ou Guerra Necessária (1895-1898).

Esta pesquisa (ainda inconclusa) propõe, além disso, outro olhar sobre 1912, ano em que o trabalho político dos liberais apresentou vários matizes, embora usualmente se destaquem apenas os acontecimentos que envolvem os independentes de cor, devido à sua repercussão nacional, tanto na esfera política quanto por seu significado étnico-racial (CASTRO FERNÁNDEZ, 2002; FERMOSELLE, 1974; FERNÁNDEZ ROBAINA, 1994; FUENTE, 2001; HELG, 1995; MERIÑO FUENTES, 2007; PORTUONDO LINARES, 1950). Vale a pena seguir aprofundando a reflexão sobre os problemas internos da liderança política nas fileiras liberais, relacionando-os ao papel desempenhado por Juan Gualberto Gómez. E que melhor maneira senão tentar fazer falar as fontes históricas manuscritas, impressas e fotográficas daquela época republicana?

Um breve comentário sobre o uso político da memória histórica dos negros

Durante os anos de 1990, e com maior força a partir de 2000, foi reativado o debate acerca da questão racial em Cuba. Isto foi acompanhado por uma análise dos problemas de identidade da população não branca e de um esforço maior no sentido de visibilizar algumas personalidades que formam parte da memória histórica e cultural. Menciono o vocábulo “algumas” porque ainda existe um nível de trato preferencial com certas figuras (como são os casos de Juan Gualberto Gómez e Antonio Maceo) em detrimento de outras que considero merecerem todo o respeito, sendo igualmente importantes (por exemplo, Martín Morúa Delgado, Rafael Serra y Montalvo ou Juan René Betancourt Bencomo). Sobre esse padrão mais eletivo que eclético se constrói o uso (e até o abuso) político da memória negro-mulata na história de Cuba contemporânea.

Nesse contexto a *Editorial de Ciencias Sociales* decidiu reeditar, em 2004, o livro *Juan Gualberto Gómez. Un gran inconforme* de Leopoldo Horrego Estuch (cuja primeira edição data de 1949). Ou seja, é a primeira reedição feita durante a Revolução no poder, uma vez que já em 1954 havia saído uma segunda edição corrigida e ampliada por motivo do centenário natalício de Juan Gualberto. A versão contemporânea – a qual faço referência – inclui uma seleção de vários documentos inéditos de Gómez preparada e introduzida pela historiadora Oilda Hevia Lanier. No meu entendimento, essa pequena

antologia demonstra o grande patrimônio documental deste intelectual depositado no Arquivo Nacional, e que ainda está por ser explorado em maior profundidade, para que seja possível entender seus níveis de relações interpessoais e institucionais, assim como sua atividade política na República.

Sem embargo, este grupo de documentos está focalizado na questão racial e não permite que se provoque uma análise, e, sobretudo, uma problematização dos instantes políticos que viveu Juan Gualberto como membro do Partido Liberal em um ano tão conflitivo como 1912. Tem-se falado mais de sua postura diante do levante e do posterior massacre dos militantes e simpatizantes do Partido Independente de Cor na Província do Oriente; mas muito pouco tem sido dito acerca de seu papel no processo eleitoral de 1912, no qual os liberais perderam o poder para os conservadores (o que demonstram os documentos analisados neste ensaio experimental).

Foi reeditada, há seis anos, uma biografia de Juan Gualberto (com fontes inéditas do Arquivo Nacional como complemento), por ser considerado um ato politicamente correto, tendo em conta seu pensamento, em que se mesclam opiniões contrárias à escravidão e próximas ao abolicionismo, ideias e práticas independentistas e anticolonialistas, uma concepção do associativismo na luta pelos direitos civis, e a grande convicção de que o negro devia instruir-se e educar-se para ganhar autoestima e ocupar o lugar social que merecia por seus serviços à pátria. Mas aqueles que tomaram a decisão de reeditar esse volume não levaram em conta a necessidade de visibilizar outros intelectuais negros que muito aportaram à identidade e à memória histórica da população cubana não branca. Por que razão não se reedita a biografia *Martín Morúa Delgado: vida y mensaje*, também escrita por Horrego Estuch, e que serviria para entender, em maior medida, a polêmica política entre esses dois pensadores? Tampouco são reeditadas as obras mestras de Rafael Serra (*Para blancos y negros. Ensayos políticos, sociales y económicos*, 1907), Alberto Arredondo (*El negro em Cuba*, 1939), e Juan René Betancourt (*Doctrina negra*, 1954), cuja consulta se torna cada dia mais difícil, devido ao estado precário de conservação destas e de outras fontes nas bibliotecas. Não envidar esforços para perpetuar a vida útil desde patrimônio cultural é, parafraseando Leyda Oquendo, negarmo-nos o direito humano ao conhecimento de nossa verdade histórica da qual podemos nos orgulhar. Ler as biografias de heróis como Antonio Maceo e Quintín Banderas, ou intelectuais como Juan Gualberto Gómez, entre outros, não é suficiente se nos é negada a possibilidade de apre-

ciar o trabalho realizado por outros(as) pensadores(as) negros(as), quaisquer que fossem seus posicionamentos políticos. Essa memória ainda silenciada pela política editorial também é fonte de nossa autoestima identitária.

Referências

- CASTRO FERNÁNDEZ, Silvio. *La masacre de los Independientes de Color en 1912*. La Habana: Ciencias Sociales, 2002.
- COLECTIVO DE AUTORES. *Diccionario Enciclopédico de historia Militar de Cuba*. La Habana: Verde Olivo, 2004. t. I: Biografías. Primera Parte (1510-1898).
- CUBAS HERNÁNDEZ, Pedro Alexander. *Razón de ser de «Ideales de una Raza» (1928-1931)*. 2005. Não publicado.
- DÍAZ CASTAÑÓN, María del Pilar (Coord.). *Pensar en Cuba: éditos inéditos documentos olvidados de la historia de Cuba*. La Habana: Ciencias Sociales, 2005.
- DÍAZ CASTAÑÓN, María do Pilar (Coord.). *Pensar en Cuba: perfiles de la Nación II*. La Habana: Ciencias Sociales, 2006.
- FERMOSELLE, Rafael. *Política y color en Cuba: la guerrita de 1912*. Montevideo: Géminis, 1974.
- FERNÁNDEZ ROBAINA, Tomás. *Cuba: personalidades negras en el debate racial (conferencias y ensayos)*. La Habana: Ciencias Sociales, 2007.
- FERNÁNDEZ ROBAINA, Tomás. *El negro em Cuba 1902-1958: apuntes para la historia de la lucha contra la discriminación racial*. La Habana: Ciencias Sociales, 1994.
- FUENTE, Alejandro de la. *A Nation for all: race, inequality, and politics in Twentieth Century Cuba*. Chapel Hill: University of North Carolina, 2001.
- GONZÁLEZ LAUREIRO, Julio César. El caso Asbert. In: DÍAZ CASTAÑÓN, María del Pilar (Coord.). *Pensar en Cuba: éditos inéditos, documentos olvidados de la historia de Cuba*. La Habana: Ciencias Sociales, 2005. p. 39-47.
- HELG, Aline. *Our rightful share: the Afro-Cuban struggle for equality, 1886-1912*. Chapel Hill, London: University of North Carolina, 1995.
- HEVIA LANIER, Oilda. Introducción a la selección de documentos. Juan Gualberto Gómez e la raza de color 1881-1931. In: HORREGO ESTUCH, Leopoldo. *Juan Gualberto Gómez: un gran inconforme*. La Habana: Ciencias Sociales, 2004. p. 207-314.
- MARTÍNEZ HEREDIA, Fernando; SCOTT, Rebecca J.; GARCÍA MARTÍNEZ, Orlando F. (Coords.). *Espacios, silencios y sentidos de libertad: Cuba entre 1878 y 1912*. La Habana: Unión, 2001.
- MARTÍNEZ HEREDIA, Fernando. Nacionalizando la nación. Reformulación de la hegemonía en la segunda república cubana. In: VERA ESTRADA, Ana (Comp.). *Pensamiento y tradiciones populares: estudios de identidad cultural cubana y*

latinoamericana. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2000. p. 29-50.

MERINÑO FUENTES, María de los Ángeles. *Una vuelta necesaria a mayo de 1912*. La Habana: Ciencias Sociales, 2007. (Col. Pinos Nuevos).

MONTEJO ARRECHEA, Carmen Victoria. *Sociedades negras en Cuba 1878-1960*. La Habana: Ciencias Sociales: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2004.

PICHARDO, Hortensia. *Documentos para la historia de Cuba (em cuatro tomos)*. La Habana: Ciencias Sociales, 1973. t. II.

PORTUONDO LINARES, Serafín. *Los independientes de color: historia del Partido Independiente de Color*. La Habana: Ministerio de Educación, 1950.

SCHWARTZ, Rosalie. Cuba's roaring twenties. Race consciousness and the column "Ideales de una Raza". In: BROCK, Lisa; CASTAÑEDA FUERTES, Digna. *Between race and Empires. African-Americans and Cubans before the Cuban Revolution*. Philadelphia: Temple University, 1998. p. 104-119.

Documentos consultados

Archivo Nacional de Cuba, Fondo Adquisiciones (ANC FA)

- Legajo 3, Expediente 6. 1912.
- Legajo 8, Expediente 168. 1914.
- Legajo 10, Expediente 341. 1908.
- Legajo 11, Expediente 399. 1901, 1902, 1903 e 1904.
- Legajo 17, Expediente 1054. 1900.
- Legajo 17, Expediente 1054. 1906.
- Legajo 21, Expediente 1475. 1910.
- Legajo 21, Expediente 1481. 1924.
- Legajo 24, Expediente 1751. 1918 e 1922.
- Legajo 24, Expediente 1759. 1907, 1908, 1911 e 1912.
- Legajo 28, Expediente 2041. 1932.
- Legajo 28, Expediente 2054. 1891-1925.
- Legajo 30, Expediente 2221. 1932.
- Legajo 30, Expediente 2287. 1921.
- Legajo 31, Expediente 2391. 1909.
- Legajo 32, Expediente 2463. 1901.
- Legajo 34, Expediente 2620. 1924.

- Legajo 34, Expediente 2642. 1911.
- Legajo 34, Expediente 2642. 1918.
- Legajo 34, Expediente 2642. 1920.
- Legajo 34, Expediente 2642. 1928.
- Legajo 38, Expediente 3000. 1914.
- Legajo 38, Expediente 3000. 1922.
- Legajo 38, Expediente 3000. 1932.
- Legajo 41, Expediente 3145. 1923.
- Legajo 54, Expediente 4088. 1899-1932.
- Legajo 59, Expediente 4097. 1903, 1907, 1908.
- Legajo 71, Expediente 4246, Folio 11. 1898.
- Legajo 73, Expediente 4290. 1917.
- Legajo 75, Expediente 4312. 1919, 1925, 1928, 1929, 1931 e 1939.
- Legajo 75, Expediente 4313. 1910.
- Legajo 75, Expediente 4314. 1917.
- Legajo 75, Expediente 4316. 1918 Primera Pieza
- Legajo 75, Expediente 4317. 1918. Sda. Pieza.
- Legajo 81, Expediente 4370. 1928.
- Legajo 83, Expediente 4383. 1910-1919.
- Legajo 83, Expediente 4386.

Anexo A - Proclamação

EXÉRCITO CONSTITUCIONAL
2º CORPO
QUARTEL-GENERAL

CUBANOS:

Para vossas frentes o laurel da vitória
Para vossa abnegação a gratidão da Pátria.

Havéis encontrado e derrotado o General em Chefe das tropas de Estrada Palma — Como antes em Flor de Mayo em Babiney fizestes fugir em debandada os defensores da fraude eleitoral.

O combate de Wajay, é uma página de glória, que dirá às gerações por nascer, o vigor com que o povo de Cuba respondeu aos grandes agravos que o Sr. Estrada Palma e seus sequazes fizeram à Constituição, à Liberdade e à Justiça.

O Sr. Estrada Palma disse que em Cuba não há cidadãos. Esses combatentes gloriosos, este General Rodríguez fugindo com suas Forças, do campo de combate, essas cargas de sabre, dadas pelo exército revolucionário onde quer que encontre o inimigo, Dirão ante a Pátria e ante a História, que Cuba é um povo de Cidadãos e heróis.

**VIVA A REPÚBLICA!
VIVA A PAZ FUNDADA NA JUSTIÇA E NA
LEGALIDADE ELEITORAL.**

[à margem direita, escrito a lápis vermelho:] 1912!

Conjura

[palavra ilegível]

O Major General Chefe:	Enrique Loináz del Castillo. [riscado]
Segundo Chefe	Ernesto Asbert. [riscado]
Brigadier.	Dionisio Arencibia [riscado]
”	Baldomero Acosta
”	Carlos Guas.
”	Laras.
”	Alfredo Laborde.

Anexo B – Carta dirigida a Ernesto Asbert

Havana 4 de agosto de 1912.

MAJOR GENERAL FAUSTINO GUERRA
VIRTUDES, 102 – HAVANA

Senhor General Ernesto Asbert

Querido amigo: estando já

Muito adiantado o período eleitoral, estimamos muitos dos que sempre temos tido grande satisfação em marchar unidos com V. S.^a, que temos o dever de não fazer nada definitivo e irreparável, sem realizar um supremo esforço em busca da antiga harmonia que entre nós reinava.

Obedecendo a este propósito, vimos a expressar-lhe o desejo de que celebremos uma entrevista, com a esperança de que uma troca leal de impressões possa facilitar uma solução para os problemas que dividem o liberalismo, singularmente nesta província.


Se V. S.^a acredita, como nós mesmos, que é bom, útil e patriótico o intento que lhe propomos, rogamos que indique dia, hora e lugar para uma entrevista entre V. S.^a e nós dois.

À espera de sua resposta, nos repetimos seus devotadíssimos amigos

Juan Gualberto Gomez

Faustino Guerra

Anexo C – Carta dirigida a Ernesto Asbert

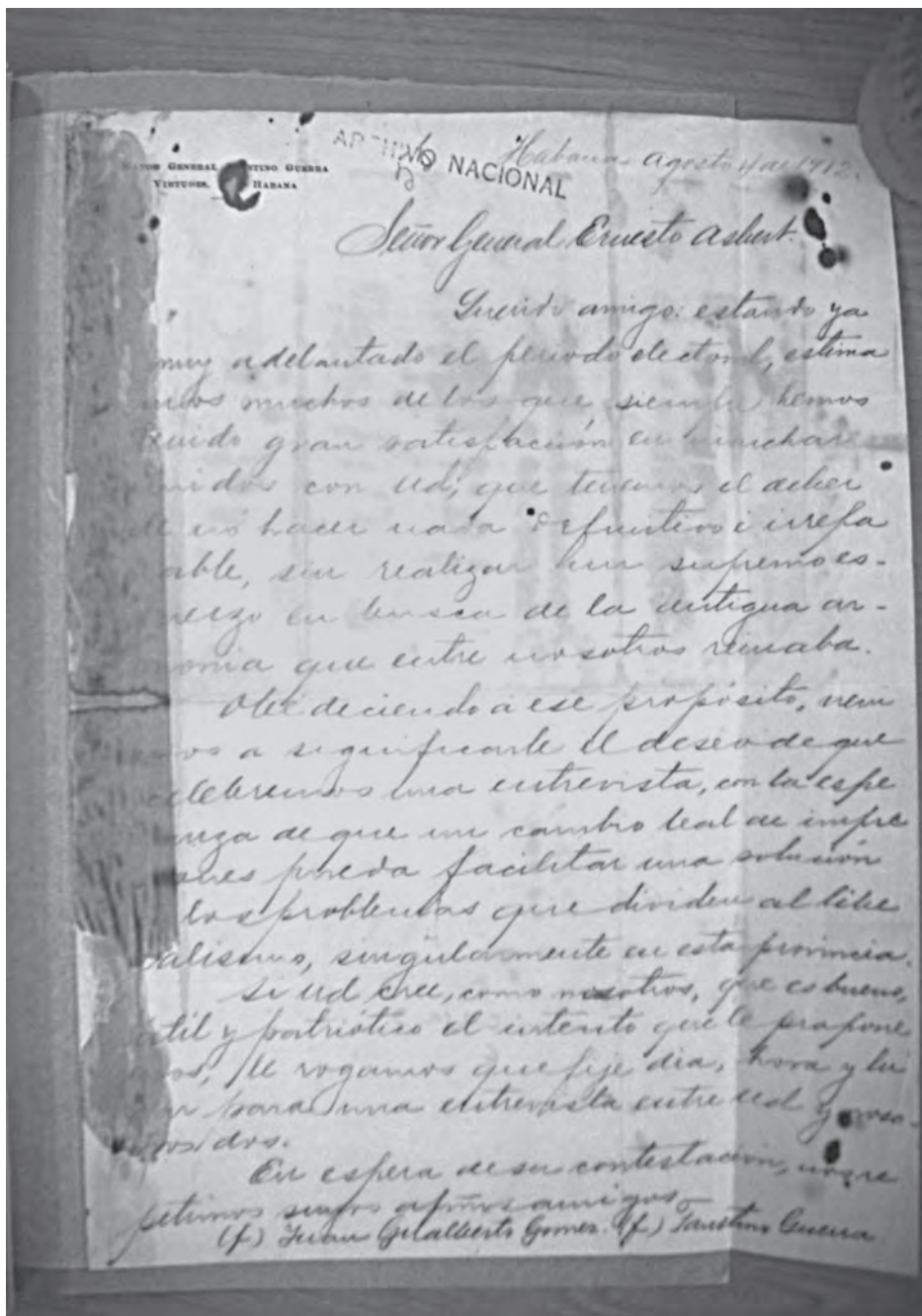

REPUBLICA DE CUBA
ARCHIVO NACIONAL

Carta de Juan G. Gómez y Faustino Guerra, dirigida a Ernesto Asbert.
Habana, 4 Agosto 1912.

Documento ingresado en este archivo con fecha 06 mayo 1941 y sus fondos adquiridos por el Estado Cubano según Ley no 1 de 11 abril 1945.

Fondo: Adquisiciones
Legajo: CAJA: 3
Signatura: 6

7



GENERAL ERNESTO GUERRA
VICTORIA HABANA

ARTICULO NACIONAL

Habana agosto 14 de 1912.

Señor General Ernesto Asbut.

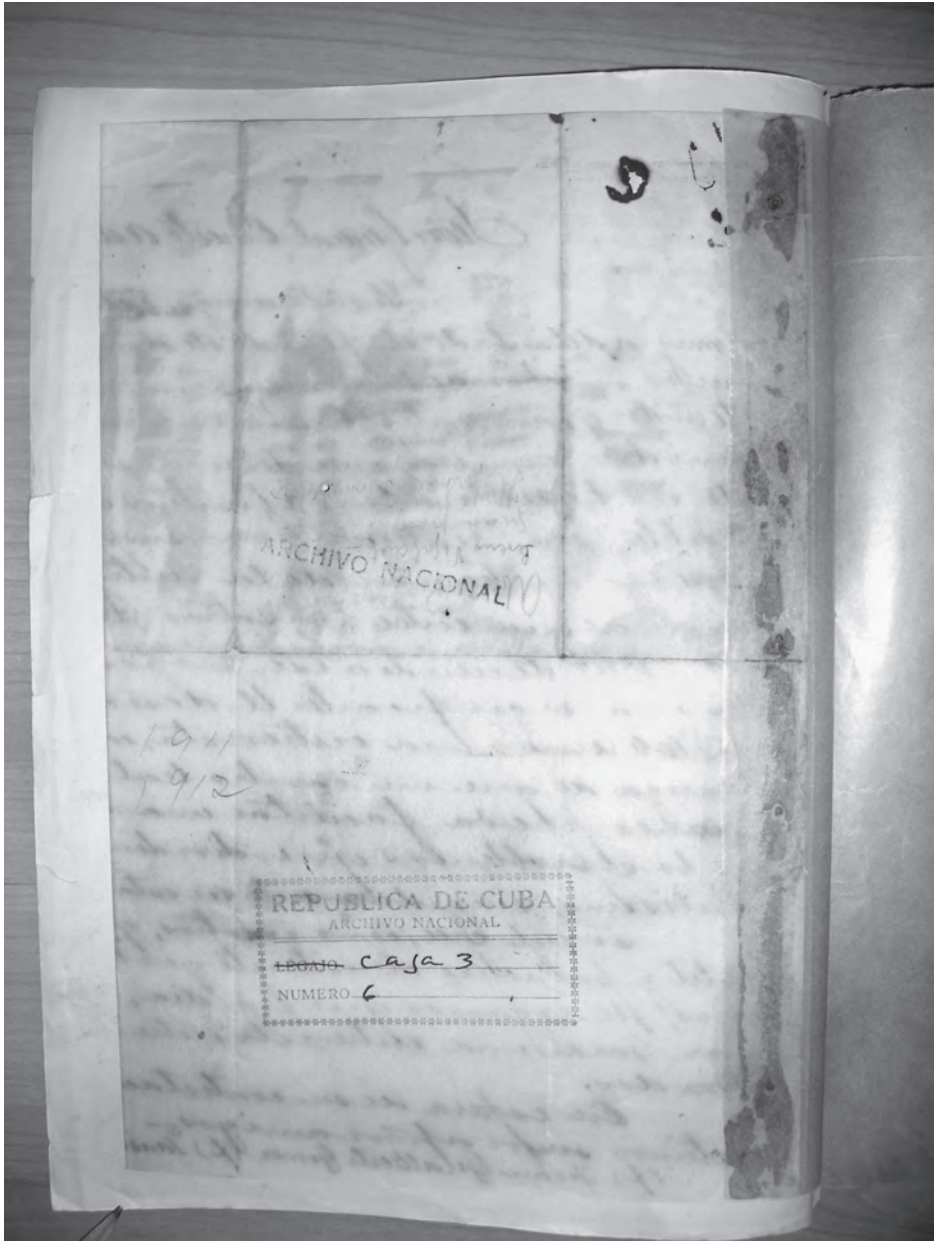
Querido amigo: estando ya muy adelantado el período electoral, estimamos mucho omuchos de los que, siembra hemos tenido gran satisfacción en tenerlos unidos con Ud; que tenemos el deber de no hacer nada de funtoso e irrefutable, sin realizar una supremo esfuerzo en busca de la antigua armonía que entre nosotros buscaba.

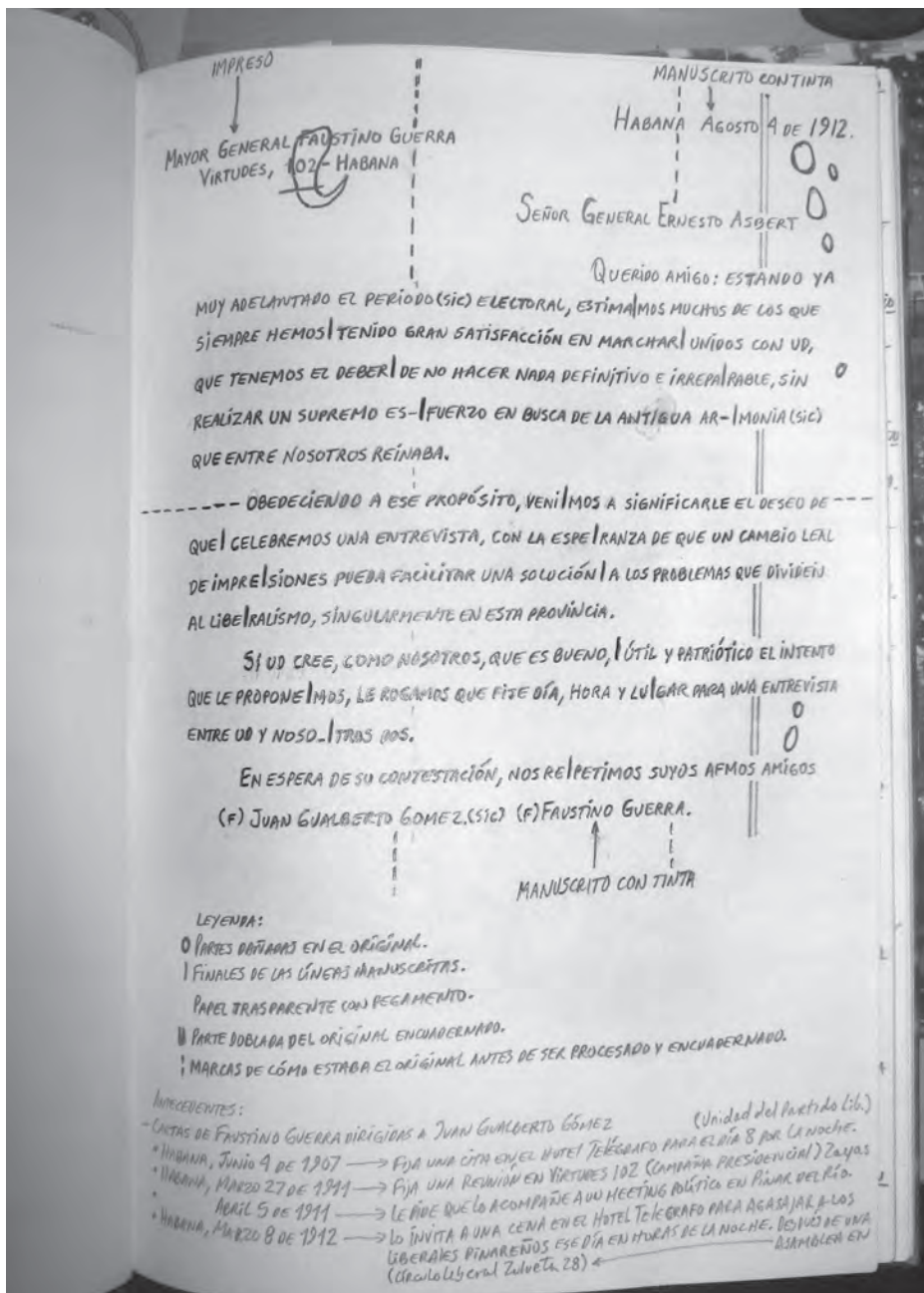
Al decirle a ese propósito, venimos a significarle el deseo de que celebremos una entrevista, con la esperanza de que un cambio leal de impresiones pueda facilitar una solución a los problemas que dividen al liberalismo, singularmente en esta provincia.

Si Ud cree, como nosotros, que es bueno, útil y patriótico el intento que le proponemos, le rogamos que fije día, hora y lugar para una entrevista entre Ud y nosotros.

En espera de su contestación, un cordial saludo a sus amigos.

(f) Julian Gilalberto Gomez. (f) Francisco Guerra





Estratégia de conservação e método de classificação dos documentos históricos no Arquivo Nacional de Cuba. Incluo meu trabalho de transcrição em meu caderno como uma forma de fazer falar o documento, reproduzindo seu estado físico para inferir os discursos e silêncios do tempo (as fotografias são cortesia de meu colega e amigo, o historiador Alejandro Fernández Calderón, julho de 2010. A foto do caderno é de Pedro Alexander Cubas Hernández, agosto de 2010)

El patrimonio que tenemos y el que ellos quieren ver. Destinos indígenas y políticas de turismo y patrimonio cultural inmaterial en Colombia¹

Margarita Chaves
Giselle Nova

En el momento de neoliberalismo económico global, en el que se promulga con tanta fuerza la necesidad de volcarse al mercado de servicios, la industria turística ha llegado a ocupar un lugar destacado en las agendas gubernamentales de muchos países. Desde 1996, en Colombia se reproduce esta tendencia mediante la formulación de una política nacional de turismo que cuenta hoy con uno de los dispositivos más elaborados para poner en marcha un horizonte de mercado y de ampliación de la intermediación de servicios articulando todos los campos de la intervención del estado. Los catorce documentos que la componen, focalizan cada región del territorio nacional y cada renglón de la cadena de servicios que proyecta jalonar, haciendo converger el turismo con las políticas sociales, educativas, económicas y culturales.² En su relación con las políticas culturales, su orientación es clara: buscar “el aprovechamiento de todos aquellos espacios, lugares y paisajes

1 Este artículo es un resultado parcial del proyecto *Mercado, consumo y patrimonialización. Agentes sociales y expansión de las industrias culturales en Colombia*, ICANH-Colciencias No. 743-2009.

2 La política de turismo cuenta con varios documentos del Consejo de Política Económica y Social (Conpes), que aseguran la distribución de recursos nacionales para el sector y determinan su inclusión como componente fundamental de la planeación de todas las instancias administrativas del gobierno. Cuenta además con más de diez documentos con lineamientos específicos para cada uno de sus componentes; entre éstos, resalta la política para el Turismo Comunitario (2011), que ha llegado incluso a enunciar que la ampliación de la oferta y la demanda del turismo representa un avance en la garantía de los derechos y un factor de inclusión social.

que cuenten con atractivos patrimoniales para el desarrollo de la industria turística”. (COLOMBIA, 2009, p. 398)

Cabe señalar que el uso del patrimonio como recurso del turismo no es un hecho reciente. A nivel mundial, los lugares considerados patrimoniales y vinculados principalmente al patrimonio material, inmueble y arqueológico, hacen parte desde hace muchos años de los itinerarios del turismo internacional. (PRATS, 1997) Sin embargo, en el contexto actual, la relación entre turismo y patrimonio se ha transformado y extendido a nuevos campos. Como lo identificó Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2007), la diferencia fundamental radica en que si años atrás el turismo encontraba en estos patrimonios un atractivo para impulsarse, hoy aparece como un agente central en la promoción de la patrimonialización de las manifestaciones culturales inmateriales y de los escenarios naturales de los cuales se piensa beneficiar y se plantea como benefactor.

Reflejando una postura que está claramente enunciada en las orientaciones de la Unesco, en materia de política cultural y cuentas económicas de la cultura, la política de turismo en nuestro país se ha transferido al Ministerio de Cultura, ente rector de la política cultural. Pero sus intereses no aparecen abiertamente en las formulaciones de este Ministerio; la mayoría de las veces se presentan disimulados en planteamientos ambiguos o posturas proteccionistas que se enfilan para descalificar la “banalización por cuenta de la utilización comercial”. (COLOMBIA, 2009) Allí se genera una aparente tensión entre las orientaciones de las dos políticas, que están en el centro de nuestro artículo, la de turismo cultural y la de patrimonio cultural inmaterial.

La política de protección al Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) que adelanta el Ministerio de Cultura se propone dar cabida al horizonte de la diversidad étnica en el discurso hegemónico sobre el patrimonio nacional, hasta entonces centrado en el patrimonio construido. (CHAVES; MONTENEGRO; ZAMBRANO, 2010) En este sentido, se plantea como un correctivo para las políticas de patrimonialización cultural. Se basa en la directriz de la Unesco para los países signatarios de la convención sobre protección de la diversidad cultural de 2003, que promueve el inventario y registro de manifestaciones de culturas tradicionales para posteriormente elaborar planes de manejo y salvaguardia para su protección. Se ubica entonces en el reino incierto del manejo y la salvaguardia de practicas, expresiones, y tradiciones de grupos de población diferenciados, sujetos de la diversidad que se propone proteger, para que resistan las dinámicas homogeneizadoras de la globalización. Aunque la inclusión de

manifestaciones culturales en los registros no esta circunscrita a las comunidades o colectivos étnicos, lo que se concibe como práctica cultural inmaterial se asocia con sociedades tradicionales o diferenciadas culturalmente.

En este artículo queremos dimensionar la articulación de estas dos políticas en escenarios locales de Amazonas y La Guajira, regiones donde indígenas y artesanías asumen un lugar privilegiado para representar la diversidad cultural e incluso biológica, que le interesa capitalizar al turismo. En el caso del Amazonas, examinamos la intervención de dos ONG contratadas en Bogotá para adelantar acciones relacionadas con las políticas de patrimonio inmaterial y de turismo sostenible y cultural en Puerto Nariño. En La Guajira, nos enfocamos en las acciones de las instituciones locales del municipio de Uribia para la promoción del Festival de la Cultura Wayúu, con el fin de incrementar la oferta turística del departamento. El análisis de estos escenarios nos permite mostrar cómo se adelanta el campo de la intermediación de la construcción de una oferta cultural a partir de la presencia indígena y de sus artesanías. Nuestro foco son las lógicas que siguen gestores culturales para integrarlos en sus planes de desarrollo y las promesas del turismo para los artesanos indígenas.



Figura 1 - Mapa de Colombia focalizando las regiones de estudio.

Elaboró: Fernando López Vega.

Localizadas en los extremos norte y sur de la geografía colombiana, La Guajira y Amazonas son dos regiones que constituyen escenarios sugestivos para el examen de las articulaciones de las políticas patrimoniales y de turismo en cuestión. En una fascinante coincidencia, a raíz de la guerra con el Perú en la frontera selvática, en la década de 1930, el estado vuelca su mirada hacia estas opuestas y apartadas regiones para construir su soberanía. Incrementando los esfuerzos por la integración de los wayúu y de la Guajira, y a la población indígena del Trapecio Amazónico, la empresa del estado tuvo un carácter económico, religioso e incluso militar y policial sin precedentes. (DAZA, 2002; ZÁRATE, 2008) Sin embargo, este evento, que sitúa a La Guajira y al Amazonas en lugares análogos en los discursos y las prácticas que espacializan el dominio vertical y de abarcamiento del estado-nación colombiano (FERGUSON; GUPTA, 2002), no generó dinámicas similares en la instauración de relaciones de la administración pública con las regiones. Ello se refleja en la importante diferencia en los tiempos en que cada una adquirió el estatus de departamento: La Guajira, en 1965 y Amazonas, en 1991. Por otra parte, las configuraciones societales que de acuerdo con las dinámicas de la acción colombianizadora del estado y las propias formas de relacionamiento de las sociedades indígenas presentan cada una de estas regiones son radicalmente distintas.

En este contexto, sus contrastes en términos densidad de población, mezclajes y dinámicas socioculturales y de relacionamiento con los centros administrativos nacionales, unidos a los que presentan sus ecosistemas y paisajes, son notables. Mientras que la selva tropical domina el paisaje de Amazonas, en La Guajira nos encontramos con una región desértica caribeña. La primera, con muy baja densidad de población (solo cuenta con dos municipios) y una fuerte diferenciación étnica y cultural entre la población urbana que se considera “blanca” y la rural, mayoritariamente indígena, que contrasta con La Guajira, donde las quince municipalidades que organizan la administración del territorio, son asiento de una fuerte presencia indígena. Allí, la población indígena cuenta con representación e injerencia en las decisiones regionales, mientras que en Amazonas su participación está sujeta a los ámbitos de su jurisdicción territorial en las zonas rurales. Como lo mostraremos mas adelante, estas diferencias se actualizan en la puesta en marcha de políticas públicas, como la de turismo y patrimonio, y en la negociación de los sentidos y las posibilidades de las intervenciones nacionales en la periferia.

Inventarios culturales y rutas turísticas. Agentes y prácticas en la construcción de un destino amazónico

Las condiciones de excepción en cuanto a los problemas de seguridad y orden público que presenta el departamento de Amazonas con relación al resto de la región amazónica del país, han hecho de éste un destino óptimo para canalizar los intereses de los agentes que participan en el desarrollo de la industria del turismo. Allí, los incentivos y beneficios tributarios para los operadores turísticos que la política nacional puso en marcha desde 2000, han tenido una clara repercusión en la transmisión de la idea del turismo como un negocio lucrativo entre los pobladores de la región (GALLEGO, 2011; NOVA, 2012) y en la multiplicación de agencias, hoteles y operadores que ofrecen el paquete “selva, río y comunidades indígenas”. (OCHOA; PALACIO 2008) Entre éstos, Aviatur y Decameron,³ a quienes se les otorgó la concesión de servicios del Parque Amacayacu, en 2004, han sido los principales beneficiarios de este auge.



Figura 2 - Vista panorámica de Puerto Nariño
Foto: Giselle Nova.

3 El documento de política económica Conpes 3296 de 2004, trazó los lineamientos para promover la participación privada en la prestación de servicios eco-turísticos en el Sistema de Parques Nacionales Naturales. En 2005, la alianza entre Aviatur, Decameron y Cielos Abiertos (esta última perteneciente al grupo Aviatur) recibió en concesión el parque Amacayacu, en la selva amazónica, junto con otros cuatro Parques Nacionales Naturales para su explotación ecoturística.

Hacia Puerto Nariño, el segundo municipio del departamento, se encaminan hoy los esfuerzos para expandir el turismo. Su gobierno municipal, auspiciado por el Vice ministerio de Turismo y el Ministerio de Cultura, inició en 2007 un proyecto para certificar el poblado como destino de turismo cultural y sostenible mediante una “norma de sostenibilidad”, formulada por el Icontec⁴ y su aliada, en este caso, la Universidad Externado de Colombia. Para lograrla, el municipio y los operadores locales tenían que demostrar que las instalaciones de infraestructuras básicas para el alojamiento y la alimentación de los turistas era la adecuada, pero que también se contaba con una “dimensión sociocultural” de rutas de atractivos indígenas para la cual era imprescindible la realización del inventario de patrimonio cultural inmaterial.

Dada la precariedad de la institucionalidad en la región, los entes encargados de la certificación contrataron los servicios de dos ONG de Bogotá para la realización de esta actividad. La primera, la Fundación Terra Nova, una ONG de carácter ambientalista, beneficiaria en varias oportunidades del programa de Concertación del Ministerio de Cultura, fue contratada por este Ministerio para elaborar el inventario de patrimonio inmaterial. La segunda, Funleo, la fundación creada por la chef cartagenera Leonor Espinosa para adelantar sus proyectos de Responsabilidad Social Empresarial (RES), fue contratada por el Viceministerio de Turismo para adelantar las actividades necesarias para mejorar la oferta gastronómica del municipio.⁵

En entrevistas formales con las directivas de estas dos ONG en Bogotá pudimos apreciar cómo se aproximaban a los escenarios de su intervención. Ambas habían seguido lógicas similares en la conceptualización de lo indígena como asociado a modos de vida tradicionales, reflejados en comportamientos idealizados de un mundo rural y distante culturalmente. (RAMOS, 1998) Sin embargo, su conceptualización sobre la naturaleza de las manifestaciones culturales sobre las que cada una debía trabajar y las metodologías sobre como éstas debían integrarse en las cadenas de bienes y servicios turísticos, diferían sustancialmente.

Durante su estadía en Puerto Nariño, el equipo de Funleo – compuesto por la chef Espinosa, su hija, un dendrólogo y una bióloga –, se dedicó a reco-

4 El Icontec es una organización transnacional que expide certificaciones de control de calidad con estándares internacionales.

5 El restaurante de la conocida chef colombiana Leonor Espinosa “Leo Cocina y Cava” es considerado uno de los restaurantes más exclusivos de Bogotá y se encuentra reseñado en el ranking de los ochenta mejores restaurantes del mundo.

pilar recetas tradicionales y conocimientos sobre especies promisorias. Los objetivos eran la realización de talleres “etnogastronómicos” para enriquecer el recetario de comidas tradicionales, y elaborar un recetario y una cartilla sobre especies vegetales con posibilidades de mercado. De acuerdo con la directora de la fundación, se buscaba con ello potenciar la transformación de las cocinas tradicionales locales con miras a su articulación en las cadenas del emprendimiento turístico. Por ello, la capacitación de la población local en prácticas de manejo de cocina y alimentos también hizo parte de sus actividades.

Buscando distanciarse del pragmatismo que caracteriza las actividades que impulsa la política del turismo, la representante de la Fundación Terra Nova propuso la realización de mapas de prácticas culturales. Para ella, la metodología del inventario de patrimonio del Ministerio de Cultura que debía implementar, suponía una descontextualización que dificultaba la asociación de los saberes indígenas con la apropiación social del territorio.⁶ Cuando la funcionaria de Terra Nova recapacitaba sobre el trabajo realizado, sin embargo, lamentaba que probablemente estos mapas servirían más a los agentes interesados en la certificación del turismo que a los indígenas sobre los que se volcaba la política del patrimonio.

Haciendo eco de la posición proteccionista de los funcionarios del Ministerio de Cultura, la preocupación de Terra Nova con respecto a los inventarios de patrimonio era que facilitaban la “desposesión y expropiación de los saberes indígenas” a manos de los empresarios turísticos. Pero su postura ignoraba las negociaciones en que se encontraban diversos sectores indígenas de Puerto Nariño por su participación en las apuestas económicas del turismo: la venta de recorridos a los lagos, la recitación de mitos, la visita a las chagras, y la venta de artesanías.

Funleo, en cambio, se había visto enfrentada a este tipo de cuestionamientos relacionados con la propiedad de la cultura desde la firma de su contrato de prestación de servicios. Por solicitud del Viceministerio de Turismo, había tenido que hacer explícitos los derechos “de propiedad indígena” en

6 La metodología propuesta por el Ministerio de Cultura para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en Colombia tiene como principio las actividades de registro del patrimonio inmaterial en una ficha en forma de inventario. Esta metodología (conocida como “Proceso de Identificación y Recomendaciones de Salvaguardia” 2007), ha sido ampliamente criticada por privilegiar la clasificación y categorización de las prácticas culturales desde una visión de lo patrimonial que descontextualiza las dinámicas políticas, económicas y sociales de las comunidades que define como “portadoras”. (CHAVES; MONTENEGRO; ZAMBRANO, 2010; COLOMBIA, 2010)

la publicación de sus resultados. Pero para su directora, la idea de la “usurpación de saberes culinarios indígenas” en el marco de su intervención era absurda. Según ella el carácter dinámico de la creación cultural en la cocina dificultaba las posibilidades de adjudicar derechos de propiedad a las prácticas y los saberes culinarios. En cuanto al Viceministerio, lejos de asumir una posición proteccionista con su solicitud, lo que le interesaba era impulsar la rejilla de delimitación de derechos de propiedad que hoy articula el campo de la economía y la cultura con las leyes del mercado. (GREENE, 2006)

Los indígenas, por su parte, encontraron muy poco beneficio en los talleres de Terra Nova y las capacitaciones de Funleo. La gente indígena y los habitantes del pueblo que asistieron a los talleres de Funleo opinaban que sus demostraciones de cocina y las recomendaciones para mejorar sus recetas resultaban cuando menos extrañas. Aunque no cuestionaban el recetario ni la cartilla sobre especies promisorias en el medio indígena, la respuesta sobre la utilidad de los mismos fuera de él era elocuente.⁷ De la participación de Terra Nova, los indígenas opinaron que el inventario tenía más que ver con los intereses de la fundación por sus conocimientos, como había sido el caso de sus experiencias de trabajo anteriores con ello. Basados en estos antecedentes, no dejaron de ver este nuevo proyecto como otro trabajo que le permitiría a esta ONG obtener beneficios a costa de ellos. Resultaba paradójico que el trabajo de esta fundación que se manifestaba como defensora del rescate y la protección de los conocimientos y tradiciones indígenas estuviera justamente en la mira de sus beneficiarios.

Las negociación sobre la propiedad de los conocimientos locales en ambos casos era ante todo un síntoma de que las actividades de registro y de mercado que abrían las intervenciones de las políticas de patrimonio y de turismo, habían encontrado en la ampliación de las disputas por la definición de la propiedad de la cultura un punto culminante.

En el contexto amazónico, la delimitación de áreas protegidas por su alta diversidad biológica y cultural bajo la figura de parques naturales y resguardos indígenas, adelantada por el estado desde finales de la década de 1980, ha creado la idea de esta región como reserva natural y de sus pobladores como

7 Las recetas fusión de la carta del restaurante incluyen el uso de ingredientes amazónicos, que dada las dificultades y costos del transporte y las dificultades para convertir a los indígenas en proveedores, nos hacen sospechar que las labores del dendrólogo y la bióloga tenían como fin adaptar material genético para producir especies en climas tropicales cercanos a la capital y sostener el abastecimiento.

de sus guardianes de las riquezas que ella encierra. El tema de la protección de los recursos genéticos y culturales asociados con los conocimientos de los pobladores indígenas está en el centro de los debates políticos en torno al desarrollo y la conservación en la región. (ABREU, 2009) Por ello, el avance de las políticas culturales y económicas en la región no puede eludir este problema, que se profundiza con los procesos de formación regional en los que las asociaciones de poblaciones indígena y no indígena, se escencializan y se separan territorialmente en configuraciones de lo rural y el incipiente urbano.

En estos espacios, la diferenciación entre pobladores indígenas y no indígenas es central y a la vez resultado de relaciones interétnicas históricamente asimétricas en las que los indígenas y los pobladores venidos de fuera se relacionan en marcos de subordinación y/o explotación sutiles, si bien el marco del reconocimiento multicultural ha representado una mejoría en el balance de las mismas. (Cf. GOULARD, 2010)

“Somos wayúu, somos patrimonio”. **Festivales y exhibición cultural**

Siguiendo las orientaciones de la política nacional de turismo, el gobierno de La Guajira inició en 2003 acciones para identificar sitios con potencial etno y ecoturístico y capacitar una oferta calificada de servicios. (URREGO, 2009) La mayoría de los sitios identificados se localizan en la Media y la Alta Guajira, donde se encuentra el municipio de Uribia, el de mayor extensión en el departamento y el de menor participación en los beneficios económicos de las industrias minera y agroindustrial del mismo. Allí, el programa de impulso al turismo por medio de la dotación de habitaciones turísticas que siguen el modelo de las viviendas tradicionales de las localidades rurales, conocido como “Posadas Turísticas”, se articuló a las estrategias de “retoma del territorio” de la “seguridad democrática” del gobierno de Uribe Vélez.⁸

Uribia, el municipio que cuenta con mayor número de población indígena en el país – que le ha valido la denominación de “capital indígena de Colombia”–, no cuenta en su perímetro urbano con atractivos turísticos importantes, pero es un paso obligado para quienes van tras del paquete de

8 Véase Criscionne y Vignolo (2012).

“playas, mar, desierto, y noches de ranchería indígena”. Por ello, el Festival de la Cultura Wayuu que se realiza desde 1986 anualmente en su casco urbano, se ha convertido en un foco de la estrategia turística del municipio. En sus últimas versiones, los organizadores del Festival han articulado la celebración temática de patrimonios históricos y culturales con los actos del festival.⁹ De estas versiones, la de 2011, año en el que la institución del parladero ingresó a las listas de PCI de la humanidad de la Unesco, ha sido la que más se ha volcado hacia la exaltación patrimonial de la cultura wayúu. Su eslogan: “somos wayúu, somos patrimonio” convocaba a las diferentes actividades del programa.



Figura 3 - El Cabo de la Vela, municipio de Uribia
Foto: Giselle Nova.

Buscando comprender cómo se conjugaba la valoración patrimonial y turística de la cultura wayúu en este escenario, entrevistamos a la directora del Festival, quien por varios años consecutivos ha liderado la organización del mismo. Después de escucharla era fácil concluir que su perspectiva en lo patrimonial se desligaba de los discursos y las acciones del Ministerio de

9 El Festival de la Cultura Wayúu cuenta con declaratoria de patrimonio del Congreso de la República mediante la Ley 1022 del 24 de abril de 2006.

Cultura en pos de la declaratoria de patrimonio de la humanidad, y bebía en la fuente de las propuestas de la *intelligentsia* local para promover la “recuperación”, el “fortalecimiento” y la “revitalización” de la cultura indígena. Reconocía que la temática del palabrero y su declaratoria había ofrecido una oportunidad para posicionar el festival en la promoción del turismo hacia Uribia, pero que el turismo “como la solución que mira al futuro de Uribia” requiere de “un paquete de prácticas educativas que permitan ampliar la participación de los indígenas en las muestras de su cultura de manera que puedan atraer a los turistas”. Es decir, educación y exhibición, concebidas como fundamentales para sedimentar la economía cultural que pone en marcha el Festival.

Lejos de lo que se podría pensar sobre este uso estratégico de la promoción de la cultura indígena, como algo ligado a las activaciones patrimoniales y la promoción del turismo de la última década, la historia del Festival de la Cultura Wayúu muestra que en Uribia el interés por la promoción y exaltación de la cultura indígena antecede los intereses de las políticas multiculturales recientes. Se relaciona con la estrategia de las élites locales de realizar un evento festivo como núcleo que irradiara identidad al municipio en torno a la presencia indígena mayoritaria. Este hecho está patentado en el origen del Festival durante la conmemoración del cincuentenario de Uribia en 1986. En esta fecha conmemorativa, los miembros de la élite social y política del municipio acordaron la realización anual del “Festival de la Cultura Wayúu” como un evento cultural que propiciara el consenso entre las clases dominantes y las subordinadas en torno a la identidad cultural del mismo.

La denominación “de la cultura wayúu” que nombra el festival surgió entonces de la síntesis que el término permite para articular las expresiones más conocidas de la diferencia de la sociedad indígena en el medio social guajiro. Pero quienes nombran al festival como festival wayúu no son indígenas, sino miembros de las elites criollas que no obstante reconocer su proximidad con el mundo indígena, buscan diferenciarse del mismo.

No está de más aclarar que en La Guajira, las redes históricas de comunicación y comercio que conectan el contexto insular del Caribe con el área bifronteriza entre Colombia y Venezuela han facilitado la construcción de espacios culturalmente híbridos en los que las diferencias étnicas y culturales posibilitan el surgimiento de una sociedad mestiza, jerarquizada de acuerdo con los diferenciales económicos y de participación en los circuitos de presti-

gio y poder definidos regionalmente. (ORSINI, 2007; PINEDA GIRALDO, 1990) En este contexto, el Festival surge para sostener el liderazgo de una élite regional frente a una población indígena sobre la base de la representación de la cultura.

Es más, como nos lo aclaraba una de sus organizadoras, el festival no tiene – como a veces se plantea – el fin de proveer un espacio de discusión y organización política para “la Gran Nación Wayúu”, antes bien, los organizadores han buscado prevenir los escenarios del festival de cualquier ejercicio político. Política y fiesta, y las apuestas culturales de los grupos que se encuentran en ella corren paralelas pero no convergen en los espacios de exhibición que sirven para marcar su diferencia. En efecto, las franjas de actividades culturales que ofrece el festival se articulan en escenarios que a la manera de un “complejo exhibicionario” despliegan un circuito de estaciones en las que se escenifican las manifestaciones culturales de los wayúu para el consumo de los asistentes y participantes, que en su mayoría son, paradójicamente, indígenas wayúu.

Por ejemplo, en la tarima de la Plaza Colombia tiene lugar el concurso para elegir a “Majayut de Oro”, un concurso que a la manera de una de belleza juzga el conocimiento que las jóvenes que participantes tienen de su cultura. En el Centro Cultural de Uribia, otra de sus estaciones, tiene lugar la exhibición de prácticas culturales concebidas como “saberes y sabores ancestrales” – juegos tradicionales, cocina y prácticas curativas – y conversatorios académicos entre expertos cuyos temas giran alrededor de ellos. La “enramada temática”, la novedad turística del festival en los años recientes, cierra el circuito. En este espacio, que simula los sitios de habitación tradicional wayúu, se reúnen las delegaciones que acompañan a las Majayut para escenificar bailes, interpretar música y configurar un “museo vivo” en el que se exhibe la cultura para los turistas, que no obstante, son pocos.

Tal vez por la escasez de turistas, cuando visitamos la enramada tuvimos la sensación de que los entusiastas indígenas que participaban en las actividades eran a la vez ejecutores y espectadores de su propia exhibición temática. El calor de sus aclamaciones y su disfrute con lo que pretendía ser una simulación, terminaban por hacer que el espectáculo adquiriera un sobrecogedor efecto de realidad.



Figura 4 - Exhibición de la *yonna* en la enramada temática
Foto: Margarita Chaves.

En este caso, los intermediarios del turismo – que son los mismos que han asumido el liderazgo político del municipio – constrúan una exhibición de la cultura indígena para objetivar la identidad distintiva de los grupos representados en la exhibición. En este sentido, se demarcaban pertenencias y lugares en un contexto de fuerte mestizaje racial y cultural, en el que la élite criolla regional lidera procesos de descentramiento del control del gobierno central y de la normativa institucional del estado para imponer su propia versión de la misma (CORREA, 1992), clave para generar su propio proyecto de hegemonía regional.

Artesanías, artesanos indígenas y su lugar en el turismo y la patrimonialización

Como lo evidencian los escenarios anteriormente expuestos, la promoción que recibe el turismo en los municipios de La Guajira y Amazonas es impor-

tante. En sus escenarios, las instituciones que participan en la generación de atractivos, articulan las piezas que se quieren mostrar e impulsan prácticas de exhibición en una lógica diferenciadora, afín a la del mercado que persiguen. En ellos, las artesanías son fundamentales porque, a la vez que cumplen el papel de referentes visuales del producto turístico, se presentan al consumidor como el complemento de la identidad de los pobladores indígenas.

En el marco del Festival de la Cultura Wayúu, las artesanías destellan en los diferentes escenarios del “complejo exhibicionario” que articula el Festival, pues las artesanas se concentran en puntos donde la afluencia del público es importante y les permite exhibir y vender sus productos. Pero además, sus artesanías son parte esencial de la escenografía de las enramadas temáticas, donde chinchorros, mochilas, sombreros, canastos, totumas y ollas de barro contribuyen a la puesta en escena de la ranchería “tradicional” y sirven como soporte de los discursos de las Majayut sobre su conocimiento de la cultura indígena.

En Puerto Nariño los *souvenirs* artesanales son el complemento de las fotografías de recuerdo del viaje. Las ventas de artesanías se ubican en los toldos que los indígenas de la comunidad del Veinte de Julio, a la que pertenecen la mayoría de los artesanos, traen diariamente al pueblo para su venta. Todas ellas se localizan en el andén más transitado por los turistas. Objetos trabajados a mano a partir de materiales naturales de la región, las artesanías de palo sangre, de yanchama y de chambira, y los collares y manillas de semillas del monte acompañan un relato sobre la identidad indígena y la transmisión de la cultura y la tradición mediante el oficio artesanal, al tiempo que reflejan las tendencias y las innovaciones que demandan sus consumidores.

Pero por fuera de estos lugares de exhibición y venta, tanto los artesanos y artesanas de Uribia como de Puerto Nariño permanecieron al margen de las intervenciones de los intermediarios de las políticas de turismo y de patrimonio. Aunque los discursos plantean que los artesanos son los primeros beneficiarios del turismo, en la práctica estos solo han sido tenidos en cuenta para la construcción de una oferta cultural para el turista.

En Uribia, a los organizadores del Festival sólo les interesaba que las artesanas wayúu se ubicaran a la entrada del pueblo para atraer, con el colorido de sus mochilas y chichorros, a los turistas que se desplazan en la vía hacia Riohacha y Maicao. Chocaban por ello con las artesanas que preferían ubicarse en el patio del Centro Cultural, uno de los puntos de mayor afluencia

y concentración de asistentes al festival. Como pudimos observar, durante los días del festival no se vendieron muchas artesanías; pero el día del cierre los intermediarios comerciantes que movilizan la mercancía en la costa atlántica y el interior se acercaron para rematar sus productos justo antes de que las artesanas emprendieran el viaje de regreso hacia sus rancherías en las zonas rurales.

En Puerto Nariño, los artesanos fueron convocados para el desarrollo de las actividades de las dos ONG contratadas pero su participación no respondió a las expectativas que ellos tenían como productores artesanales. Si bien Funleo los incluyó junto con el resto de la población del municipio para realizar sus talleres de “innovación gastronómica”, a la hora de tenerlos en cuenta en los planes de emprendimientos alrededor de la oferta de comidas los ignoró. Pasó por alto que los cubiertos de palosangre y chonta, y los platos, ensaladeras y cuencos que los artesanos realizan a partir de las innovaciones que el Sena y Artesanías de Colombia han inculcado, podían ser utilizados en el montaje de los platos que presentarían a los turistas.



Figura 5 - Artesanos de Puerto Nariño.
Foto: Gabriel Vargas.

Por su parte, Terra Nova los convocó como proveedores de conocimientos locales para la realización de los inventarios de patrimonio, pero no obstante no incluyó sus artesanías en estos listados. La vocación mercantil de éstas conflictuaba con la percepción que los funcionarios de esta ONG tenían sobre el aura sagrada del valor patrimonial. Al concebirlas como “objetos cargados con el estigma de la inautenticidad comercial moderna” (CLIFFORD, 2001), consideraban que las artesanías debían recontextualizarse como “artefactos culturales tradicionales” antes de ascender a la valoración patrimonial.

El poco interés que demostraron estos agentes de las políticas del patrimonio inmaterial y del turismo por la suerte de los artesanos, contrastaba fuertemente con el interés que ellos mostraban por buscar espacios que les permitieran realizar el valor económico de sus productos y hacer efectivo su valor patrimonial en el avance desigual de estas políticas.

Paradójicamente, en el diálogo fluido que las artesanías sostienen entre economía y cultura, “la mano invisible” del mercado cumple de manera más efectiva la función de salvaguarda de la tradición y creatividad cultural que encarnan los objetos artesanales, que ni los objetivos proteccionistas contra la mercantilización del discurso patrimonializante (MONTENEGRO, 2010), ni las apuestas culturales del turismo han sabido propiciar. No obstante, esta “salvaguarda” no sucede sin problemas. Va aparejada de la generación de una mayor diferenciación entre los productores artesanales, de la ampliación de la intermediación económica y de penetración de la rejilla del emprendimiento económico y de instrumentos del campo jurídico que los sujetan a sus dictámenes. (CHAVES, 2012)

Reflexiones finales

Uribia y Puerto Nariño constituyen escenarios sugestivos para el examen de la articulación de las políticas patrimoniales y de turismo en cuestión. En ambos, la puesta en marcha de la política del patrimonio inmaterial ha corrido paralela a la del turismo. Sin embargo, las apuestas de los intermediarios en ambos escenarios evidencian ambigüedades en la definición de lo que los Ministerios involucrados y ellos mismos entiende por “patrimonio” y los objetivos que persiguen cuando se busca la designación de una práctica o manifestación cultural como tal.

Cuestionan igualmente la idea de que estas políticas se difunden uniformemente desde el centro hacia la periferia. En este sentido, los casos analizados muestran la ausencia de una línea de acción que armonice las orientaciones desde el centro (o sea, desde los ministerios que rigen las políticas culturales y económicas) y que en ocasiones se presentan en franca disputa para dirigirse a quienes realizan las apropiaciones locales de estas políticas.

Las propuestas de las políticas culturales, y en particular, su papel regulador y organizador de la participación de los diferentes grupos de productores culturales, deberían tener en cuenta a las redes locales que actúan en estos escenarios. En los casos analizados, era evidente que la comunicación entre el plano local y el nacional era muy débil, por no decir inexistente. La separación entre los funcionarios de la política nacional y los gestores locales del patrimonio o del turismo que son protagonistas en la adaptación de estos discursos localmente era tal vez el rasgo más sobresaliente. Estos últimos, sin embargo, se revelan como cruciales si los grupos de trabajo del nivel central buscan incidir en la inclusión de estos escenarios en los supuestos beneficios sociales y económicos que la política del patrimonio y del turismo les anunciaba y en relaciones participativas y más democráticas para la asignación de los recursos.

La inscripción de los intermediarios nacionales en los ámbitos privados como los de las ONG o los de la RES refleja que aún con derroteros bien intencionados, las acciones de estos intermediarios tienen también muchas dificultades para promover una inclusión más real de las poblaciones locales y de los indígenas en las decisiones sobre la exhibición o el inventario de prácticas culturales. Como es usual en las políticas que buscan la proyección de patrimonios culturales e históricos, el levantamiento de inventarios y registros con lo que generalmente se da inicio a este tipo de gestión, termina por extender valores y métodos museológicos a los conocimientos, las prácticas, los artefactos, los mundos sociales y los espacios de grupos y sociedades en las que predomina la trasmisión de la tradición por vía oral. (KIRSCHEBLATT-GIMBLETT, 2007) Los primeros beneficiados del fichaje y la clasificación, sin embargo, no son estas comunidades de productores culturales, sino que suelen ser las diferentes agencias e intermediarios del turismo que, en las regiones o lugares donde estos grupos residen, promueven la integración de prácticas y productos en rutas turísticas ligadas a una economía de la experiencia. Así, en la búsqueda de la protección y la salvaguardia, la política de patrimonialización genera la multiplicación de agencias

y de arenas involucradas con lo que ahora conocemos como “gestión de la diversidad”. Para ello, promueve – no importa si desde ángulos diferentes y muchas veces antagónicos – el rescate de una diversidad cultural que niega los procesos históricos de dominación por medio de los cuales se produce la diferencia y la desigualdad de sus posiciones en los marcos exaltados de la diversidad cultural.

En el proceso de patrimonialización de *su* cultura, los indígenas, por su parte, muchas veces producían interpretaciones distintas de las de los intermediarios sobre la definición y usos de sus patrimonios culturales. Pero también sucedía que sus propios métodos de valoración de las manifestaciones culturales comenzaban a reproducir la lógica que los agentes encargados de la promoción como patrimonio les brindan. Se propicia así la sedimentación de los principios de la episteme neoliberal sobre la cultura, más allá de lo contingente y coyuntural que pueden llegar a ser las acciones de instrumentalización del discurso del patrimonio inmaterial para el impulso a la economía del turismo. En el caso de los escenarios descritos, se reflejaba el desdibujamiento del ejercicio político indígena y la expansión de nociones de propiedad cultural, aspectos que aparecen como centrales para la consolidación del multiculturalismo de estado y su ideología neoliberal.

Sin embargo, las interacciones nos presentaron un final abierto. Las consecuencias políticas y económicas de los procesos de patrimonialización e impulso al turismo cultural todavía no están claras, como tampoco lo están las promesas del turismo. La venta de futuros del turismo y de la economía global de la identidad, como la plantean Jean y John Comaroff (2009), es de tal magnitud, que las promesas de inusitadas riquezas se entremezclan con prospectos de nuevos derechos, de inclusión social y de generación de horizontes democráticos vía la ampliación de los campos del consumo y los emprendimientos.

Los proyectos descritos comparten un supuesto: la venta del futuro del turismo como la única opción económica para una región como el Amazonas donde no hay ninguna industria, y para la Alta Guajira que esta por fuera de la economía minera y agroindustrial departamental. Sin embargo, en ningún momento las opciones económicas y el mercado de turistas aparecen en los números esperados. Una última prueba de ello es que en Amazonas, la concesión de Aviatur y Decamerón está a punto de retirarse, y en La Guajira, la poca afluencia de turistas al Festival hizo que sus asistentes lo tildaran de fracaso.

Referências

- ABREU, Regina. A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio. En: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.) *Memória e patrimônio. Ensaio contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.
- CHAVES, Margarita. Valor diferencial y emprendimiento cultural en la producción artesanal indígena en Colombia. En: CHAVES, Margarita; MONTENEGRO, Mauricio; ZAMBRANO, Marta. (Ed.) *Mercado, consumo y patrimonialización. Agentes sociales y expansión de las industrias culturales en Colombia*. Bogotá: Icanh, 2012. En preparación.
- CHAVES, Margarita; MONTENEGRO, Mauricio; ZAMBRANO, Marta. Mercado, consumo y patrimonialización cultural. *Revista Colombiana de Antropología*, v. 46, n. 1, p. 7-26, 2010.
- CLIFFORD, James. Sobre la recolección de arte y cultura. En: _____. *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- COLOMBIA. Ministerio de Ambiente, Vivienda y Desarrollo Territorial. *Política para la proyección de los conocimientos tradicionales asociados a la conservación y uso sostenible de la biodiversidad en Colombia*. Borrador de trabajo. Bogotá, 2010.
- COLOMBIA. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo y Artesanías. *Lineamientos de política para el desarrollo del turismo comunitario en Colombia*. Documento preliminar. Bogotá, 2011.
- _____. *Política de Turismo y Artesanías. Iniciativas conjuntas para el impulso y la promoción artesanal y el turismo colombiano*. Documento de política. Bogotá, 2009.
- COLOMBIA. Ministerio de Cultura. *Compendio de políticas culturales*. Documento de discusión. Bogotá: Dupligráficas, 2009.
- _____. Dirección de Patrimonio, Grupo de Patrimonio Inmaterial y Fundación Erigaie. *Diagnóstico regional sobre identificación y registro del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Bogotá, 2010.
- _____. *Proceso de Identificación y Registro de Salvaguardia*. Bogotá: Imprenta Nacional, 2007.
- COMAROFF, John; COMAROFF, Jean. *Ethnicity, Inc*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- CORREA, Hernán Darío. Los Wayúu: pastoreando el siglo XXI. En: CORREA, François. (Ed.) *Encrucijadas de Colombia Amerindia*. Bogotá: Ican – Colcultura, 1992.
- CRISIONNE, Giacomo; VIGNOLO, Paolo. ¿Del terrorismo al turismo? Vive Colombia, viaja por ella: el dispositivo de movilidad entre conflicto armado y patrimonio cultural. En: CHAVES, Margarita; MONTENEGRO, Mauricio; ZAMBRANO, Marta (Ed.) *Mercado, consumo y patrimonialización. Agentes sociales y expansión de las industrias culturales en Colombia*. Bogotá: Icanh, 2012. En preparación.
- DAZA, Vladimir. *Guajira, memoria visual*. Bogotá: Banco de la República, 2002.

FERGUSON, James; GUPTA, Akhil. Spatializing states: Toward an ethnography of neoliberal governmentality. *American Ethnologist*, v. 29, n. 4, p. 981-1002, 2002.

FUNLEO. Recetario gastronómico del municipio de Puerto Nariño – Amazonas y sus comunidades aledañas. Preparaciones Culinarias Tradicionales de los pueblos Ticunas, Cocamas y Yaguas. Bogotá, 2011. Inédito.

GALLEGO, Lina. ¿Cultura para consumir? Los yagua y el turismo cultural en el Trapecio Amazónico. *Revista Colombiana de Antropología*, v. 47, n. 1, p. 113-136, 2011.

GOULARD, Jean-Pierre. Un horizonte identitario amazónico. En: CHAVES, Margarita; DEL CAIRO, Carlos (Ed.), *Perspectivas antropológicas sobre la Amazonia contemporánea*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana – Icanh, 2010.

GREENE, Shane. ¿Pueblos indígenas S. A.? La cultura como política y propiedad en la bioprospección farmacéutica. *Revista Colombiana de Antropología*, v. 42, p. 179-221, 2006.

HALL, Stuart. La importancia de Gramsci para los estudios de raza y etnicidad. *Revista Colombiana de Antropología*, v. 41, p. 219-257, 2005.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. World heritage as cultural economics. En: KARP, Ivan et al. *Museum frictions. Public culture/Global transformations*. Durham: Duke University Press, 2007. p.161-202.

MONTENEGRO, Mauricio. La patrimonialización como protección contra la mercantilización: paradojas de las sanciones culturales de lo igual y lo diferente. *Revista Colombiana de Antropología*, v. 46, n. 1, p. 115-131, 2010.

NOVA, Giselle. 2012. “Producción artesanal y lógicas de participación en los circuitos del turismo en una comunidad indígena del trapecio amazónico colombiano”. En: VALCUENDE, José María (Coord.). *Amazonia. Viajeros, turistas y poblaciones indígenas*. Tenerife: Asociación Canaria de Antropología. E-book Pasos, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural. www.pasosonline.org

OCHOA, German; PALACIO, Germán. Turismo e imaginarios en la Amazonia colombiana. En: OCHOA, Germán. (Ed.). *Turismo en la Amazonia. Entre el desarrollo convencional y las alternativas ambientales amigables*. Bogotá: Editora Guadalupe, 2008.

OCHOA, Germán; WOOD, Allan; ZÁRATE, Carlos. *Puerto Nariño, el pueblo que se mira en el río: Retos al desarrollo sustentable en los municipios amazónicos*. Bogotá: Publicaciones ILSA, 2006.

ORSINI, Giangina. *Poligamia y contrabando: Nociones de legalidad y legitimidad en la frontera guajira, siglo XX*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales – CESO, 2007.

PINEDA GIRALDO, Roberto. ¿Dos Guajiras? En: ARDILA, Gerardo.; PÉREZ, Alfonso. *La Guajira: De la memoria al porvenir. Una visión antropológica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1990.

PRATS, Llorençs. *Antropología y Patrimonio*. Barcelona: Ariel, 1997.

RAMOS, Alcida Rita. *Indigenism. Ethnic politics in Brazil*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.

URREGO, Manuela. ¡Para ustedes bailaremos la Yonna!. *Miradas Etnográficas dentro del Escenario Etnoturístico en la Guajira Colombiana*. Tesis (Maestría en Antropología) - Universidad Nacional de Colombia, 2009.

ZÁRATE, Carlos. *Silvícolas, sirringueros y agentes estatales. El surgimiento de una sociedad transfronteriza en la Amazonia de Brasil, Perú y Colombia 1880 – 1932*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.

Patrimonializaciones y emprendimientos culturales del afropacífico: el festival Petronio Álvarez de Cali como plataforma para la promoción de los etnicismos¹

Carlos Andrés Meza

La ciudad de Cali² se ha convertido en un entorno favorable para el desarrollo de las políticas de patrimonialización y turismo cultural, especialmente, alrededor de festividades y espectáculos masivos entre los que se encuentra el festival de música folklórica del Pacífico Petronio Álvarez. Con base en una investigación etnográfica que tiene como centro este festival, reflexiono en este artículo sobre la manera como se entrelazan las políticas de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial con las de fortalecimiento de las industrias culturales, el turismo y el emprendimiento en torno a este tipo de eventos culturales. Reflexiono sobre la de re-presentación del sujeto afro-pacífico y los emprendimientos etnoculturales que se propician en este escenario, e ilustro la trama de políticas, intereses y agencias que se tejen en torno a ellos con el fin de revelar las tensiones y los conflictos que surgen en torno a la administración del evento y su significado para los diferentes agentes que participan en el mismo.

La idea de una re-presentación de la cultura tradicional afropacífica³ que propone el festival tiene en un doble sentido: la de una puesta en escena de la “tradición afro” como un “volver hacia atrás” en tanto se trata de una imagen del pasado que produce sensaciones, deseos, ansiedades, optimismos personales, profesionales y nacionales (POVINELLI, 1999, p. 28); y el de “innovación” en la medida en que ésta se renueva con cada versión del festival. En los últimos cinco años – de los 15 de trayectoria con que cuenta el festival Petronio Álvarez –, este ha adquirido una dimensión nacional e internacional inusitada. Todo un entramado institucional estatal y privado, nacional e inter-

1 Este artículo es un resultado parcial del proyecto *Mercado, consumo y patrimonialización. Agentes sociales y expansión de las industrias culturales en Colombia*, ICANH-Colciencias No. 743-2009.

2 Cali es la capital del Departamento del Valle del Cauca, la tercera ciudad de Colombia, y la que presenta el mayor índice de población negra urbana.

3 Idea de “re-presentación” en un doble sentido esto nada de Ricoeur (2010, p. 22).

nacional convocan a la participación de la población afro y del público caleño en el mismo. Una variedad de colectividades organizadas bajo la lógica de la etnoempresa, así como un grupo de académicos y gestores culturales expertos en música, gastronomía, producción artesanal y funebria del Pacífico convergen igualmente para promover la patrimonialización de la música tradicional de la gente negra del Pacífico. Las articulaciones del festival con las políticas multiculturales, por su parte, impulsan el turismo hacia Cali e inscriben a esta ciudad como centro de las culturas afro del Pacífico colombiano. Tiene lugar en este escenario un reconocimiento de “las producciones y los saberes autóctonos” de una comunidad imaginada como “afropacífica”, en un contexto migratorio como el caleño, donde los individuos y las familias afro venidas desde diversas regiones de la costa Pacífica son sujetos de relaciones de desigualdad social y racial que contrastan con las celebraciones en el marco de la fiesta.

La re-presentación del sujeto afropacífico en este contexto se caracteriza por una tendencia a su cosificación en pos de un guión exaltante de la diversidad cultural. En este, las operaciones meta cultural a través de las cuales se construye la noción de patrimonio – mediante una amalgama de métodos y valoraciones museológicas con experiencias vivas (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 2006, p. 1), se vuelca con vehemencia sobre el festival. Allí se incorporan de manera creciente y regularizada estéticas, oficios, saberes gastronómicos y otra variedad de conocimiento de los entornos rurales ribereños y costeros del litoral Pacífico en el contexto festivo metropolitano, bajo condiciones y situaciones particulares de contemplación estética e intercambio comercial de esta diversidad resignificada para su consumo. Esta dinámica que hoy jalona el carnaval, sigue muy de cerca lo que propuso la Ley 1185 de 2008⁴ cuando estableció que el carnaval y el espectáculo eran mecanismos óptimos para la conservación y salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial y recomendó a las entidades territoriales colombianas la adopción de tales mecanismos en los planes de ordenamiento territorial y en los planes de turismo. (COLOMBIA, 2010)

De este modo, la espectacularización de las escenificaciones de la diferencia en la que suele apoyarse la estrategia de los grupos étnicos para lograr visibilidad política, se potenció con la mercantilización de la diferencia étnica

4 La Ley 1185 de 2008, modificatoria integral de la Ley General de Cultura establece que los sitios históricos y los museos son los lugares de conservación y salvaguardia del patrimonio cultural material. Mientras que los carnavales y espectáculos cumplirían esa función con respecto al patrimonio inmaterial. (COLOMBIA, 2008)

que se promueven hoy en contextos festivos. En estos, la idea muy difundida hoy sobre las posibilidades económicas del emprendimiento etnocultural o iniciativas empresariales basadas en los réditos que se consigue mediante la producción de bienes y servicios culturales basados en el conjunto de valores simbólicos que los grupos étnicos supuestamente portan, invita a los productores culturales afro a hacer sus apuestas. (BRIONES, 2009; COMAROFF; COMAROFF, 2011) Se genera entonces una dinámica de comercialización étnica y cultural que concibe y publicita al festival como elemento significativo de la supervivencia y revitalización de las producciones y formas culturales de la cultura afro, pero a la vez, como espacio para el desarrollo estrategias económicas decisivas para la supervivencia de individuos y colectividades “portadoras” de esta cultura. (SANGER, 1988 apud COMAROFF; COMAROFF, 2011)

Sin embargo, a medida que el festival Petronio Álvarez crece, la regulación y normatización de todo aquello que compone la representación afropacífica se ha hecho más urgente para todos los sectores involucrados en la planificación y realización del evento. Así, la estandarización de la calidad, entre otros criterios propios de la economía de mercado, han comenzado a imponerse sobre los sujetos etnoemprendores, especialmente sobre aquellos cuya marginalidad y pobreza se reproduce hoy en un contexto de desterritorialización y migración a la ciudad, y de degradación ecológica y repoblamiento en su región de origen en el Pacífico colombiano.

Festival cultural y re-presentación del sujeto afropacífico

En julio de 2011 el Congreso de la república sancionó la Ley 1472 que convirtió al festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez en patrimonio cultural inmaterial de la nación. Quince años antes, en 1997, el evento había nacido de la necesidad de crear un espacio de encuentro para compositores, músicos e investigadores de la música del litoral pacífico. Su fundador fue el antropólogo e historiador caleño Germán Patiño, asesor del alcalde de Cali Germán Villegas entre 1995 y 1997 y posteriormente secretario de cultura de esa ciudad. El nombre del festival se escogió para homenajear al músico de Buenaventura⁵ Patricio Romano Petronio Álvarez, quien fue un gran impulsador

5 Buenaventura es el principal puerto colombiano en el Pacífico.

de las músicas de chirimía y currulao, categorías musicales de la tradición musical afro con las que se inició el festival. Hasta 2006, el Petronio se realizaba en el teatro municipal al aire libre Los Cristales, un pequeño escenario público y muy popular, y enfrentaba, año tras año, dificultades presupuestales que ponían permanentemente en riesgo su realización. Sin embargo, para entonces, el festival ya se había convertido en el más importante encuentro cultural de la gente del Pacífico que residía en Cali y en Buenaventura, y de las agrupaciones musicales que venían de múltiples localidades rurales y urbanas del Chocó, Valle, Cauca y Nariño⁶ con el fin de participar en el concurso. Los promotores del evento comenzaron a publicitarlo entonces como el más importante evento cultural orientado a desarrollar, conservar y divulgar las músicas tradicionales de la región, a la vez que el mismo daba cuenta de la extensión y configuración de una dinámica cultural particular de la cuenca migratoria de Cali y Buenaventura en relación con los centros urbanos y las áreas rurales de todo el Pacífico.

Después de diez años de su realización, el festival se trasladó a la Plaza de Toros de Cañaveralejo de Cali, donde se triplicó la asistencia de público, especialmente de población no negra, de clase media alta y extranjeros. Durante las ediciones 2010 y 2011, el aumento de las agrupaciones musicales también fue significativo, y la gastronomía y la producción artesanal afro se incorporaron al dentro del concepto de salvaguardia que inicialmente operaba exclusivamente en torno a la música tradicional. Así se fue incrementando la variedad de productos culturales exhibidos y el número de expositores que performan para los asistentes conocimientos y procedimientos vernáculos en la preparación de comidas típicas, artesanías en maderas y fibras naturales y “bebidas culturales” o destilados artesanales a base de biche, aguardiente que hasta hace unas décadas era fuertemente perseguido y decomisado por agentes de las rentas departamentales.⁷ (ver MEZA, 2011) En el Petronio 2011 se integraron, por primera vez, la exhibición y oferta de ser-

6 Estos son los nombres de los cuatro departamentos que en orden de norte tienen territorios costeros en el océano Pacífico. En esta región se concentra una alta proporción de la gente negra en Colombia.

7 Las redes de producción y comercialización de este licor artesanal, a base de caña, que la gente produce en los alambiques de caseríos rivereños y costeros, se había intensificado especialmente en los últimos quince años. Se trataba de una bebida proscrita, cuyo consumo ha sido tradicionalmente estigmatizado en Quibdó, Guapi, Buenaventura o Cali, pero que ahora era valorada como una “bebida ancestral”. La ruta del biche no sólo era geográfica (la cadena productiva que opera entre ríos y ciudades) sino que también invitaba a pensar en una especie de giro histórico inscrito en las trayectorias de la memoria.

vicios en torno a la memoria y las propuestas estéticas del peinado femenino, y también de líneas de innovación de cosméticos “afro”. Todo ello enmarcado en los discursos y las prácticas que se ventilan en el publicitado campo de las “industrias culturales y creativas” que tiene a Cali como su centro. (Cf. COLOMBIA, 2007, p. 16)

Efectivamente, el festival se ha convertido en un espacio privilegiado para el entronque de políticas de corte neoliberal como la del BID que busca convertir a Cali en capital de las industrias culturales y a estas en motor del desarrollo de la ciudad⁸ y políticas culturales, como la de Patrimonio Inmaterial (decreto 2941 de 2009), que siguiendo de cerca la Convención Internacional de la Unesco sobre Protección y Promoción de la Diversidad de Expresiones Culturales encuentra en este tipo de complejos festivos escenarios ideales para la oferta de bienes y servicios culturales en su doble naturaleza: como bienes de consumo, y como distintivos de identidad y valores diferenciales. A las anteriores se añaden las de corte más político como la ley 1472 de 2011 que impulsaron los congresistas vallecaucanos que patrimonializaron el festival, y que en su artículo 2° señala que: “[...] el Ministerio de Cultura apoyará aquellas manifestaciones y expresiones del Pacífico [...] como son la producción de instrumentos musicales típicos, las artesanías y la gastronomía, entre otros [...]” (COLOMBIA, 2011)

La idea de articular un espectáculo de re-presentación del sujeto afropacífico con los escenarios derivados de sus manifestaciones culturales para cristalizara una supuesta autenticidad y una coherencia de la cultura, fue desarrollada en los últimos años por el “comité conceptual”, instancia planificadora del evento. En 2012, este comité propuso la noción de “complejo Petronio”, la cual se concretó en la realización del festival en el estadio internacional de fútbol Pascual Guerrero. El “complejo” abarca un conjunto de manifestaciones artísticas, dancísticas, gastronómicas, artesanales y académicas que ahora se llevan a cabo, no solo en el escenario del festival, sino en los espacios de difusión cultural de la alcaldía, en centros comerciales y en barrios del Distrito de Aguablanca. A los anteriores espacios también se suman las exposiciones y cátedras que se realizaron en el Centro Cultural y en el Museo de Arte Religioso de Cali.

8 Con los golpes que se le dio a las actividades ligadas al narcotráfico Cali sufrió una depresión económica muy fuerte que propicia la intervención de políticas como la del BID. (BID, 2009)

Cadenas de patrimonialización, marcas diferenciales y procesos electorales

En el camino de llegar a convertirse en vitrina de la cultura afropacífica, el festival ha conectado e incorporado otros procesos culturales en el Pacífico, y ha abierto una ruta hacia su patrimonialización. Desde su tarima, la música de marimba y los cantos del Pacífico tuvieron una plataforma de difusión y adquirieron la relevancia necesaria para que gestores culturales e intelectuales⁹ buscaran su candidatura e inclusión dentro de la lista representativa del Patrimonio inmaterial de la Unesco. En 2009, la Secretaría de Cultura y Turismo impulsó la formación y creación musical en los jóvenes, muchos de ellos de los barrios populares de Cali. Así surgió el “Petronito”, versión infantil del festival, con un concepto mucho más pedagógico, orientado a la transmisión cultural y a la visibilización de las escuelas de música tradicional que hoy operan en Chocó, Nariño, Cauca, Buenaventura y Cali.



Figura 1 - Tascas de productos artesanales. Festival Petronio Álvarez 2010
Foto: Andrés Meza.

9 Esta iniciativa fue liderada por los escritores Alfredo Vanín y Oscar Olarte.

Por otra parte, hace un par de años que los representantes del festival y del museo de arte religioso de Cali asisten, en calidad de jurados y observadores, al encuentro de alabaos, gualíes y levantamiento de tumbas que se realiza desde hace trece años en Andagoya (Medio San Juan). La valoración estética que ha adquirido la funebre a través del mencionado encuentro cultural llamó la atención de la administración municipal, del diputado de la asamblea departamental del Chocó, de los funcionarios del Ministerio de Cultura, de periodistas, investigadores y curadores. (MONTROYA, 2011) En 2010, en el marco del festival, el museo caleño y la federación de colonias del Pacífico presentaron la exposición de “Ritos Fúnebres del Pacífico Colombiano”. En 2011, presentaron una exposición de altares de vírgenes y santos, que tienen lugar en las fiestas patronales y religiosas de las distintas localidades del Pacífico. (AROCHA, 2011)

Siete meses después de la declaratoria de la Unesco sobre la música de marimba, el festival Petronio Álvarez se convirtió en sí mismo en una expresión patrimonial de la nación. La declaratoria del Congreso colombiano fue una suerte de respuesta nacional a la declaratoria de la Unesco, si bien el Consejo Nacional de Patrimonio aún no ha emitido un concepto favorable para la declaratoria hecha por el Congreso. En el lanzamiento del festival en el Teatro Municipal Enrique Buenaventura, los organizadores dedicaron la XV versión a los cantos tradicionales y a la música de marimba del Pacífico sur, ahora incorporados en la lista representativa del patrimonio inmaterial. El criterio que esgrime el Congreso no tiene que ver con la antigüedad del evento sino con el proceso de salvaguardia del folklore del Pacífico. El Petronio patrimonializado se constituye en un paradójico mecanismo de salvaguardia de manifestaciones culturales arcaicas, residuales y emergentes. Esto configura un cronotopo particular: el de un festival joven, por su trayectoria, concebido como mecanismo de supervivencia cultural para las tradiciones de una región cuya marginalidad histórica, racismo y violencias ha sido prominente. Este hecho invita a pensar en nuevas cuestiones teóricas y políticas que empiezan trenzarse con el patrimonio cultural: a saber, la desigualdad social, los propósitos de la preservación y el desarrollo de la industria cultural. (GARCÍA CANCLINI, 1999)

El sentido político que le imprimieron el consejo municipal y el Congreso de la república tienen más bien el sentido de un espaldarazo a la idea de consolidar a Cali como la capital de la re-presentación afropacífica, como una especie de síntesis paisajística del litoral orientada por el discurso de la salvaguardia. En efecto, la capital del Valle del Cauca es una ciudad cuyas

características históricas, geográficas y sociológicas la convierten en bisagra entre la región Andina y Pacífica. Sin embargo, pese a estar especialmente conectados, Cali y el litoral Pacífico son espacios diferenciados tanto desde el punto de vista económico como demográfico. (BARBARY; HOFFMAN, 2004) Así, esta patrimonialización parece estar relacionada con un proyecto político de la dirigencia regional y del gobierno departamental que propende por controlar las condiciones de representación cultural del litoral. Cali vendría a ser el territorio en el cual tiene sentido reflexionar y construir imaginarios acerca de la identidad, la tradición y la historia de lo afropacífico. También la entidad propietaria al acoger y sostener a la fiesta más grande y representativa del Pacífico en términos financieros, legislativos y de gestión. El vínculo creciente del patrimonio cultural con el turismo, el desarrollo urbano, la mercantilización y la comunicación masiva (GARCÍA CANCLINI, 1999), convoca a asociaciones empresariales y corporaciones privadas como Asocaña y Corfecali, quienes han manifestado un interés creciente en apoyar el festival. (COLOMBIA, 2010) La Secretaría de Cultura y Turismo de Cali, por su parte, ha jugado un rol decisivo que concuerda con el papel que la ley 1185 de 2008 le confiere a esas entidades en la creación de un sistema de regionalización cultural y de competitividad para el turismo. La lógica geopolítica del Valle del Cauca de exhibir y mantener cierto liderazgo sobre otros departamentos en cuanto al proyecto de crear una región autónoma del Pacífico, estaría operando también en el campo cultural y del patrimonio. Así, lo afropacífico juega un papel en la consolidación de la marca de destino turístico para Cali.¹⁰ La idea sugerente de Cali como capital del litoral se prolonga, entonces, bajo la reformulación del patrimonio en términos de capital cultural, de proceso social que, como el capital económico, se acumula, se renueva y produce rendimientos. (GARCÍA CANCLINI, 1999)

El festival patrimonializado y motor de otras activaciones patrimoniales se convierte, sin embargo, en blanco de la instrumentalización de los actores políticos que participan en la contienda electoral. En un espacio como el Distrito de Aguablanca de la ciudad de Cali, el cual presenta uno de los índices más altos de concentración de población afro se constituye en un sector demográficamente representativo y susceptible de ser explotado políticamente cuando se movilizan valores culturales de la gente negra. Lo

10 De acuerdo con el Plan Sectorial de Turismo 2011-2014.

mismo aplica para Cali, la segunda ciudad suramericana con más alto porcentaje de población afrodescendiente. Allí el festival se ha convertido en un escenario privilegiado para que los políticos instrumentalicen el factor demográfico de la etnicidad en sus campañas electorales. No hay que olvidar que el electorado negro o afro residente le ha conferido triunfos ostensibles a los últimos alcaldes de la ciudad.

Reconocimiento y emprendimiento etnocultural

En los dos últimos años, el gobierno caleño, el Ministerio de Cultura y actores de la cooperación internacional concibieron el festival como una gran acción afirmativa¹¹ en favor de los afrodescendientes. La interpretación de esta política multicultural, originaria en Estados Unidos y orientada a revertir las desigualdades raciales producidas por procesos pasados y actuales de discriminación (WADE, 2012), se plantea en el sentido de exaltar la diferencia cultural en la medida en que ello corrija la invisibilidad, pero también dinamice el emprendimiento etnocultural y con ello, la inclusión social de los afrodescendientes. Durante la inauguración del evento en 2010, el supuesto del reconocimiento de la diversidad cultural como generador de equidad social y de riqueza se sintetizó en la idea de que el Petronio era un “festival de la inclusión”.¹² En la instalación participaron delegados del Plan de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), quienes presentaron el programa “población afrodescendiente de América Latina” enfocado a apoyar diversos procesos organizativos afro en Colombia, Panamá y Ecuador, en temas relacionados con la educación, la vivienda, el desarrollo urbano, la salud y la cultura.

Al año siguiente, en 2011, el comité conceptual del festival, el Ministerio de Cultura y la Secretaría de Cultura y Turismo de Cali propusieron que el evento se hiciera en el marco del año de la afrodescendencia declarado por la ONU, la declaratoria de la Unesco sobre la música de marimba y cantos del Pacífico sur, y la declaratoria patrimonial del Congreso de la República sobre el festival. La plaza de toros se había colmado el año anterior con 20.000

11 Jorge Iván Ospina (comunicación personal).

12 En el Plan de desarrollo 2008- 2011 “para vivir la vida dignamente”, el festival Petronio Álvarez aparece como un eje dentro del el macro proyecto “la diferencia es nuestra mayor riqueza”.

espectadores y la Secretaría de Cultura y Turismo dispuso que el Petronio se realizara en el Estadio Olímpico Pascual Guerrero, que tras una millonaria remodelación para el mundial de fútbol, fue rebautizado “Centro de Servicios Culturales y Deportivos”.¹³ En el plano local, el reacomodamiento del Petronio en escenarios cada vez más grandes y emblemáticos de la ciudad desató tensiones y fuertes críticas.¹⁴ En el plano nacional hubo polémicas que concluyeron en las debilidades de las regiones en materia de infraestructura para consolidar atracciones turísticas, por falta de escenarios adecuados.¹⁵

Meses antes del evento, una noticia que convocaba a artistas a inscribirse en las audiciones zonales, describía al Petronio como “[...] uno de los procesos culturales más importantes e incluyentes de la etnia afrocolombiana [...]” (INSCRIPCIONES..., 2010) La visibilidad étnica a través de la mercantilización de la diferencia se plantea entonces como una estrategia en la política local y estatal de las industrias culturales y la inclusión social. Comercializar aquello que es “auténticamente afropacífico” es una manera de reflexionar, de autoconstruirse, de producir y sentir esa identidad afropacífica. (COMAROFF; COMAROFF 2011) Aquello que comenzó como una venta informal de comidas y bebidas alcohólicas en las graderías y alrededores, se fue estableciendo como una promisoría industria cultural regional susceptible de ser protegida mediante el establecimiento de un mercado exclusivo de productos étnicos “afro”, cuyos patrones estéticos de elaboración y exhibición vienen siendo regulados y reglamentados de manera progresiva mediante la adopción, un tanto arbitraria, de estándares de calidad. Los criterios artísticos, históricos y técnicos para la medición, categorización, descripción y representación de lo afropacífico se sujeta a la espectacularidad que caracteriza la planificación y gestión del evento. Por esta vía, el Petronio se convierte en un dispositivo de poder y control y por lo tanto, un dispositivo político.

13 Plan Sectorial de turismo 2011-2014.

14 Recientemente la Secretaría de Cultura y Turismo ha anunciado la construcción del centro tecnológico y cultural “somos Pacífico”, una megaobra que estará localizada en el Distrito de Aguablanca. Véase: <http://www.festivalpetronioalvarez.com/articulos/varticulos.php?ob=98>, consultada el 20 de septiembre de 2011.

15 Con respecto a la política turística del gobierno del presidente Juan Manuel Santos, véase *El Espectador* (GOBIERNO..., 2011). En ese entonces, el presidente señaló que todos los informes de competitividad se referían a la infraestructura como uno de los cuellos de botella para el desarrollo económico. De ahí que su gobierno haya destinado 120 mil millones del presupuesto nacional para la infraestructura turística. Concretamente, para la construcción de centros de convenciones, muelles, malecones, parques temáticos y para la adecuación de atractivos turísticos.



Figura 2 - Stand de la Asociación de Parteras Unidas del Pacífico en el Festival Petronio Álvarez 2010
Foto: Andrés Meza.

El hecho de supeditar la producción cultural a los criterios del mercado de consumo significa exigir que las creaciones culturales acepten el prerrequisito de legitimarse en términos de valor del mercado. (BAUMAN, 2006) Los llamados expositores culturales, esto es la gente vinculada a la producción y transformación de alimentos, bebidas y objetos, se ven en el trance de buscar

fuentes de financiación, de formalizarse y certificarse como iniciativas de industria cultural creativa. El gobierno municipal y el Ministerio de Cultura le dan a tales emprendimientos la connotación de la visibilidad étnica afro y de la dignificación laboral y han comenzado a asumir el festival como un potencial nada despreciable en la conformación del destino-espectáculo en la política cultural y turística. El Conpes 3659 de 2010 sobre industrias culturales creativas coincide con la citada convención de la Unesco sobre prácticas culturales, al ver en su mercantilización una doble dimensión: la reproducción simbólica que “[...] contribuye al desarrollo de las identidades, la cohesión social y la convivencia [...] y la reproducción material mediante la incorporación de artes y oficios al desarrollo económico de las comunidades [...]”. (UNESCO, 2005, p. 6)

El Petronio como cronotopo constituido por las declaratorias patrimoniales, se adapta para el turismo teniendo como base el corolario del sujeto afropacífico ahora incorporado y modelado como producto cultural especializado. En un portal de Proexport Colombia, la entidad promotora del turismo en el país, el festival era publicitado como:

[...] Un estado de ánimo que despierta los sentidos. Alrededor de éste se puede tener una de las más exquisitas ofertas de la gastronomía colombiana, con sabor a mar. Las muestras artesanales entregan texturas asombrosas que tienen en la fibra de hoja de plátano y en el totumo una de sus principales materias primas [...]. Cada noche del festival es un espectáculo sonoro y visual que guarda sus mejores imágenes en el colorido de un escenario en continuo movimiento: los pañuelos blancos al aire a son de currulao y la gente que se viste de su mejor sonrisa, la más auténtica, la que rescata el orgullo de pertenecer a una raíz cultural que se recrea cada año con lo mejor de sí [...]. (COLOMBIA, [2011?])

La etnicidad que decanta este panorama de reconocimiento y emprendimiento etnocultural estaría orientada por una economía de la identidad en donde se reitera el valor agregado de la diferencia, por la innovación y el riesgo que implica hacer de esta diferencia una fuente de rédito y por la asimilación de los patrones de organización familiar y comunitaria en colectivos empresariales. Por otra parte, esas iniciativas son fomentadas por organizaciones expertas en comercialización étnica. (COMAROFF; COMAROFF, 2011) En este punto tomaré como ejemplos los casos de la Asociación de Parteras del Pacífico y la fundación Activos Culturales Afro. En los últimos años, en Buenaventura, una asociación de parteras que llevaba veinte años existiendo, hoy ha adquirido el carácter de empresa. En el Petronio, la Asociación de Parteras del Pacífico (Asoparupa) despliega todos sus rasgos empresarios

al ofrecer servicios psico-profilácticos a mujeres embarazadas y comercializar la tomaseca en botellas etiquetadas con la marca “raíces”. Esta bebida a base de biche, conocida también como chuco o bebedizo, la han utilizado las madres en la etapa post-parto. Como una lección aprendida de memoria, las expositoras de estas bebidas recitan tales propiedades pero ponen especial énfasis en la fertilidad y el apetito sexual. A su vez, Asoparupa recibe el apoyo de la fundación Activos Culturales Afro (ACUA), ONG apoyada por el Fondo Internacional de Desarrollo Agrícola, y quien actualmente impulsa proyectos culturales y de desarrollo local con 20 comunidades afrodescendientes de Bolivia, Brasil, Colombia, Ecuador, Panamá y Perú.¹⁶ La generación de ingresos, la protección del conocimiento y la defensa de la dignidad son los objetivos que sigue esta organización. En el Petronio 2011 ACUA gestionó la ampliación de la muestra artesanal y gastronómica del año anterior. De 30 puestos de comida en 2010 se pasó a 80 en 2011 y de 20 puestos de bebidas se amplió a 50 (40 dentro del estadio y 10 en la parte de afuera) para el presente año. ACUA también ha venido financiando a fundaciones y redes de mujeres que transforman y comercializan plantas medicinales, bebidas y alimentos, especialmente, hacia el Pacífico sur. Su misión es “[...] promover el empoderamiento sostenible de los activos culturales que tienen las comunidades afrodescendientes organizadas [...]”. En lo referente al tema de la producción intelectual ACUA concuerda con el plan decenal 2001-2010 y con la política del Patrimonio Cultural Inmaterial en la importancia del conocimiento como recurso productivo, al servicio de la calidad de vida; y fundamentado en estrategias de autoría colectiva.¹⁷ El alto valor estético es el principal criterio de la Fundación ACUA para apoyar “iniciativas innovadoras en las comunidades afrodescendientes rurales y urbanas” mediante la formulación y acompañamiento de proyectos que, en buena parte, buscan introducir tales iniciativas en circuitos masivos de distribución, promoción y

16 Otras actividades que ha liderado esta organización es el encuentro de jóvenes afrodescendientes emprendedores de Brasil, Colombia, Ecuador y Perú que tuvo lugar el 13 de octubre en Benín, y el proyecto piloto “identidad afro-marimbas en los colegios” cuyo objeto es “introducir la cultura afrocolombiana a los estudiantes de diferentes colegios de Bogotá utilizando la música de marimba del Pacífico sur, como una herramienta para rescatar el papel de la cultura afro como pilar de la identidad colombiana y latinoamericana”. (ACUA, [2010])

17 La orientación general de la política de PCI y Documento Conpes 3.553 de 2008, basan este criterio en lo establecido en el artículo 13 de la Ley 397 de 1997 que señala que “[...] con el fin de proteger lenguas, tradiciones, usos y costumbres y saberes, el Estado garantizará los derechos de autoría colectiva de los grupos étnicos [...]”.

difusión. En tal sentido un “activo cultural afro” sería aquel cuya valoración estética viabiliza estrategias de identidad y de mercadeo, ejercidas a través de la etnoempresa. El discurso de ACUA confluye con el de la Secretaría de Cultura: la estandarización establece la reproducción de la diferencia cultural y esta, a su vez, incentiva las activaciones patrimoniales y el posicionamiento de productos en mercados culturalmente diferenciados como son los eventos y festividades nacionales y regionales.¹⁸ Cabe agregar que estas industrias culturales creativas se han estructurado, y desde hace mucho tiempo para el caso de la culinaria, a partir de cadenas productivas de producción y transformación de bienes, asociada a dinámicas migratorias y parentales y al recurso de la movilidad.

Uno de los efectos más palpables de la magnificación y la declaratoria patrimonial de la marimba por la Unesco y del festival por el congreso, es la obcecada naturalización de la diferencia apelando a un sentido de origen en el Pacífico que es inmanente al color de la piel. Así, el racismo se introduce en las interpretaciones de las diferencias culturales. (ZAMBRANO, 2004, p. 79) Un ejemplo de ello era la propaganda radial que invitaba a los caleños a participar del evento en 2010: [...] con arrechón y chontaduro, la raza negra, ardiente y sexual, te invita a la XIV edición del festival de música del Pacífico Petronio Álvarez [...].¹⁹ Esta sugestiva resemantización que realiza la industria de la comunicación sobre “lo negro” es tal vez el arquetipo más racializante que se proyecta sobre la economía de la identidad afropacífica.

La espectacularización del Petronio Álvarez y sus expectativas generadas en torno al reconocimiento diferencial afrocolombiano han generado un conjunto de reacciones contrarias y dispares, desde diferentes sectores sociales. El malestar de algunos sectores de la ciudadanía por el traslado del evento a escenarios más grandes de la ciudad ha reflejado el espectro subyacente de racismo y xenofobia. El Petronio ha sido representado por los comentaristas de las noticias como “[...] una fiesta de *niches* jinchos de biche [...] o pre-homínidos con exóticas pócimas [...] que son en su mayoría, gente pobre [...] del Distrito; los habitantes del jarillón; los desplazados, cuya tendencia es destruir lo que no les ha costado nada [...].”²⁰ La noción de caleñi-

18 La feria de las colonias en Bogotá, y el día del Pacífico en el marco de la feria de festival y que, por lo tanto hace visibles a sus productores.

19 Propaganda radial de la emisora Olímpica Estéreo de Cali.

20 Extractos de varios comentarios de foristas a propósito de las noticias publicadas por el diario el País sobre el festival.

dad que se percibe en este tipo reacciones dista mucho de aquella que predica la institucionalidad acerca de la convivencia multiétnica y de la inclusión social. Es evidente que en algunos sectores, la idea de Cali como capital del Pacífico, suscita malestar. Del mismo modo, la materialización de esa idea en un festival erigido en proyecto de alto impacto turístico a nivel nacional y estratégico para la política local de fortalecimiento de las industrias culturales. El racismo característico de Santiago de Cali parece exacerbarse ante los efectos de las activaciones patrimoniales, la política de reconocimiento étnico diferencial, el emprendimiento cultural y la política turística.

Desde otra orilla también se puede apreciar el malestar que suscita la incorporación del festival en la política turística de Cali, así como su patrimonialización y etnopolitización. En una entrevista hecha por el diario *El País* al marimbero Hugo Candelario González, quien ha ganado dos veces la categoría y ha sido jurado, éste critica la competitividad del certamen y desestima el aporte que el evento pueda hacer a los procesos de creación musical en el Pacífico: “[...] es difícil que algo externo aporte a la música autóctona. Quizás, el espacio para conocerla, investigarla, difundirla [...]”²¹ El músico Yuri Buenaventura fue mucho más lejos. En una entrevista dada a “El País” afirma que el Petronio es el reflejo de la “[...] demagogia politiquera acerca de los temas de la cultura negra, porque allí hay una gran masa votante [...]”. Critica el hecho de que el festival de la salsa se haya quedado sin recursos suficientes porque el presupuesto lo absorbió en su mayor parte el Petronio Álvarez. “[...] Los negros allá [Cali] no tienen ríos, no tienen mar, son desplazados, pero son muchos y dan votos [...] hay que proteger esos espacios culturales [Petronio] de las administraciones, porque ellos van a ir en la dirección de sus propuestas políticas y no de la cultura [...]”. Crítico frente al monopolio de Cali sobre la producción de eventos de circulación cultural de las tradiciones de la región, el músico actualmente promueve el “Festival Folclórico del Pacífico” en la ciudad de Buenaventura. De su proyecto afirma que: “[...] es una forma de defender la música popular, pero sin nostalgias, ni traumas de negritud [...]”.

Los expositores de productos también se resienten de la competitividad, la estandarización y las restricciones que ha introducido el festival. En 2011, los expositores de comidas y bebidas pagaron \$ 450.000 por el puesto, lo que

21 Extractos de varios comentarios de foristas a propósito de las noticias publicadas por el diario *El País* sobre el festival.

representó un aumento del 50% con respecto al año anterior (\$ 300.000). De acuerdo con las entrevistas realizadas, la mayoría parece residir en Cali, en el Distrito de Aguablanca, aunque mantenga una movilidad pendular (de ida y vuelta) con localidades del Pacífico. No son pocos los casos en donde las experiencias del destierro y el despojo están en la base de los problemas marginación social y económica e informalidad laboral que ahora comienzan a asimilarse como emprendimiento etnocultural por vía de la producción de diferencia etnicizada. En el festival, las bebidas, hasta hace no mucho tiempo prohibidas y de contrabando, costumbre de “chimpas”²² y vicio de la gente alcoholizada más pobre, se transformaba en un producto folklórico, exótico, distintivo de la región. Muchos de los proyectos de negocios en torno al biche aún se mueven dentro de una experiencia de marginalidad, en la medida en que sobre la bebida pesan restricciones legales y prohibiciones que dificultan la consolidación de cadenas productivas, consecución de patentes, registros sanitarios, y acceso a mercados más estables y de mayor envergadura.



Figura 3 - Botellas de tomaseca comercializadas por la Asociación de Parteras Unidas del Pacífico
Foto: Andrés Meza.

22 En Buenaventura usan este apelativo para referirse en modo despectivo al campesino o la “gente de los ríos”. En las zonas rurales del Chocó, la gente dice que la chimpa es un juego de barajas a través del cual se intercambian y se distribuyen de alimentos como la carne de cerdo, el arroz, el plátano, la carne de monte y los huevos. (MEZA 2010, p. 177)

Conclusión

En la carrera espectacular del Festival Petronio Álvarez, la ampliación del campo de la patrimonialización se da a medida que el festival adquiere valor como evento que promociona y publicita la diferencia cultural y se erige en mecanismo de salvaguardia de conocimientos y tradiciones renovadas a través del emprendimiento cultural. El andamiaje de toda esta tradicionalización remite a la noción de folklore, que Franz Fanon (1968 apud KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1995) conceptualizó como una etapa en la formación de los nacionalismos post-coloniales. La re-presentación afropacífica se asemeja a la idea de que el poder postcolonial en las sociedades multiculturales funciona inspirando sentimientos de identificación con imágenes de la tradición, con el “sujeto melancólico de las tradiciones”. (POVINELLI, 1999, p. 28) Esta gestión de las supervivencias culturales mediante la expansión y regulación de las formas de supervivencia a través de la cultura (aquello que conocemos como “resbusque”) nos remite a la idea del folklore y el patrimonio como un modo de producción que tiene en el pasado un recurso. (FABIAN 1968 apud KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1995)

Si se trata de un nuevo modo de producción cultural, con las complejas correlaciones de intereses, valores y posiciones de poder entre los actores involucrados, y esto se concreta en un etnoemprendimiento sustentable, ¿qué sentido y propósito pueden tener las elaboraciones discursivas sobre salvaguardia y protección para la vitalidad presente y para el futuro aparentemente promisorio del etnoemprendimiento? La valoración y preservación cultural en la economía de la identidad implican una concepción patrimonial que produce valores agregados (de exhibición y diferencia) en las dinámicas descritas de la re-presentación y que encuentra su nicho en los mercados donde el encuentro entre lo festivo y los nuevos escenarios de la etnicidad, son certificados por instituciones locales y nacionales como acciones afirmativas. El emprendimiento etnocultural y la promoción de una marca de destino para la competitividad turística ejercen una influencia irresistible en la acción administrativa; en la gestión y en los procesos de creación, formación, circulación y organización alrededor de artes, saberes, oficios y prácticas que el festival busca asimilar. En este contexto, resulta interesante el surgimiento de actores estratégicos que trabajan en la confección de marca étnica, a partir de la explotación, publicitación y presentación de productos artesanales y

gastronómicos. Así mismo, el hecho de que las ofertas etnoculturales que reclaman validez y pretenden obtener reconocimiento se desenvuelvan en un escenario de competitividad creciente, que además de influir la construcción de criterios de estandarización de la calidad, exige de los etnoemprendedores capacidad de endeudamiento.

El patrimonio es un campo de disputa económica, política y simbólica atravesado por la acción de tres tipos de agentes: el sector privado, el Estado y los movimientos sociales. (GARCÍA CANCLINI, 1999) Este puede tornarse conflictivo cuando surgen las tensiones en torno a los criterios de distribución, evaluación y organización de los elementos que componen los corolarios, así como a la expansión y regulación de éstos contribuyendo a la espectacularidad y magnitud del evento. Sobre este proceso conflictivo de construcción de significado se proyecta una historia de relaciones asimétricas desde el punto de vista geográfico, redistributivo y socio-racial que comienza a emerger como la contracara de las políticas sobre la identidad departamental y regional articuladas alrededor del patrimonio y el turismo como una opción económica. El fenómeno que implica cada realización del festival Petronio Álvarez también refleja los problemas de la segregación socio-racial de Cali y la familiaridad con ciertos estereotipos en donde se aprecian referencias directas a la raza como marcador diferencial. La interpretación popular de la diferencia cultural en términos raciales es reforzada mediante los estereotipos en donde tal diferencia estaría biológica y ontológicamente dada. En este sentido, como afirma Peter Wade, el problema del racismo se esconde en los márgenes de los discursos culturalistas. (WADE 2012) La simbolización de la noción de raza invita a pensar en un racismo simbólico estructural inherente la formación de las comunidades imaginadas y a la producción de sus identidades colectivas, el cual puede ser exacerbado. (ZAMBRANO, 2003) Si el emprendimiento cultural representa la forma en que el capitalismo flexible ha asimilado, en parte, ciertas reivindicaciones étnicas y culturales, ¿adquirirán los emprendimientos etnoculturales mayor influencia sobre los principios y formas de organización etnopolítica de la gente negra del Pacífico?

Resulta interesante la manera en que el etnoemprendimiento prolifera en medio de la pobreza y la violencia. El universo de iniciativas es amplio y las menos posicionadas se ven en el trance de transformar en mercancía su marginalidad -a la vez que su cultura- porque ese es el medio para ingresar en la economía del turismo globalizado. (AZARYA 2004 apud COMAROFF;

COMAROFF, 2011) Sin embargo, hay que tener en cuenta que este éxito depende en buena parte del espectáculo y del calendario festivo, cuyo carácter efímero condicionaría las estrategias de reconocimiento étnico. La desvinculación, la discontinuidad y el olvido inherentes a la breve memoria del espectáculo hacen que los contenidos y la relevancia temática de éste, sean apenas atisbos, visiones fugaces o miradas de pasada. (BAUMAN, 2006) Por lo pronto, lo importante para muchos etnoemprendedores es “que existe un patrimonio cultural” y existe para aquellos que en alguno u otro sentido se refieren al despojo de “su patrimonio económico”.²³

Por último, pareciera que la atención privilegiada a la grandiosidad del evento operara como un distractor de los problemas de la región. El espectáculo de la cultura afropacífica deja muy poco margen a la reflexión por el recrudecimiento de la violencia y el destierro del litoral que afecta a los afrodescendientes,²⁴ pero también a las etnias embera Katío, embera Dobidá, Eperara-siapiadara y Embera Chamí²⁵ que también han sufrido expoliaciones y despojos. En el último Petronio tomó fuerza la idea de asociar “paz” con “Pacífico”, como un gancho publicitario para fomentar la cultura ciudadana y el civismo entre los asistentes al evento. Pero ¿por qué esa espectacularización, que entroniza cada vez más el reconocimiento étnico, invisibiliza el conflicto? ¿Será como dicen Jean y John Comaroff (2011), que las fantasías sirven cuando la realidad fracasa?

Referências

ACUA – ACTIVOS CULTURALES AFROS. Disponible en: <<http://www.programaacua.org>>. Acceso en: 29 jul. 2011.

AROCHA, Jaime. *Petronio, vírgenes y santos*. 2011. Disponible en: <<http://www.elespectador.com/impreso/opinion/columna-297165-petronio-virgenes-y-santos>>

23 En una entrevista realizada a una expositora de bebidas artesanales en la edición del Festival Petronio Álvarez 2011, ella me definía el patrimonio cultural en términos utilitaristas: “es algo que alguien inventó para los que no tenemos patrimonio económico”.

24 Por la época en que se celebraba el Petronio 2011, en Buenaventura, los grupos ilegales habían roto la tregua y reactivaban el terror en los barrios adyacentes a las zonas de bajamar y los esteros.

25 Etnias que hacen parte del listado de los 35 pueblos señalados en el Auto 004 de la Corte Constitucional como “pueblos indígenas en riesgo de extinción”. (OBSERVATORIO POR LA AUTONOMIA Y LOS DERECHOS DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS EM COLOMBIA, 2012)

BARBARY, Olivier; HOFFMANN, Odile. La costa Pacífica y Cali, sistema de lugares. En: URREA, Fernando; BARBARY, Olivier (Ed.) *Gente negra en Colombia: dinámicas sociopolíticas en Cali y el Pacífico*. Medellín: Editorial Lealon, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2006.

BID – Banco Interamericano de Desarrollo. CO-M1049 : Industrias Culturales, Motor de Desarrollo Socioeconómico de Cali. 2009. Disponible en: <<http://www.iadb.org/es/proyectos/project-information-page,1303.html?id=co-m1049>>.

BRIONES, Claudia. *Meta-cultura del estado nación y estado de la (meta) cultura*. Popayán. Cauca: Editorial Universidad del Cauca, 2005.

COLOMBIA. Ministerio de Comercio, industria y Turismo. Promoción de Turismo, Inversión y Exportaciones. *Festival Petronio Alvarez: el festival pacífico*. [2011?]. Disponible en: <<http://www.colombia.travel/es/turista-internacional/actividad/historia-y-tradicion/ferias-y-fiestas/agosto/festival-petronio-alvarez-de-cali>>. Acceso en: ago. 2011.

COLOMBIA. *Ley 1472, de 05 de julio de 2011*. Por medio de la cual se declara patrimonio cultural de la nación el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez. Disponible en: <<http://wsp.presidencia.gov.co/Normativa/Leyes/Documents/ley147205072011.pdf>>. Acceso en: 20 jul. 2011.

COLOMBIA. *Ley 1185, de 12 de marzo de 2008*. Por la cual se modifica y adiciona la Ley 397 de 1997 –Ley General de Cultura– y se dictan otras disposiciones. Disponible en: <http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley/2008/ley_1185_2008.html>.

COLOMBIA. Ministerio de Cultura y Coldeportes. *Forjar una cultura para la convivencia. Propuesta para discusión*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 2007.

COLOMBIA. Consejo nacional de Política Económica y Social. Documento Conpes 3659. *Política Nacional para la Promoción de las Industrias Culturales en Colombia*. Bogotá, 2010. Disponible en: <<http://www.dnp.gov.co/LinkClick.aspx?fileticket=nEjxf0TOGo%3D&tabid=1063>>.

COMAROFF, Jean; COMAROFF, John. *Etnicidad S.A*. Madrid: Editorial Katz, 2011.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Los usos sociales del Patrimonio Cultural. En: CRIADO, Aguilar. *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Andalucía: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. 1999. p. 16-33.

GOBIERNO mantendrá beneficios tributarios a hoteleros: Santos. *El Espectador*, 23 feb. 2011. Disponible en: <<http://www.elespectador.com/economia/articulo-252792-gobierno-mantendra-beneficios-tributarios-hoteleros-santos>>.

INSCRIPCIONES para el Festival Petronio Álvarez están abiertas. *El País*, 14 jul. 2010. Disponible en: <<http://www.elpais.com.co/elpais/cali/noticias/inscripciones-para-festival-petronio-alvarez-estan-abiertas>>. Acceso en: 22 jul. 2011.

KIRSHENBLATT- GIMBLETT, Barbara. World heritage and cultural economics. In: Karp, Ivan et al. (Ed.) *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*. Durham: Duke University Press, 2006. P. 161-202. Disponible en: <<http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/heritage.pdf>>. Acceso en: 19 feb. 2010.

KIRSHENBLATT- GIMBLETT, Barbara. Theorizing heritage. *Ethnomusicology*, v. 39, n. 3. p. 367-380, 1995.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira; Abreu, Regina Maria do Rego Monteiro de. La antropología y el patrimonio cultural en Brasil. *Revista Colombiana de Antropología*, v. 46, n. 1, p. 133-155, ene./jun. 2010.

MEZA, Carlos Andrés. *Tradiciones elaboradas y modernizaciones vividas por pueblos afrochocoanos en la vía al mar*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2010.

MONTOYA, Leonardo. *El alabao en el San Juan departamento del Chocó*. 2011. Tesis (Magister en Antropología Social) - Universidad de Antioquia, Antioquia, 2011.

OBSERVATORIO POR LA AUTONOMIA Y LOS DERECHOS DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS EM COLOMBIA. *Pueblos en Riesgo de Extinción*. 2012. Disponible em: <http://observatoriopic.org/pueblos_en_riesgo>. Acceso en: 12 feb. 2012.

POVINELLI, Elizabeth. Settler modernity and the quest for an indigenous tradition. *Public culture*, v. 11, n. 1, p. 19-48, 1999.

UNESCO – Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia e la Cultura. *Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. 2005. Disponible en: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919s.pdf>>. Acceso en: 01 sep. 2011.

WADE, Peter. Multiculturalismo y racismo. *Revista Colombiana de Antropología*, v. 47, n. 2. p. 15-35, 2012.

ZAMBRANO, Carlos Vladimir. Racismo y viceversa: apuntes para una crítica cultural del racismo en el antirracismo. En: _____. *Etnopolíticas y racismo: conflictividad y desafíos interculturales en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002. p. 73-98.

Algumas considerações sobre museus digitais

Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha

Ao pensarmos em um Museu Digital (MD) precisamos atentar para o fato de que estamos construindo uma nova instituição que se relaciona com um modelo previamente existente e com características específicas, o museu. Acredito que o novo em um projeto de MD, não é exatamente o modelo, mas sim a perspectiva de tratamento e abordagem do patrimônio, a partir de novas e, por vezes, complexas tecnologias, com possibilidades maiores de expansão da sua capacidade de adquirir acervos e atingir públicos diversos.¹

Há certo equívoco ao se pensar que o fato de colocar *on-line* algum conteúdo temático ou divulgar em rede conteúdos de uma determinada instituição museológica, como em uma *home page*, constitui, por si, a criação de um MD. No entanto, existem elementos, fatores, processos e resultados, que precisam estar presentes e ser considerados para que efetivamente estejamos criando um Museu Digital.

Insistimos na questão da necessidade de que sejam observadas as características essenciais relacionadas aos museus e ao fazer museológico, pois são estes fatores que possibilitam às instituições museológicas operarem no campo da preservação de patrimônios, difusão de conhecimentos e construção de identidades. Caso contrário, museus digitais que sejam construídos sem estas considerações não passarão de sites de divulgação. Vale lembrar que estes espaços digitais também são importantes, mas não cumprem efetivamente os objetivos relacionados aos museus.

Neste texto, apresentaremos algumas reflexões que precisam ser realizadas para que possamos pensar, de forma crítica, nossos projetos de elaboração de museus digitais. Certamente não pretendemos esgotar as possibili-

1 Ver Oliveira (2007, p. 147-161) e Howard (1997).

dades de abordagem, pelo contrário, pretende-se dar início a um diálogo que possa tornar mais profícua esta nova tarefa, a de realizar ações museológicas a partir da utilização de novas tecnologias, novos espaços e possibilidades de tratamento e preservação do patrimônio.²

No transcorrer do que convencionamos chamar a História dos Museus, alguns aspectos se apresentam como recorrentes em todos os momentos, podendo ser entendidos como estruturais e estruturantes dos processos dos pensamentos e práticas museológicas e instituições daí decorrentes, enquanto outros se apresentam em momentos específicos, relacionados a contextos locais e conjunturas de cada época.

Um elemento que é permanente, relacionado à estruturação da instituição, é a cadeia operatória da Museologia, ou seja, o conjunto sequencial e inter-relacionado de atividades que são inerentes ao fazer museológico, que independem da perspectiva formal ou conceitual da instituição, ou seja, precisam estar presentes para que ela cumpra o seu papel e para que a mesma seja reconhecida como instituição museológica.

Nesta cadeia operatória encontram-se ações relacionadas à Salvaguarda (aquisição, estudo, documentação, tratamento e preservação) e Comunicação (difusão, exposição, ação educativa e cultural, publicações) com atividades específicas para a sua operacionalização.³ Um MD comporta todas estas ações e em certo sentido, tem potencialidades de realizar algumas delas de forma mais ampla e dinâmica, como, por exemplo, a difusão. Por outro lado, outras atividades se apresentam como desafio, como a realização de exposições museológicas, pois implica no domínio de tecnologias e a transposição de práticas já familiares, como o agenciamento do espaço físico do museu, para o planejamento, criação, manejo e ocupação de espaços imaginados, criados e gestados digitalmente.

Não podemos considerar efetivamente como uma exposição digital, uma sequencia de imagens e apresentação de objetos em uma página digital, pois a exposição deve pressupor uma abordagem de um tema, através de uma seleção específica de recursos, imagens e objetos em um espaço, seja ele físico ou digital. Expor implica propor um arranjo de elementos em um

2 Sobre experiências tecnológicas para a criação de ambientes museológicos digitais ver o artigo de Haguenaer e colaboradores (2010).

3 Sobre Cadeia Operatória e Processos Museológicos, ver Neves (2003)

determinado contexto, no caso o contexto expográfico, que é espacial, ainda que possa ser digital.

Entre as questões que se apresentam como permanentes e estruturais dos museus está o caráter preservacionista e patrimonialista dos mesmos. Museus existem para auxiliar na tarefa de prolongar o tempo de vida dos objetos, entendidos como documentos da história e da memória. Este prolongamento tem por objetivo a produção de um patrimônio que propicie que os indivíduos articulem processos identitários em diálogos com a cultura material e imaterial. Esta especificidade também não pode deixar de ser observada pelos MD, que devem constituir-se como locais de preservação, reunindo documentos com o intuito de prolongar a sua existência e difundi-los para que o maior número de pessoas tenha acesso aos mesmos.

Neste ponto, os museus digitais podem constituir-se como locais privilegiados, pois determinados suportes documentais podem ter o seu tempo de vida aumentado, quando processados digitalmente e depositados em arquivos. No entanto, é importante que tenhamos consciência de que quando estamos falando de arquivos e suportes digitais também existem vulnerabilidades e riscos de perda, como a corrupção de dados ou a incompatibilidade de leituras dos mesmos devido ao rápido avanço das tecnologias de registro e leitura, ou ainda dos sistemas de diálogo entre usuário. Este fator nos obriga a pensar nossos fundos digitais na perspectiva de que devem passar por permanente atualização, ou seja, precisamos criar nossos MD com capacidades de adaptação e atualização das suas ferramentas operacionais de registro, leitura e difusão dos dados.

Concebidos como espaços de consagração e rememoração de fatos e valores relacionados aos indivíduos detentores de poder, também está incluída como questão ligada à Museologia e suas instituições, a produção de discursos revestidos de sentidos, voltados para a afirmação de poderes, quase sempre de caráter hegemônico, com forte acento na ideia hierarquizada de representação das diversas culturas. Logo, ao pensarmos os museus, suas coleções e práticas, veremos que os mesmos foram utilizados como ferramentas do projeto de construção de imaginários sobre os diversos grupos e suas práticas culturais, em uma obra, que no caso do Brasil, foi marcada pela ideia e desejo de branqueamento de nossas memórias.

Neste quadro das políticas de identificação e preservação de patrimônios, um MD voltado para a identificação, preservação e difusão de elemen-

tos referenciais relativos às memórias das diásporas negras, constitui-se como uma ferramenta de extrema importância nas políticas de afirmação das identidades afro-diaspóricas.⁴

Esta perspectiva de novas abordagens da cultura a partir dos museus e suas práticas se desenvolveu nas últimas décadas, notadamente a partir dos anos 70 do século passado, a partir de uma tomada de posição por parte dos profissionais de museus e patrimônio, que avaliando de forma crítica a história destas instituições e suas práticas preservacionistas hegemônicas, assumiram uma série de novos posicionamentos diante da memória, patrimônio e suas possibilidades de abordagem, para a construção de novos valores e sentidos. Foram várias as reuniões internacionais voltadas para repensar o papel dos museus e seus contextos. Em 1972, reunidos em Santiago do Chile, os profissionais presentes afirmaram em documento final que:

o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na ação, situando suas atividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais.⁵ (PRIMO, 1999, p. 112-113)

Alguns profissionais e pensadores da Museologia, nesse período em que se refletia sobre o sentido e utilidade dos museus, chegaram a cogitar o seu fim, em uma visão apocalíptica baseada na ideia de que esta instituição teria se esgotado, submergida em sua perspectiva auto centrada e egocêntrica, como representante das memórias dos poderes tradicionais constituídos, e que este perfil, seria tão forte e cristalizado que era imutável. A ênfase na abordagem e apresentação de objetos sacralizados a partir de valores como

4 Nos referimos aqui ao Museu Digital da Memória Africana e Afro-brasileira, que tem por objetivo reunir fundos de arquivo relativos aos Estudos Afro-brasileiros dispersos, seja em instituições diversas ou em coleções privadas, desenvolvido no CEAQ/UFBA, com parceria com outras instituições, entre elas a UFPE, UFMA, UERJ e UEFS. Tem como propósitos digitalizar e inventariar acervos documentais das memórias das culturas afrodescendentes, estimular a produção de tecnologias e ferramentas que ampliem a construção de novas bases de dados para pesquisadores e público em geral; desenvolver ambientes para fins educativos e de preservação de arquivos no Brasil e na África. Para visitar o museu, acesse: <<https://arquivoafro.ufba.br/arquivoafro>>.

5 Para ter acesso à versão íntegra da declaração da mesa-redonda de Santiago e a outros documentos fundamentais da Museologia ver artigo de Primo (1999).

raridade, preciosidade, originalidade, passou a ser questionada, e daí, houve até quem pensasse que para resolver esta questão a solução seria o fim das coleções, o fim dos objetos. No entanto, no lugar de desconstruir a instituição, optou-se por sua requalificação, mantendo aqueles elementos ditos estruturais que a caracterizam, incluindo novos elementos, a partir da reflexão crítica e novas abordagens conceituais.

No momento em que foi realizada a crítica sobre os caminhos da Museologia e as consequências das suas práticas no contexto do processo de construção de memórias, identidades e imaginários, percebeu-se que esta trajetória não invalidava a importância dos museus mas, pelo contrário, destacava a sua necessidade nos projetos de formação identitária. O que seria o fim dos museus, nas últimas décadas do século passado, passou a ser o momento de revitalização dos mesmos. No caso do Brasil, isso pode ser percebido com a implementação de uma política para os museus que teve como consequência recente uma série de resultados, entre eles o aumento da quantidade de cursos de graduação em Museologia e a criação do Instituto Brasileiro de Museus.⁶ Neste quadro, na contemporaneidade, as mídias eletrônicas e a virtualidade têm, cada vez mais, passado a fazer parte da realidade museológica, não só como elementos presentes nas salas de exposição, mas também como recursos de ampliação das possibilidades de utilização do patrimônio e seu alcance e democratização, através dos arquivos e museus virtuais e digitais.⁷ O mundo digital está cheio de experiências deste tipo, colocando a frase “museu digital” na ferramenta de buscas Google, em junho de 2011, encontramos 6.620.000 resultados.

Certamente que se fosse feito o refinamento da pesquisa, e também quando delineássemos de forma mais específica o que entendemos por Museu Digital este número cairia vertiginosamente, pois ele inclui repetições de informação, e diversidade de perfis. Mas, o que fica claro é que seja qual for o perfil de cada um desses MD que podemos encontrar, esta é uma prática

6 Em 2003 foi implantado no Ministério da Cultura a Política Nacional de Museus, voltada para a valorização dos museus, através do seu redimensionamento, dotação de recursos e valorização do pessoal técnico. Estas ações levaram à criação do Sistema Brasileiro de Museus em 2004, no SPHAN, através do Departamento de Museu e Centros Culturais e ainda à criação de novos cursos de Museologia, pois até então existiam apenas dois cursos de graduação no Brasil, na UNIRIO e na UFBA, e no ano de 2010 este número chegou a treze cursos, com outros em processo de criação. Para que fosse dada continuidade este processo foi criado em 2009, o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

7 Sobre esta questão ver Carvalho (2005).

que está se popularizando e ampliando cada vez mais, devido a uma série de questões, entre elas o fato de que a cada dia a nossa vida se torna mais digital e em rede, e por isso mesmo, as instituições já não podem ficar fora deste contexto, pois estar na rede significa potencializar a capacidade institucional de atingir os seus públicos e criar novos públicos.

Imaterialidade, ubiquidade, provisoriedade, hipertextualidade e interatividades: características potencializadoras de um museu digital.

Existem características que potencializam e agregam valores ao MD enquanto instituição de memória, produção e difusão de conhecimentos, que são a imaterialidade, a ubiquidade, a provisoriedade, a hipertextualidade e a interatividade.

A imaterialidade dos museus digitais deve ser pensada numa perspectiva relacional, ou seja, por mais que tenhamos no universo digital, a possibilidade de construir novas materialidades, persistem em nossas memórias e referências mentais os indicadores da materialidade, e este fato, torna-se de grande importância quando vamos construir estas realidades museológicas paralelas através do mundo digital.

Museus digitais devem constituir-se como realidades paralelas, estruturadas a partir do que imaginamos seja um museu e seu acervo. Esta realidade permite, por sua vez, que no âmbito da imaterialidade possamos atingir objetivos que nem sempre a dimensão concreta permite, como, por exemplo, a construção de edifícios para a guarda e exposição de objetos (por conta da falta de recursos financeiros), ou a reunião de uma grande quantidade de objetos que deem conta do tema que pretendemos explorar em nossa instituição. No contexto digital, temos a oportunidade e possibilidade de tentar resolver questões inerentes aos limites materiais espaciais das nossas instituições museológicas, como por exemplo, no que diz respeito à capacidade de receber, assimilar e atender a uma grande quantidade e diversidade de públicos.

Com suas ferramentas tecnológicas, o MD pode, em determinados aspectos, ser mais inclusivo, ultrapassando barreiras como as diferenças idiomáticas e as distâncias geográficas. Mas, ainda que estejamos falando de imaterialidade não podemos esquecer que museus digitais implicam recursos materiais concretos, como terminais de computadores, equipamentos de captação, fixação, tratamento e difusão de imagens e sons.

Por sua imaterialidade, que na verdade entendemos como uma materialidade paralela, com características específicas, o Museu Digital amplia as possibilidades de estender suas ações a um público cada vez mais extenso, por conta do caráter maleável e plástico desta nova materialidade, convertida em imaterialidade. Com sua existência garantida pela diluição da matéria, traduzida e transmitida através de *byts*, *gigabytes* e *terabytes*, pode deslocar-se pelo espaço, transmitir-se permanentemente, sem fronteiras, sem limites relacionados à espacialidade objetiva e concreta.

Mas esta capacidade aparentemente ilimitada acaba por ser influenciada e atingida pela capacidade tecnológica de transmissão e recepção dos dados, havendo vários fatores que poderão interferir na qualidade de transmissão e recepção. De nada vale um bem estruturado e complexo sistema de fluxo de dados, se o usuário não tiver capacidades tecnológicas para recebê-los, ou seja, temos que imaginar que nem todos os indivíduos que desejam ter acesso ao Museu Digital possuem recursos atualizados e compatíveis. Isso implica que tenhamos que pensar em estruturas digitais que sejam leves e possíveis de recepção ainda que o destinatário tenha limites em seus sistemas.

Logo, temos que atentar para o fato de que, mesmo que nós tenhamos os mais sofisticados *softwares* e *hardwares* para a construção de nosso projeto, é necessário que o nosso público também tenha acesso aos mesmos. Quem já não se irritou com a morosidade enfrentada para acessar determinados recursos e programas, como um simples filme do youtube, que com formato e peso pensados para a rapidez do acesso, em nossos computadores e redes institucionais e de nossas casas, se comportam, por vezes, como pesadas carroças empurradas ladeira acima?

Neste momento, a imaterialidade fluida dos nossos arquivos digitais, pode tornar-se materialidade pesada por conta de nossos recursos limitados. Portanto, vale aqui ressaltar que pensar em acessibilidade aos avançados recursos tecnológicos digitais, e promovê-la, implica, antes de qualquer coisa, em pensar em políticas de acesso aos recursos que possibilitam a sua fruição e utilização. Caso contrário, o caráter democratizante de acesso inerente ao Museu Digital constituir-se-á como mais um caráter de exclusão.

Outra importante característica dos Museus Digitais é a sua ubiquidade, ou seja, a possibilidade de estar presente em vários lugares ao mesmo tempo, ser onipresente, no caso digital a capacidade de ser acessado em vários lugares simultaneamente. Aqui, novamente, estamos diante da questão dos recursos tecnológicos e capacidades de acesso, pois o MD desloca-se, mate-

rializa-se e desmaterializa-se de acordo com as demandas que vão ocorrer, vindas dos mais diversos lugares e indivíduos. Em determinados momentos existe apenas potencialmente, quando nenhum acesso ocorre, em outros, existe de forma superlativa e exagerada.

A ubiquidade e sua existência potencial e real devem ser pensadas como justificadoras da criação e manutenção de um museu com estas características. Para tal deve ser divulgado, fazer-se conhecido, estabelecer-se como local de importância, que guarda e pode revelar informações relevantes para a sociedade. Caso contrário, mais uma vez estaremos criando, desta vez no ambiente virtual, espaços do vazio e da inutilidade, como tantos museus concretos que são pouco conhecidos e visitados. No lugar de lugares da ubiquidade, estaremos criando museus de lugar nenhum.

Uma característica também presente nos MD é a provisoriedade, que deve ser entendida não como instabilidade de sua permanência, nem como elemento que os enfraquece, mas sim, como elemento que os reforça, uma vez que pode atenuar o caráter estático e monolítico, muitas vezes, presentes nos museus tradicionais, da concretude material, devido às dificuldades em se renovar e transformar-se permanentemente, por conta de limitações de caráter material, pois não há como imaginar uma exposição que a todo momento seja ampliada, modificada.

Este caráter de provisoriedade, aqui relacionado à capacidade de reconstruir-se, pode contribuir para que o museu digital seja encarado e desenvolvido como uma obra em processo e, portanto, passível de permanentes e constantes ajustes, dando respostas às demandas de seus visitantes usuários. Isso se amplia e torna-se necessário e indispensável quando a proposta institucional é pautada em uma política de acervos abertos, ou seja, é pensada para receber de forma permanente documentos testemunhos da memória a ser tratada e abordada, através de doações espontâneas ou a partir da localização e aquisição orientadas. Esta situação faz com que o museu tenha a possibilidade de renovar-se a cada dia, ao menos no que diz respeito à formação do seu acervo.

A hipertextualidade é mais um elemento presente nos museus digitais, que agrega valor aos mesmos. Uma exposição tradicional, baseada na relação presencial de um visitante em um determinado espaço museológico é certamente um hipertexto, com a diversidade de elementos presentes e suas possibilidades de articulação. No entanto, esta hipertextualidade se amplia infinitamente no universo digital, pois museus digitais possibilitam que a partir de programas e comandos específicos os conteúdos se inter cruzem, dialoguem

entre si, em intermináveis e permanentes possibilidades de ordenamento, com a possibilidade de apresentar em um mesmo espaço recursos tecnológicos diversos, utilizando formas variadas de expressão, como sonoridades, imagens, códigos escritos, reprodução de documentos originais, entre outros.

Por fim, como uma das características mais importantes temos a interatividade, fator que se constitui como elemento chave em um Museu Digital. Através dela o público pode satisfazer desejos e vontades que nem sempre o museu presencial permite, uma vez que por questões relacionadas à proteção e preservação dos acervos concretos, uma série de normas controla a relação do visitante com o acervo, limitando a sua aproximação do mesmo. Para além desta questão há ainda o fato de que a interatividade possibilita ao visitante construir nexos próprios apropriando-se dos acervos disponibilizados, passando da condição de público a agente do processo museológico.

Pensando questões conceituais e técnicas para um museu digital

Na formulação e desenvolvimento de um Museu Digital algumas reflexões são necessárias para que estes possam constituir-se como espaços museológicos eficientes. A primeira delas é o fato de que há uma linha tênue que separa um museu digital de um arquivo digital. A primeira fase do processo de criação de um museu com estas características precisa articular-se em torno de um arquivo, mas, efetivamente, se desejamos criar um museu, precisamos ir além do formato de espaço de arquivamento e difusão de fontes digitalizadas. A médio e longo prazos, para que esta coleção de documentos possa receber o título de Museu Digital, esta instituição precisa realizar ações relacionadas à cadeia operatória intrínseca a instituição museu e suas ações museológicas. Para entendemos esta afirmação, vejamos a definição mais recente de museus, do Conselho Internacional de Museus, aprovada em 2001:

Museu é uma Instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade.⁸

8 Para ter acesso a este documento e outros, norteadores da Museologia, ver o site do Conselho Internacional de Museus <www.icom.museum>.

Nesta definição estão os elementos que precisamos fazer presentes em um projeto institucional, desenvolvendo-os, para que possamos efetivamente produzir um museu digital:

Instituição Permanente - Deve se configurar como instituição estruturada em rede, implicando várias parcerias, relacionando-se com instituições consagradas e respeitadas no ambiente acadêmico e intelectual brasileiro e internacional. Somente esta articulação garantirá a sua permanência de forma dinâmica e renovada, a partir das diversas contribuições daí resultantes, possibilitando, inclusive, o seu desdobramento em outras iniciativas. Por instituição permanente estamos entendendo um museu que seja criado e continuamente renovado, realizado em processo.

Sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberto ao público - O Museu Digital tem por objetivo ser uma instituição de acesso irrestrito ao público, resguardando-se regras e normas que visam o controle e proteção do acervo, como direitos de propriedade e autorias. Mas, para além destas normas de funcionamento, a palavra de ordem e conceito deste museu deve ser generosidade digital, colocando a serviço dos diversos segmentos sociais, documentos – referencia que possam contribuir para a articulação de memórias, em estratégias de construção e reforços de identidades.

Para além destas questões conceituais e estruturais, para que esta iniciativa alcance sucesso em seu objetivo, o de ser um Museu Digital que ultrapasse o formato de arquivo digital, os elementos que fazem parte da cadeia operatória inerente aos museus: adquirir, conservar, investigar, difundir e expor precisam ser desenvolvidos.

Adquirir - Um programa sistemático de aquisição precisa ser definido e desenvolvido, com o intuito de localizar e assimilar em modo digital documentos indicadores de memórias, compondo o acervo deste museu, de forma que possibilite a reunião de informações que contribuam para a construção de narrativas diversas. Aqui há uma questão que se apresenta: a da necessidade de que sejam estabelecidos critérios de seleção de acervo. Em um primeiro momento pode parecer contraditório falarmos aqui em seleção, pois em certa medida o público-agente deste museu poderia ter autonomia para colocar o que desejasse em linha.

Mas esta é uma contradição apenas aparente, pois é exatamente o fato de determinar critérios para definir o que será inserido, que agregará mais valor às inserções. Ou seja, não podemos criar um museu do tudo, pois o excesso acabaria por prejudicar a leitura e entendimento do conjunto, um “museu do tudo”, pode virar um “museu do nada”. Neste sentido acreditamos que um critério inicial para orientar as inserções dos documentos e fontes no museu digital seja o que denominaremos aqui de potencial de documentalidade, ou seja, o grau e potencial de informações presentes e possíveis de serem apreendidas a partir de cada documento inserido.

Dito de forma mais direta: uma foto em que se apresenta alguma determinada cena, mas que não permite uma leitura precisa do que seja exatamente o que se apresenta, como por exemplo, o momento em que foi produzida, ou mesmo o nome e características da atividade apresentada e das pessoas fotografadas, não tem o mesmo grau de documentalidade que uma outra foto em que estas informações estão explícitas e são recuperáveis. Este pode ser um dos critérios de seleção e inclusão, a utilidade da foto no que diz respeito ao seu uso e apreciação a partir do momento em que é colocada no museu e *on-line*.

Conservar - Uma das funções mais fortes e importantes na vocação de um projeto de Museu Digital. Ao localizar, selecionar e assimilar digitalmente, o museu reforça estratégias de conservação de documentos importantes, ainda que com a modificação física do suporte. Documentos estes que, muitas vezes, se encontram em estado precário de conservação e armazenamento, que poderão provocar a degradação dos mesmos. Neste quadro, o museu digital poderá prestar um importante serviço, ao chamar a atenção sobre a importância da preservação destas bases documentais. Nesta tarefa, entre outras, o museu assume o seu papel de instituição a serviço do desenvolvimento social, ao provocar mudanças de atitude.

Investigar - Deve constituir-se como palavra de ordem em um Museu Digital. Tanto no que diz respeito às suas atividades internas, desenvolvidas pelas diversas equipes a ele relacionadas, bem como no que diz respeito ao fato de que deverá ser cada vez mais uma instituição a serviço de pesquisadores, a partir da disponibilização de seu acervo para o desenvolvimento de pesquisas. Para tanto, devem ser estruturados grupos de pesquisa formados pela equipe da instituição e convidados e ainda o estabelecimento de redes de

pesquisadores interessados no tema tratado pelo museu. Estas redes terão importância essencial na manutenção da vitalidade institucional, indicando demandas, descobrindo fontes, propondo ações específicas.

Difundir - A difusão é uma das características inerentes de um museu digital, pensado como elemento constituinte de redes no que se convencionou chamar sociedade da informação. Sem a perspectiva de difusão e interação, como espaço propiciador de diálogos, não há porque levar um museu digital em frente, uma vez que o seu objetivo é exatamente possibilitar a organização, sistematização e difusão de fontes documentais, para a utilização por seus usuários-agentes.

Expor - Um dado que muitas vezes é negligenciado em vários projetos de Museu Digital é a exposição. Expor é uma das ações inerentes aos museus, ainda que não sejam o fim e objetivo dos mesmos. Exposições constituem-se como uma das linguagens principais utilizadas para a difusão de conhecimentos produzidos nos museus. Penso que o MD, para ser chamado como tal, precisa ultrapassar o perfil de *home page*, sendo necessário que produza exposições temáticas em espaços expositivos digitais, explorando o potencial dos documentos depositados em seus arquivos.

Daí que em médio prazo, deve ser pensado um edifício Museu Digital com salas de exposição, reservas técnicas, salas de tratamento digital de acervo, chegando até a utopia final de estimular e permitir ao público visitante que crie a sua própria exposição, em salas de exposições temporárias. Além de exposições, este museu deve também ser pensado para ser um local que propicie diversas atividades culturais e educativas, seguindo as demandas contemporâneas das instituições museológicas.

Pensemos agora em algumas questões relacionadas à estruturação e abordagens metodológicas e processuais que deve ter um Museu Digital. E aqui vamos pensar nestas necessidades a partir de uma experiência específica, na qual estamos envolvidos, a do Museu Digital da Memória Afro-brasileira.

O primeiro ponto a abordar deve ser o de recursos humanos envolvidos na sua concepção, gestão e manutenção. Tendemos a pensar que um museu com estas características reduz a necessidade de quadro de pessoal, pois por suas características, determinados serviços presenciais não serão necessários, e outros serviços podem ter a redução de pessoas necessárias para a sua realização. No entanto, a tipologia Museu Digital acarreta o envolvimento de

determinados profissionais que o museu dito tradicional, que aqui chamaremos de Museu Presencial, não necessita.

A equipe deve ser multidisciplinar, com treinamento de toda a equipe para que entenda o envolvimento de cada especialista e as demandas e responsabilidades cabíveis a cada um. O grupo envolvido no projeto deve ser formado por profissionais das ciências humanas e exatas, para que tanto o escopo conceitual quanto o tecnológico sejam realizados com eficácia.

O modelo de gestão utilizado no museu presencial, com setores específicos, pode ser aproveitado também nos museus digitais, assim teríamos um gestor geral da instituição, acompanhado de vários gestores específicos, como coordenadores do setor educativo, expositivo, de documentação, de extensão etc.

Para que seja mais dinâmica e diversificada a abordagem temática e conceitual da instituição deve ser criado um conselho de curadores, convidados a partir da relação de cada um deles com temas específicos a serem tratados pelo museu, como por exemplo, um curador para história da escravidão no Brasil, curador para arte afro-brasileira, para memória do movimento negro etc. As curadorias também podem ser pensadas a partir das tipologias do acervo, havendo curador de coleções fotográficas, curador de coleções documentais, de fontes sonoras etc. O inovador em um projeto como esse é a possibilidade de que sejam pensadas curadorias realizadas por indivíduos da comunidade, ou seja, pessoas que tenham coleções documentais, que desejem incluir estas coleções no museu, podem ficar responsáveis pelo tratamento de suas coleções, envolvidas em todo o processo museológico. Esta perspectiva amplia a relação do museu com os indivíduos nele interessados.

Para ampliar ainda mais a relação do museu com a sociedade, deve ser instituído um conselho deliberativo que reúna indivíduos representantes de diversos segmentos sociais, com a função de dar suporte e apoio ao museu, bem como discutir as suas diretrizes, metas e ações.

Para que um museu como este funcione de forma eficiente, pois tem como uma das suas características a necessidade de agilidade, dinamicidade e plasticidade, é necessário um corpo de funcionários (que no caso de um projeto universitário, pode e deve ser em boa parte formado por estudantes bolsistas), que deem conta das demandas diárias de inserção, tratamento e utilização do acervo. O museu deixa de ter sentido se não consegue que os seus serviços sejam prestados dentro de uma lógica de abordagem temporal característica do universo digital. É bom afirmar que não estamos propondo

que o museu precisa ter o tempo acelerado das redes digitais, mas precisará encontrar um tempo intermediário, entre aquele dos museus presenciais e dos Museus Digitais.

Outro elemento que deve ser pensado é o do espaço do museu. E aqui mais uma vez o digital e o presencial se complementam. De partida poderíamos pensar que a realização de um museu com estas características dispensaria necessidades de espaços físicos, mas o que vemos é que, ainda que não se possa comparar as necessidades espaciais de um museu presencial com as de um digital, diversas atividades processuais deste museu precisam de espaço, principalmente para a colocação de equipamentos, mas também para que as equipes de trabalho possam reunir-se e realizar algumas das suas atividades, ainda que parte destas possam ser realizadas à distância, com os profissionais envolvidos trabalhando em suas próprias casas, por exemplo.

Há ainda outra dimensão de espaço que será necessária, a do espaço digital, dividido em duas áreas, espaço digital para alocação dos arquivos, envolvendo provedores, gerenciadores de dados etc. (cabem aqui os sistemas operacionais que possibilitarão suporte para a realização de todo o processo tecnológico do museu, como programas de digitalização, comunicação, e transmissão de dados) e o espaço digital do museu propriamente dito, que aqui chamamos de edifício museológico digital, que deverá replicar os setores/ espaços necessários para o bom funcionamento e prestação de serviços do museu. Destes setores, relacionados a atividades, políticas, ações e serviços, falaremos a seguir.

Setor Administrativo - Como em qualquer instituição é necessário que haja uma equipe responsável pelo bom desenvolvimento institucional, identificando demandas, necessidades, definindo estratégias, programas e metas. Também deve estar voltado para a implementação de relações interinstitucionais, procurando realizar parcerias com instituições afins, ou que possam colaborar com o projeto do museu, incluindo a busca de recursos para a manutenção e desenvolvimento das atividades cotidianas e projetos específicos.

Setor de Suporte Técnico - Formado por pessoas capacitadas para acompanhar e dar suporte à operacionalização tecnológica do museu, controlando a eficiência das ferramentas tecnológicas, bem como as necessidades de atualização das mesmas. Ainda que todos os setores de um museu tenham a mesma importância, em um museu fundamentado e dependente de tecnologias

muito específicas, este setor tem papel fundamental e se não funciona bem, coloca em risco a existência institucional como um todo.

Setor de Curadoria / Gestão do Acervo - Curador, em Museologia, é o indivíduo especialista em determinado tema, responsável pela totalidade ou parte de uma coleção, buscando localizar peças de interesse, para fazer parte do acervo e também desenvolvendo pesquisas para aprofundar o conhecimento sobre o mesmo, podendo propor a organização de exposições. Poderá haver a curadoria permanente, formada por elementos do quadro do museu, mas também, poderão existir curadores convidados, para tratar de coleções muito específicas, como as coleções pessoais depositadas.

Setor de Pesquisa, Documentação e Processamento Técnico - As fontes depositadas em um Museu Digital precisam ser processadas, analisadas, classificadas e postas em formatos que possibilitem, não somente a garantia de segurança de sua preservação, mas também que possam ser difundidas facilmente pelas redes digitais. A pesquisa deve constituir-se como ferramenta meio e fim de um MD, pois da mesma forma que é necessário que se estabeleçam linhas de investigação que permitam localizar e adquirir fontes documentais de importância para o acervo, de nada vale acumular estas fontes se não houver um programa institucional voltado para aprofundar o conhecimento sobre as informações contidas no mesmo. Portanto, este setor deve dialogar diretamente e permanentemente com o Setor de Curadoria e Gestão de Acervo, e em muitos casos, estes dois setores podem constituir-se como setor único.

Em Museologia, pesquisa e documentação são ações integradas e de retroalimentação. Esta documentação deve ser subdividida em três grupos em um Museu Digital. O primeiro grupo comporta a documentação administrativa, ou seja, o conjunto de registros relativos ao funcionamento do museu, como os registros de usos de programas e ferramentas operacionais, bem como os termos de doação e uso das fontes depositadas. O segundo grupo de documentos é composto do acervo em si, de todas as fontes e elementos depositados no museu. Isso implica em prever que uma infinidade de formatos digitais poderá compor este grupo, sendo necessária a criação de um sistema registro e estocagem digital para o acervo.

O processamento e estudo do acervo darão origem ao terceiro grupo de documentos, aqueles resultantes da investigação desenvolvida internamente,

bem como os resultantes de pesquisas externas, e que também poderão fazer parte do acervo, através da articulação de parcerias com pesquisadores diversos.

Ainda pensando na perspectiva da pesquisa, um MD pode constituir-se como local para a formação acadêmica e de investigação científica, pois uma infinidade de abordagens pode dar-se a partir do mesmo.⁹

Setor de Reserva Técnica - Em museus presenciais reservas técnicas são os locais onde se guarda o acervo que não está exposto, seja aquele de caráter permanente ou de passagem pela instituição. Uma reserva técnica pode ser completamente fechada ou aberta ao público. O conceito de reserva técnica visitável, assimilado por determinados museus considera que, observando-se determinados critérios, o público pode entrar nas reservas, já que normalmente existem nelas muito mais elementos do que aqueles ao alcance dos olhos do público nas áreas públicas, e muitos deles jamais serão expostos nestas salas.

Por serem locais de guarda da maior parte do acervo, são necessários cuidados e agenciamentos especiais e redobrados neste setor, no qual segurança é palavra de ordem, para que seja garantida a integridade dos fundos sob a guarda do Museu. No caso de um MD esta questão apresentará novos desafios, e deve ser tomada como estratégica. O fato de que estamos lidando com fontes digitais, cópias de bases materiais, depositadas em outros locais, não nos permite declinar da responsabilidade de tratar o acervo sob nossa responsabilidade, com o mesmo rigor que trataríamos fontes originais, pois, muito provavelmente, boa parte destes materiais originais, dada às características físicas de suas estruturas (documentos impressos, fotografias etc.) um dia desaparecerá.

Certamente que os arquivos e Museus Digitais não podem apregoar a hipótese de existência eterna de seus acervos, mas, certamente, os registros digitais, se forem realizados e mantidos de forma racional e em constante atualização dos seus sistemas e recursos, poderão ampliar o tempo útil de vida dos documentos. Por conta disso é necessário que sejam elaboradas ferramentas de proteção aos acervos, como, por exemplo, recursos de migra-

9 No caso do Museu Digital da Memória Africana e Afro-brasileira, este se constitui como um museu universitário. Estudantes de graduação, pós-graduação e professores universitários, desenvolvem pesquisas, através de bolsas de iniciação científica, aperfeiçoamento e pós-graduação. Mesmo que não esteja articulado a uma instituição universitária, o perfil de um MD deve ser este, o de um espaço aberto para a pesquisa. Esta articulação reforça e qualifica a instituição.

ção de formatos de um sistema mais arcaico para outro mais moderno, sem prejuízo da qualidade dos registros; de proteção à integridade dos dados, evitando-se a perda por conta de panes e avarias ou ainda por conta da invasão do sistema do museu.

Ainda sobre a reserva técnica é necessário que seja dimensionada a partir da expectativa de necessidade espacial para receber o acervo desejado. Ou seja, lembrar que fontes digitais ocupam lugar no espaço, ainda que no espaço digital. Como em uma reserva técnica tradicional existem limites para a entrada de acervos e este limite será um dos elementos a considerar quando formos adquirir, sendo inevitável e necessária a pergunta: onde colocarei este acervo? Quais os cuidados requeridos?

Sobre o agenciamento da reserva podem ser adotados os seguintes critérios: reserva técnica de quarentena e reservas visitáveis. nas reservas técnicas de quarentena devem ficar aqueles documentos ainda em processamento, como os que foram doados e não foram analisados pelo setor de curadoria e gestão de acervo, pois ainda que aberto à doação pública de forma democrática, as doações devem ser analisadas, para que sejam credenciadas a fazer parte do acervo, evitando-se desta forma, problemas, como, por exemplo, a inclusão de documentos protegidos por direitos autorais e restrição de exibição ou ainda alguma questão de cunho ético. Estas reservas de quarentena devem ter o acesso público restrito.

O que chamamos de reservas visitáveis poderia ser chamado também de arquivos ou galerias visitáveis, ou seja, são os grupos de documentos que compõem os fundos depositados por indivíduos específicos, mantidos em sua integridade para que seja preservada a lógica de formação da coleção a partir do pesquisador/coleccionador, e também, grupos de documentos coletados e organizados pela equipe do museu, a partir de temáticas e recortes específicos. Nestas reservas não existe nenhum arranjo expositivo das fontes, ou seja, não se trabalha com o conceito de exposição.

Setor de Conservação e Restauro - Uma das contribuições de um Museu Digital pode ser a sensibilização das pessoas para o cuidado que devem ter com os seus documentos materiais e mesmo com os seus documentos digitais. Este setor pode elaborar estratégias para serem usadas no museu ou pelos seus usuários, voltadas para aumentar a vida útil das fontes digitais e mesmo das materiais, como, por exemplo, o armazenamento de documentos impressos e fotografias, CDs, gravações sonoras nos seus diversos suportes de fixação.

Além da preservação o museu pode buscar também técnicas e tecnologias que permitam recuperar fontes digitais parcialmente danificadas ou com problemas de leitura, como gravações pouco audíveis por conta de ruídos, que com a utilização de programas específicos poderão atingir novo nível de compreensão e leitura. Podem ser colocados programas *on-line*, para que os potenciais doadores de acervo possam realizar, previamente, o tratamento do acervo a ser doado.

Setor de Expografia - Ainda que a exposição não seja o fim de um museu, ela é um dos meios mais eficientes e dinâmicos de estabelecer contatos com o público, propiciando a interação com os seus acervos, através da construção de um discurso institucional a partir de um determinado recorte. Neste sentido, falar em Museus Digitais implica, também, em falar em exposições digitais.

Por exposição, entendemos a exibição através do arranjo de determinados elementos em um espaço, recorrendo-se a recursos diversos para que seja possibilitada a fruição dos conteúdos desejados e a realização de processos cognitivos. Neste sentido, falar em exposição digital é ir além de possibilitar o acesso a arquivos digitais, é propor, em um ambiente digital, circuitos expositivos que coloquem em diálogo diversos documentos contidos no museu, podendo haver integração com elementos externos. Por exemplo, um documento sobre determinado fenômeno cultural apresentado neste circuito, pode levar o visitante do museu digital, através de um link, a outro espaço, como um vídeo sobre este fenômeno, depositado em outro site. Visto o vídeo, o visitante retorna ao espaço digital de origem. Ou seja, uma exposição digital deve configura-se como um hipertexto, com a diferença de que é um hipertexto digital e dinâmico.

Devemos pensar na possibilidade de criação de um universo paralelo digital para estas exposições, ou seja, devem ser criados ambientes, que permitam que o visitante, através de um avatar, penetre nas suas salas e tenha uma experiência sensorial e de descobertas. Quanto mais sentidos forem envolvidos neste processo, mais eficientes poderão ser as interações e mais atraentes serão estas exposições.

Para a construção de um museu neste nível, para além da perspectiva tecnológica, o maior desafio estará relacionado a questões econômicas, e o custo de sua montagem e manutenção deve ser um ponto de atenção na elaboração dos projetos. Mas vale lembrar que por mais caro que possa ser

um projeto de museu com estas características, ainda assim, provavelmente, custará menos do que um museu presencial, observadas todas as necessidades para o seu pleno funcionamento.

Setor Educativo/Atendimento ao Público - Um dos potenciais dos museus é a sua ação educativa. Em todo o mundo, estudantes de todos os níveis de ensino compõem o público privilegiado dos museus, vistos como locais que podem auxiliar nos processos de aprendizagem. Um MD não pode ficar fora deste contexto, principalmente por sua perspectiva de deslocamento nas redes. Aumenta esta possibilidade a sua capacidade de articular, em um mesmo espaço, variados recursos e ferramentas, aliada ao fato de que o formato digital, mais próximo das gerações contemporâneas, pode agregar valores a este museu como espaço de aprendizagem, no âmbito das mídias digitais.

Como em museus presenciais, podem ser estabelecidos e implantados programas sistemáticos de atendimento ao público estudantil, com visitas mediadas e materiais preparados especialmente para atender às demandas de cada série escolar. Para além deste tipo de atendimento, o setor educativo pode preparar cursos e treinamentos relacionados a temáticas diversas, inclusive sobre a utilização, criação e gestão de espaços digitais. Vale ressaltar que programas de atendimento específicos devem ser desenvolvidos para os diversos públicos, sem que se esqueça da inclusão de públicos com necessidades especiais.

Setor de Extensão - Somente a manutenção de um programa permanente de abordagem do público permitirá que ocorram diálogos profícuos e proveitosos, garantindo que o museu não seja esquecido um tempo depois de ter sido criado, dada a inflação de informação e opções que ocorre no universo digital. Este setor deve ter como função principal a realização de atividades que façam o museu presente e participante na sociedade. É aqui que se darão, principalmente, as relações e interações entre o digital e o presencial, ocorrendo inclusive uma questão interessante, entendida mesmo como uma subversão, que é a materialização do Museu Digital, ou seja, várias atividades e ações iniciadas no âmbito do digital podem transformar-se em atividades presenciais, como a realização de exposições, tendo como tema o museu digital para divulgá-lo, enquanto forma e conteúdo, ou temáticas, utilizando-se documentos digitais, materializados para a exposição.

Também poderão ser realizados cursos presenciais, tanto voltados para o treinamento técnico relacionado às abordagens digitais, quanto para a

abordagem de temas relacionados aos conteúdos do museu. Neste sentido, devem ser pensadas também, as publicações digitais e em suportes convencionais, para a difusão e circulação de informações, possibilitando a criação de uma comunidade de leitores e escritores relacionados ao tema.

Aliando atendimento ao público e extensão, devem ser criados espaços digitais e presenciais que permitam a interação, como cafés digitais, nos quais as pessoas se encontrem para bater papo, ou auditórios digitais para a realização de conferências e debates, replicados em salas presenciais de vídeo conferências. Por fim, entre outras alternativas, totens interativos deverão ser colocados em locais públicos estratégicos da cidade, para que a partir dos quais os públicos tomem conhecimento do museu e façam a sua primeira visita a ele.

Independente do resultado ao qual conseguiremos chegar enquanto modelo, questões essenciais devem estar presentes neste museu:

- Generosidade digital. Um museu que, apesar de ter um grupo que o executa e o faz funcionar, é para todos e de todos.
- Repatriação digital. Uma instituição que identifique e adquira documentos que foram deslocados para contextos distantes ou privados e os tornem acessíveis novamente.
- Doação digital. Um projeto que estimule pesquisadores, colecionadores, instituições públicas e privadas para que coloquem o seu acervo disponível para o público, ainda que através de cópias digitais.
- Preservação de memórias. Deve ser um local que colabore para que memórias dos diversos grupos das sociedades encontrem suportes para a sua preservação. Principalmente aquelas memórias que em outros equipamentos culturais foram fragilizadas, como as memórias africanas e afro-brasileiras, por exemplo.

As questões apresentadas neste texto revelam a complexidade de um projeto de Museu Digital. Certamente, o que apresentamos aqui se configura como o que poderíamos chamar de utopia, de ideal de Museu Digital, ainda assim esta perspectiva deve ser perseguida, ou seja, acreditamos que quanto mais chegarmos perto deste modelo, não paradigmático, mas norteador, que implica em uma longa e trabalhosa jornada, mais possibilidades de resultados alcançaremos.

Referências

CARVALHO, Rosane Maria Rocha de. *As transformações da relação museu e público: a influência das tecnologias da informação e comunicação no desenvolvimento de um público virtual*. 2005. 288 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

HAGUENAUER, Cristina Jasbinschek. Projeto Museu Virtual: criação de ambientes virtuais com recursos e técnicas de realidade virtual. *Revista Realidade Virtual*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, jul./dez. 2008. Disponível em: <http://www.latec.ufrj.br/revistarealidadevirtual/vol1_2/2_%20projeto%20museu%20virtual.pdf>

HOWARD, Besser. *The transformation of the museum and the way it's perceived*. Berkeley: University of California, 1997. Disponível em: <<http://besser.tsoa.nyu.edu/howard/Papers/garmil-transform.html>>.

NEVES, Kátia Regina Felipini. Programas museológicos e museologia aplicada: O Centro de Memória do Samba de São Paulo. *Cadernos de Sociomuseologia*. Lisboa, v. 21, n. 21, 2003. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/38>>

OLIVEIRA, José Cláudio. O museu digital: uma metáfora do concreto ao digital. *Comunicação e Sociedade*, v. 12, p. 147-161, 2007.

PRIMO, Judite. Museologia e património: documentos fundamentais. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, v. 15, n. 15, 1999, p. 112-113.

Museus on-line: longevidade e conservação digital da memória

Jamile Borges da Silva

No final do século XX, início do XXI, víamos com um misto de ceticismo e encanto o aparecimento das máquinas telemáticas e tecnologias móveis, renunciando um novo mundo, feito de telas sensíveis ao toque, de design cada vez mais fino, asséptico e miniaturizado. Depois de anos da invenção do rádio, do telefone e da televisão, a internet, suas linguagens e protocolos de comunicação pareciam ser a redenção para os novos desafios postos pela sociedade da informação.

Desde o final dos anos 1980, historiadores, cientistas sociais, analistas da informação vinham sinalizando para aquilo que já na segunda metade do século XX, H. Marcuse, T. Adorno, G. Dumezil e Horkheimer renunciavam: as lições e os resultados do progresso técnico, fruto da crescente racionalidade das máquinas não indicavam um caminho menos sinuoso nem do ponto de vista histórico, nem do ponto de vista ético.

A pergunta agora é: será que essa nova racionalidade há de nos trazer um modelo comunicacional ética e esteticamente comprometido com a mudança política e econômica? E, mais ainda, será que essa nova estética digital pode alterar as relações entre indivíduos e instituições, sobretudo em sociedade pós-coloniais, como o Brasil e aquelas do continente africano, por exemplo?

Ben Shneiderman, autor de uma obra publicada no início deste século (2002), intitulado *O Laptop de Leonardo*, advogava que estaríamos entrando numa nova era, uma espécie de renascimento ou como ele mesmo chamava, numa analogia com a web, Renascimento 2.0. Uma fase que sinalizava um mundo de utopias, novas invenções e descobertas, um ambiente propício à criação e invenções de toda ordem.

Mais ainda, ele dizia que, enquanto a primeira geração de pesquisadores-usuários das tecnologias digitais estavam preocupados em responder a pergunta sobre “o que as máquinas podiam fazer pelos usuários”, nessa nova etapa a pergunta parece ser: “o que os usuários podem fazer com essas máquinas”.

De pronto isto significa que a ênfase dessa nova geração de nativos digitais, de solidões interativas – como preconizava Dominique Wolton já no ano 2000 – recai sobre os processos, as mediações, as estratégias e possibilidades ofertadas por essas máquinas maravilhosas, mais do que sobre a materialidade delas.

De nossa parte, como pesquisadores, acadêmicos, cientistas, habituados a lidar com a concretude e a materialidade dessas relações, seja através do testemunho documental, seja através da produção intelectual, nos interessa entender a dinâmica dessa nova etapa da sociedade a partir dos mecanismos de conservação e preservação da história dos diferentes povos. Dito de outra maneira, queremos entender como instituições seculares como arquivos, bibliotecas e museus estão gerindo as luzes, as sombras, os barulhos e os silêncios de acervos, documentos, coleções, objetos arqueológicos e outros produtos do trabalho etnográfico e genealógico.

Bancarrotas ideológicas e redes: lendo o palimpsesto contemporâneo

No mundo contemporâneo as reflexões sobre identidade, hipertextualidade, subjetividade, conectividade e interatividade ganham força e fôlego num tempo em que as fronteiras da comunicação estão sendo derrubadas e as fronteiras físicas e culturais vem sendo reerguidas e fortemente demarcadas.

A crise das ciências modernas, o proclamado fim da história, fim da modernidade, revelam que os antigos modelos – “paradigmas” – os métodos de compreensão do real já beiram muito mais ao princípio da incerteza postulado por Heisenberg que a um nível confortável de precisão teórica.

O sujeito contemporâneo, ao contrário do que pregavam os iluministas, é cada vez mais descentrado e fragmentado (HALL, 2000) ou ainda, produto de uma modernidade que se liquefaz (BAUMAN, 2001) diluindo categorias analíticas, identidades essencializadas e projetos políticos outrora conside-

rados como estruturas impermeáveis e fixas. Vivenciamos hoje aquilo que se poderia chamar de uma crise de identidades que atravessa o mundo dito “civilizado” com o questionamento das relações entre o local e o nacional, entre o público e o privado, o particular e o universal, bem como assistimos ao nascimento de novos movimentos sociais representantes de diversos segmentos e grupos ditos “minoritários”.

Bauman (2001) acredita que aquilo que leva tantas pessoas a falar em fim da história, fim da modernidade, segunda modernidade ou fim do emprego, entre outras coisas, deve-se a mudança em curso na sociedade contemporânea que deslocou as tradicionais estratégias de poder da sociedade panóptica para o estilo sinóptico, isto é, as mesas foram viradas e agora são muitos que observam e controlam poucos. O espetáculo toma o lugar da supervisão sem perder o poder disciplinador do antecessor. A obediência tende a ser alcançada hoje em dia pela tentação e sedução e não mais pela coerção, aparecendo sob o disfarce do livre-arbítrio.

Kerckhove (1997) apregoa que os valores do homem moderno foram abalados por uma rápida sucessão de bancarrota ideológicas: comunismo, nazismo, existencialismo, marxismo, socialismo, capitalismo, consumismo, freudismo, novo esquerdismo, thatcherismo, reaganismo, movimentos hippie e yuppie. As imagens do homem e da mulher, as nossas próprias imagens, os mitos da televisão, a sede de equilíbrio e ordem – todas estas noções fluem num magma de impulsos, desejos, frustrações, esperanças, desapontamentos e promessas incumpridas.

Essa cultura nascente (ambientes virtuais de interação *on-line*) ou essa nova tessitura, incorpora uma multiplicidade de linguagens recolocando o “lugar” e o estatuto de autor, leitor e produtor. Aqui, ninguém detém a autoridade do sentido ou para usar uma expressão de R. Barthes, aboliu-se a figura do “Guardião da essência significativa do texto”. O leitor movimenta o texto, às vezes intervindo, ou fazendo circular os significantes. É a representação de um novo ambiente de trabalho, mas também de um novo ambiente para expor os objetos, artefatos, discursos, histórias, memórias e para aprender com e sobre estas histórias.

Daí porque se torna imprescindível compreender a dinâmica desse ciberespaço como expressão de um fenômeno cultural que está longe de ter esgotado suas possibilidades, desafios e interrogações.

Museus on-line: entre memórias, histórias e imagens.

Estas novas redes semântico-digitais criam um novo *environment*, um ambiente singular, um cenário onde se realizam atos sociotécnicos em dinâmicas, suportes e formatos inéditos. O que nos faz pensar em como organizar os processos de preservação de memórias, histórias e acervos documentais fora dos espaços tradicionais e canônicos como bibliotecas, arquivos e museus.

Em si, essas redes não são novas; o que há de novo são as inúmeras possibilidades de gerar processos cognitivos, estéticos, sociais e afetivos, oportunizando a transmissão-produção-circulação de todo o tipo de informação (textos, imagens, sons, gráficos), instantaneamente e a distância.

As tecnologias contemporâneas, aqui entendidas como geradoras de processos (sociais, identitários, de subjetivação) sugerem novos modos de saber, pensar e fazer, implicando uma reestruturação constante dos espaços educacionais, sociais, culturais, assim como espaços de produção de uma tecnopolítica da memória.

A velocidade dos processos sociotécnicos em andamento, do ocidente ao oriente, tem colocado questões de ordem econômica, política e cultural, desestabilizando sistemas antigos e estáveis, e conseqüentemente, desestruturando as sociedades que se organizaram em torno deles.

Esse crescimento vertiginoso das tecnologias da informação e comunicação fez vir à superfície outras maneiras de ser e estar no mundo, de se informar, de aprender e construir conhecimento, de entender as comunidades a que se pertence, de conceber e exercer a autonomia, de produzir e reproduzir a memória.

O que se coloca agora é o desafio de pensar esses novos campos virtuais como um “lugar” social habitado pela “emergência de memórias” e pela disputa delas. Vivemos num período histórico em que – como nos lembra Mahomed Bamba (2012) – cada vez mais se fala de “guerra de memórias” (Pascal Blanchard), de “abuso de memória” (T. Todorov), de “dever de memória”, “memória e esquecimento” (P. Ricoeur).

Avançando na questão da memória, Garcia Gutierrez (2008) fala da construção de uma “exomemória tecnológica” ou uma tecnomemória coletiva que integra desde os sistemas de inscrição desenvolvidos no curso da história humana, da escrita (3500 a.C.) até a tecnorede digital (atual) configurando aquilo que ele chamou de “epistemografia interativa”. Trata-se, segundo suas

palavras de “propor uma atitude crítica com relação ao etnocentrismo latente no positivismo documental e a seus produtos ideológicos na economia do saber/poder.[...] uma tentativa de descolonização epistêmica. (GUTIERREZ, 2008)

A meu ver, trata-se de construir uma nova geopolítica do conhecimento estimulando a criação de espaços para celebrar a memória e as histórias de povos sempre subalternizados, seja através de uma nova política patrimonial, seja através de mecanismos de preservação e conservação de objetos digitais.

Para autores como Sherry Turkle (1997) essas redes tecnológicas enlaçam milhões de pessoas em novos espaços, mudando a forma com que pensamos, a forma de nossas comunidades, passando dos compromissos com rosto (*facework commitments*) aos compromissos sem rosto (*faceless commitments*), ou seja, passa-se da confiança em pessoas à confiança em plataformas e softwares nem sempre seguros. (GIDDENS, 1991)

É nesse contexto em que se complexificam a noção de realidade – essa sensação de ubiquidade, “estar em todo o tempo agora, sem sair do lugar” – que se torna imprescindível pensar em formas de preservar e conservar a memória.

O rápido avanço, crescimento e difusão das atuais tecnologias digitais alavancaram uma radical e rápida transformação do mundo atual, trazendo implicações políticas, culturais, econômicas, éticas e estéticas para a sociedade do conhecimento, em especial neste caso, para as áreas da museologia, da gestão e estratégias geopolíticas de preservação da memória.

O advento da Internet e da linguagem World Wide Web (www)¹ representa uma extraordinária revolução nas formas de comunicação, difusão e organização do patrimônio histórico das sociedades, tornando premente a compreensão desse espaço em sua relação com a produção do conhecimento antropológico e museológico. Instituições como museus, arquivos e bibliotecas que lidam com o tratamento e preservação da memória nacional estão presentes na rede mundial de computadores desde os anos noventa, a despeito do fato de que ainda hoje muitos deles sequer possuam portais institucionais.

No mundo atual, em que a comunicação não é mais presidida pela supremacia da oralidade ou da escrita, mas pela combinação de diferentes linguagens, texto, contexto, imagem, som, fenômeno que instaura uma nova lógica – a transmedia – que articula a razão, a emoção, o desejo, o lúdico, o onírico e

1 Protocolo de linguagem usado na internet para construção e hospedagem de sítios e portais.

o imaginário, faz-se premente pensar como se fará e em que bases deverá se constituir um espaço apropriado à preservação, longevidade e reflexão sobre o patrimônio histórico das populações – interessa-nos, sobretudo, a memória dos povos africanos e afro-descendentes – como também, espaço para o entendimento, compreensão e expressão das diferenças étnico-raciais e à produção dos discursos identitários mediados por esses suportes tecnológicos.

A criação de museus no universo online nos obriga a repensar conceitos clássicos de documentação, educação e interatividade presentes nos museus físicos, recolocando as relações de poder – saber-fazer nesse território/mundo virtualizado.

De uma coisa hoje nós já podemos ter certeza: os rituais característicos do *flâneur* que passeia e visita museus serão dramaticamente alterados na medida em que a *world wide web* permite vencer barreiras físicas, temporais e espaciais. Entretanto, outras barreiras ainda estão por serem vencidas. A história e a memória preservada nestes museus ocultaram deliberadamente, quando não silenciaram, a produção artística e estética de inúmeros povos ao redor do mundo.

Estou segura de que ao propor em seu famoso ensaio *Le Musée imaginaire*, que os museus deveriam se converter em instituições abertas a sociedade e que seu conhecimento deveria superar o espaço físico do edifício, A. Malraux (2000), não imaginava a dimensão que tal crença poderia tomar se pensada contemporaneamente.

Sabemos que a tradição histórica imputou aos lugares de memória – arquivos, bibliotecas e museus – a responsabilidade e credibilidade para legitimar objetos, histórias, artefatos e memórias, celebrando os vencedores, colonizadores, os cânones, as histórias ditas *universais*, os livros e exposições coloniais, apagando os vestígios, traços dos povos considerados sem cultura, primitivos, bestializados, sem passado e sem futuro não merecendo nenhum sinal distintivo ou ser lembrado.

Esse novo fenômeno nos obriga a redefinir o papel dos antropólogos, que devem abandonar a tarefa de falar pelos povos subalternizados, já que eles passam a poder falar por si em defesa dos seus próprios direitos políticos, sociais e culturais. Isso terá fortes implicações nos modos de produção do conhecimento desses povos em sua relação com o ocidente: os museus ocidentais começarão a ser obrigados a repensar e reformular os seus direitos sobre as coleções coloniais que reuniram, a sua propriedade, a sua inter-

pretação, armazenamento e exposição, enfrentando sucessivos pedidos de repatriação e iniciando formas de colaboração com as sociedades e os povos de origem dessas coleções.

É nesse contexto e espírito que vem se desenvolvendo o Museu Digital da Memória Africana e Afro-Brasileira² na perspectiva de reinventar as práticas de sentido e discursivas no tocante aos modos de se fazer etnografia e no trato com a memória e a história dos (sobre)viventes do Atlântico Negro e suas gerações.

Pensar o patrimônio e a memória da população afro-brasileira no contexto das relações raciais de hoje, na Bahia e no Brasil é, sem sombra de dúvida, um desafio e uma aposta na possibilidade de legar às futuras gerações de afro-descendentes, grande parte da produção da cultura negra na travessia para o Novo Mundo.

Preservação e longevidade digital³

A *Carta para a Preservação do Patrimônio Arquivístico Digital*, do Conselho Nacional de Arquivos (Conarq), aprovada em 2004, define como seu objetivo primeiro, conscientizar e ampliar a discussão sobre o legado cultural em formato digital, e que se encontra em perigo de perda e de falta de confiabilidade. A Carta manifesta ainda a necessidade de estabelecer políticas, estratégias e ações que garantam a preservação de longo prazo e o acesso contínuo aos documentos arquivísticos digitais.

Imbuídos desse espírito, arquivistas, bibliotecários, cientistas da informação e pesquisadores afeitos ao tema constataram com bastante preocupação a necessidade de salvaguardar acervos e coleções dispersas e mal acondicionadas, seja em instituições ou em posse de indivíduos, necessitando para tal, estabelecer critérios, parâmetros e políticas para que os documentos digitais, ainda que preservados os originais, pudessem sofrer processo de emulação, transformando-se através de diversas técnicas e métodos em objetos digitais, passíveis de ter sua longevidade assegurada digitalmente.

2 <<http://www.arquivoafro.ufba.br>>

3 CONARQ / Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos – CTDE; Glossário: versão 5.1 / março de 2010. Conjunto de ações gerenciais e técnicas exigidas para superar as mudanças tecnológicas e a fragilidade dos suportes, garantindo o acesso e a interpretação de documentos digitais pelo tempo que for necessário.

Segundo a definição do Conarq, todo documento digital é uma entidade intelectual e lógica, resultado de uma atividade ou de uma operação, da qual ele serve de testemunho. Em alguns casos é possível estabelecer um paralelo com os documentos tradicionais (cartas, contratos, memorandos, ofícios, relatórios), em outros casos é mais difícil traçar a similaridade entre os documentos tradicionais e os digitais, como por exemplo: bases de dados, hipertextos, planilhas eletrônicas, sistemas multimídia.

Para que os documentos sirvam de testemunho fiel, seu conteúdo, contexto e estrutura têm que ser mantidos, e estão intrinsecamente ligados ao suporte. Nos documentos baseados em papel e tinta, os esforços de preservação são concentrados no meio físico e ao se conservar o meio físico, a preservação do documento está garantida. Já no ambiente digital, a simples conservação do suporte não é suficiente; os arquivistas têm que dedicar enormes recursos para preservar o meio físico, como por exemplo, fitas magnéticas, disquetes, mídias ópticas. É necessário ainda preservar a estrutura intelectual e lógica do documento digital para garantir o acesso contínuo aos documentos. (CONARQ, 2004)

Importante lembrar que, mesmo considerando o fato de que as técnicas de reprodução e conservação de arquivos seja algo ainda relativamente novo, muita informação já se perdeu em suportes que desapareceram, sem deixar seu representante digital.

Acreditávamos que bastava copiar um arquivo, escanear ou fotografar e ele estaria a salvo para sempre. Ledo engano! O que as tecnologias digitais nos revelaram é que era preciso desenvolver novas ferramentas para garantir a permanência e conservação da informação.

Nos anos 50 do século passado, a microfilmagem era a técnica que prometia a salvaguarda da memória do mundo. O avanço das técnicas e máquinas de fotografia e fotocópia parecia que nos daria a solução final. A invenção do scanner e dos suportes de transferência de arquivos (CD`s, DVD`s, cartões de memória, leitores USB) vieram marcar definitivamente um outro tempo para aqueles que manejam documentos, textos impressos, películas de filmes entre tantos outros artefatos musealizáveis e patrimonializados.

Borba (apud DORNELES, 2010) diz que a preservação digital é uma etapa necessária ao desenvolvimento das Tecnologias da Informação e Comunicação e corresponde de certo modo ao fenômeno do desenvolvimento das estratégias e métodos para conservação e preservação de papel e materiais bibliográficos, ocorrida em momento pós-expansão documental iniciada com

o ciclo das grandes guerras mundiais. Neste momento histórico criaram-se os mega-ambientes de arquivos e bibliotecas, induzindo a preocupação com a conservação para as gerações futuras dos registros em papel.

Em última análise, preservação digital tem a ver com conservação e preservação do patrimônio cultural da humanidade, cuja atenção antes estava voltada apenas para os registros em suportes físicos orgânicos, e que agora, aplica-se aos formatos de expressão digital.

De acordo com Besser (2010) para prevenir novas perdas, precisamos entender os problemas de longevidade do mundo digital. Precisamos pensar que a preservação no mundo digital difere daquela a que estamos acostumados no mundo analógico. No mundo analógico, todos os esforços de preservação enfocam a obra, o objeto como artefato. No caso da preservação da informação em formato digital, é preciso mudar o enfoque na preservação física do objeto para a preservação do conteúdo informativo, que pode estar completamente dissociado de qualquer artefato físico.

Pensar em estratégias e dispositivos de longevidade digital, implica pensar também em suportes, em *hardwares* e *softwares* compatíveis com diferentes formatos e extensões de arquivo digital.

De saída isso nos faz pensar que a ênfase agora é garantir a preservação pensando no acesso do usuário, acesso da população e na possibilidade de assegurar o legado patrimonial de diversos povos. Daí porque os museus passam a ter papel central nessas novas configurações sociotécnicas que organizam o mundo em que vivemos.

Com a rápida expansão da Internet na última década do século XX, os museus deixam de ser lugar em que uma pequena elite celebra suas memórias coloniais e passam a ser arenas de luta e reivindicações pós-coloniais.

Assistimos, portanto, multiplicarem-se os portais autointitulados “museus”, dentre os quais se destacam primordialmente as representações virtuais dos museus de arte. Adotando nomes como *webmuseum*, *cibermuseu*, museu digital ou museu virtual, esses espaços reproduzem, com frequência, em interfaces de instituições museológicas as mesmas estruturas “construídas” no espaço físico, a exemplo do Louvre, entre muitos outros, refletindo uma tendência cada vez mais comum: a reprodução em contextos digitais de arquiteturas seculares.

Assim como a presença e o uso da Internet pelos museus ainda é algo recente, as discussões sobre seu papel na preservação do patrimônio e me-

mória da humanidade também carecem de pesquisa. Em 1991, realizou-se em Pittsburgh, na Pensilvânia a primeira conferência sobre o uso da hiper-mídia e da interatividade nos museus. Mais conhecida pela sigla ICHIM, International Conference on Hypermedia and Interactivity in Museums, esta conferência tem se realizado bianualmente nos Estados Unidos e em alguns países da Europa para discutir as questões sobre o uso das novas tecnologias nos museus. O objetivo dessas conferências é promover o potencial da multimídia interativa nos programas dos museus. Nesse sentido também, em 1993, o Museum Documentation Association (MDA) organizou em Cambridge um congresso sobre Museus e Interatividade. Este congresso deu ênfase ao uso da multimídia nos museus. Em relação ao uso da Internet pelos museus, os primeiros debates surgiram em 1997 quando se realizou em Los Angeles, na Califórnia, a primeira conferência sobre museus e internet. Chamadas de *Museums and web*, estas conferências são realizadas anualmente nos Estados Unidos ou Canadá e têm como objetivo reunir os profissionais dos museus, principalmente aqueles ligados às áreas de novas tecnologias, para discutir as questões pertinentes ao uso da Internet pelos museus. (HENRIQUES, 2004)

É oportuno mencionar a dificuldade em nomear um fenômeno novo, para o qual as palavras já se revelam insuficientes, rapidamente obsoletas ou impróprias. Dentre as denominações mais comuns, destaco aqui a ideia de museu virtual, cuja adjetivação ressalta sua linguagem e sua natureza imaterial, mas não dá conta das especificidades do fazer museográfico com suporte nas novas mídias. Outras expressões como netmuseu, cibermuseu ou webmuseu, cujos prefixos remetem a desterritorialização dos espaços, vem sendo aplicadas de modo indistinto aos museus construídos na Web e aos portais mantidos por museus físicos; e, por fim, a noção de museu digital denominação que adotamos e, ao que parece, tende a se consolidar.

Também esses – já não tão – novos Museus Digitais trazem outros desafios para aqueles que como nós estão acostumados ao trato com documentos e memória: como fica a questão da propriedade intelectual? Do direito digital? Da custódia dos originais? Como proceder a repatriação digital, ou seja, o incentivo a que os arquivos retornem a seus locais de origem? Como assegurar não somente sua preservação, mas desenvolver dispositivos para visitação que articulem a experiência tátil, emocional, lúdica e intelectual sem perder a fruição estética? Como incentivar o desenvolvimento de plataformas e softwares específicos para gestão de patrimônio museológico em ambientes *open access* e livres?

Como esperar que esses museus digitais ajudem a não apenas objetivar a memória, mas estimule a criação de redes interinstitucionais e intergeracionais para também subjetivar a memória de grupos historicamente ausentes dos lugares de legitimação da memória?

Como fazer para que esses portais sejam mais que meros catálogos eletrônicos, servindo de mural para promover jogos políticos sem fabricar efeitos de ressonância nas políticas de memória de grupos subalternizados como aqueles da diáspora do Atlântico negro, por exemplo?

Tomando de empréstimo a fala de Oliveira (2008) estamos falando aqui da memória e do patrimônio cultural para dizermos que não basta a tecnologia de ponta, com lindos sites ou *mobile museum* nas mãos de qualquer pessoa. Falamos do ponto principal: o conteúdo, algo que notabilize o acervo, algo que vai além do aparelho, da rede ou das cores das *homes*. Falamos do documento, das produções sobre ele, daquilo que realmente pode proporcionar ao observador, ou seja, informações capazes de legar alto conteúdo sobre o objeto museístico.

Entender essa nova dinâmica possibilitada pelo imperativo da técnica – sob pena de fazer desaparecer completamente registros importantes pra compreensão de nossa história, especialmente da história diaspórica – supõe também um imbricamento entre os meios e suas mediações. Nosso trabalho e desafio passam a ser agora entender, preservar e assegurar o patrimônio e o conjunto de imagens-documento dos diversos grupos sociais como estratégia de mediação entre homens e mundos, memórias e técnicas, passado e futuro, atuando nesse limbo afetado por interesses coloniais, conveniências pós-coloniais, discursos reivindicatórios de identidades e autenticidades, dialogando com as evidências e as ausências.

Para tal, o diálogo precisa encontrar apoio na vasta produção e *background* de museólogos, gestores, historiadores e antropólogos a fim de nos ajudar a refletir sobre aspectos caros a este terreno epistemológico, tais como: documentalidade, autenticidade e testemunhalidade.

Usar as tecnologias da imagem como pedra de impulso (como no jogo de amarelinha, lembrando Cortázar) a nos mover à frente – não sem percalços e tombos, seguramente – para situar os documentos para além da noção de monumentos, tombamentos e celebrações espetaculares. Interessa-nos dar a esse patrimônio museístico em nossos museus digitais um lugar passível de ser contestado, esvaziado, preenchido por polissemias e polifonias ainda não ouvidas, celebrar sua incompletude em lugar de suas certezas e verdades epistêmicas e coloniais.

Em lugar de acervos e coleções para celebrar o narcisismo e o etnocentrismo como expressões da totalidade do conhecimento do mundo, buscamos celebrar também e especialmente, os anônimos, as mulheres, as mães-de-santo, os cativos do sertão, trabalhadores do açúcar e do petróleo, crianças e adultos em seus ofícios de instituir-se como pessoas dignas de serem lembradas.

Referências

- BAMBA, Mahomed. Os modos de figuração da memória e das experiências diaspóricas em quatro documentários brasileiros. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Images, mémoires et sons, 2012. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/62679>>. Acesso em: 10 ago. 2012.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BAUMAN, Zigmunt. *As consequências humanas da globalização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- BESSER, Howard. Longevidade Digital. *Revista . Acervo*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 57-70, jul./dez. 2010.
- CARDOSO, Cláudio. Vínculo e compromisso social no Cyberspaço. *Comunicação & Política*, São Paulo, v. 3, n. 1, p.76-93, jan./abr. 1996.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1999. (A era da informação: economia, sociedade e cultura; v. 1)
- CONARQ – CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. Carta para a Preservação do Patrimônio Arquivístico Digital. 2004. Disponível em: <<http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/cartapreservpatrimarqdigitalconarq2004.pdf>>
- DORNELES, Sânderson Lopes. Memória e preservação digital de documentos. *Revista Universo*, 2010. Disponível em: <<http://www.revista.universo.edu.br/index.php/1reta2/article/.../259/156>>.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- GUTIERREZ, Antonio Garcia. *Outra memória é possível : estratégias descolonizadoras do arquivo mundial*. Petropolis, RJ: Vozes, 2008.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2000. UNESP, 1997.
- HENRIQUES, Rosali. *Museus virtuais e cibermuseus: a internet e os museus*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia de Portugal. 2004.

- KERCKHOVE, Derrick de. *A pele da cultura*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.
- LÈVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *Sociedade tecnológica*. São Paulo: Scipione, 1992.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MARQUES, Mário Osório. *A escola no computador: linguagens rearticuladas, educação outra*. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 1999. (Col. Fronteiras da Educação).
- OLIVEIRA, José Claudio A. de. O deslocamento das informações museológicas: reflexões sobre a mídia clássica, o ciber e o mobile museum. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 7., 2008. Fortaleza. *Anais...* Fortaleza, 2008.

Museu digital da memória afro-brasileira: um ato de resistência

Myrian Sepúlveda dos Santos

O projeto *Museu digital da memória afro-brasileira e africana – galeria Rio de Janeiro* tem por objetivo criar arquivos digitais e exposições virtuais sobre a memória dos brasileiros que se identificam à cultura africana, possibilitando a democratização do acesso ao saber acumulado sobre o tema, descentralizando as formas de conhecimento através da construção de uma nova linguagem, e promovendo o diálogo entre todos aqueles que procuram refletir sobre os vínculos entre os negros e seus ancestrais, bem como sobre a influência de suas práticas na vida cotidiana da cidade do Rio de Janeiro.

O projeto faz parte de um projeto nacional, coordenado pelo antropólogo Livio Sansone da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A equipe de Salvador já foi capaz de constituir uma coleção de documentos que foi digitalizada e colocada em um sítio eletrônico,¹ procurando reunir em um único local arquivos relativos aos estudos afro-brasileiros que se encontravam na Melville Herskovits Library. Entre as iniciativas regionais estão em andamento a “Galeria Rio de Janeiro”, coordenada pela socióloga Myrian Sepúlveda dos Santos (UERJ), e os projetos de Pernambuco e do Maranhão, coordenados respectivamente pelos antropólogos Antonio Motta (UFPE), Sergio Ferretti e Carlos Benedito (UFMA).

Por sua vez, a crença na democratização do acesso ao saber a partir de sítios eletrônicos e redes de comunicação também não deixa de ser um tema polêmico, uma vez que o Brasil está entre as nações que apresentam os maiores índices de desigualdade social do mundo, sendo que o acesso à internet ainda é privilégio de poucos.

1 <<http://www.museuafrodigital.ufba.br/>>

O projeto *Museu Digital da Memória Afro-Brasileira – Galeria Rio de Janeiro* destaca a importância histórica e cultural da cidade do Rio de Janeiro na construção do imaginário coletivo relativo à população afro-descendente. Local de desembarque dos escravos africanos, logo se tornou repleta de espaços sagrados, pontos de encontro, e lugares de oferendas, festas e batuques. O Rio de Janeiro reúne instituições únicas como a Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional, Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular, Museu da Imagem e do Som, e Museu Histórico Nacional, que guardam fragmentos da vida dos afro-descendentes sob forma de diferentes registros. A cidade é sede também de monumentos como a “Pedra do Sal”, uma pedra localizada na Saúde que foi tombada pelo Instituto Estadual de Patrimônio Cultural (Inepac), em 1984, como um fragmento da memória da Pequena África no Brasil.

Além de instituições e monumentos, a cidade do Rio de Janeiro preserva uma cultura rica de experiências e saberes na sua vida cotidiana. Convém ressaltar que o Brasil é um país que manteve uma relação intensa com o continente africano nos últimos 500 anos. Estes vínculos ancestrais emergem em nossa vida cotidiana de forma naturalizada, muitas vezes levando-nos a pensar que se trata de manifestações autenticamente brasileiras, de sorte que esquecemos sua origem. Contudo, observa-se a influência africana em cada esquina da cidade: nas práticas religiosas; na música; na sonoridade da língua; nas festas, brincadeiras e batuques; nos blocos e escolas de samba; no jongo de fundo de quintal; na roda de capoeira; no prato de feijão que é servido no boteco do bairro; e na ocupação das ruas e do espaço público como forma de integração.

Apesar da densidade e da riqueza dos traços que se consolidaram em práticas cotidianas, a história da população afro-descendente tem aparecido não só de forma periférica, como também atravessada por preconceitos em instituições educativas formais e não formais. A criação da “Galeria Rio de Janeiro” disponibilizará e divulgará uma documentação que é colocada à margem, em instituições oficiais. Não são poucos os documentos perdidos em arquivos privados e fundos deteriorados.

A política de ações afirmativas

Considerando que mais metade da população brasileira hoje se considera negra ou mestiça, é importante a organização de bancos de dados sobre a

memória da população negra ou afro-descendente, para que eles não se percam sob uma miríade de informações. O objetivo do projeto é recuperar memórias ainda não preservadas pelos arquivos oficiais. Nesse sentido, serão focos de investigação os acervos particulares, trajetórias de vida de alguns personagens públicos, e uma série de testemunhos da comunidade afro-carrioca que dependerá de práticas direcionadas para coleta.

Sabemos que as culturas se reproduzem a partir das memórias ou imaginários coletivos constituídos, sendo que a reprodução de práticas e saberes – para ser livre de preconceitos – requer uma luta constante pela sua liberdade de expressão. Atualmente, o resgate de elementos da reprodução cultural dos afro-descendentes se dá, nacionalmente, em confronto com ideias e práticas racistas, formadas a partir da desvalorização dos afro-descendentes. As diversas campanhas realizadas nas últimas décadas têm tornado maior a consciência de que a negatividade associada à população afro-descendente relaciona-se com algumas ideias construídas nacionalmente, entre elas a crença de que a miscigenação seria a forma de purificação e branqueamento da população brasileira.

A construção de uma identidade afro-brasileira ainda é polêmica em um país que não se identifica em termos raciais, mas sim a partir de um imenso conjunto de elementos relacionados à cor da pele e a características físicas. Não obstante a diversidade identitária, é incontestável a associação existente entre sinais negativos e indivíduos mais próximos de seus ascendentes africanos. O preconceito opera desqualificando o indivíduo estigmatizado de várias formas, inclusive ao dificultar seu acesso aos recursos públicos, como ficou atestado, por exemplo, pela denúncia de que em hospitais públicos do Rio de Janeiro observava-se o menor uso de anestesia em mulheres afro-descendentes em parto.²

O combate ao preconceito, seja ele qual for, nunca é fácil. Uma primeira reação surge quando o indivíduo discriminado ocupa o lugar de seu opressor invertendo os valores dominantes. O amadurecimento das lutas contra práticas discriminatórias tem mostrado que a mera inversão de valores não combate a intolerância seja ela racial, cultural ou sexual. Entre as ações mais eficazes,

2 Essas informações se encontram no documento oficial *Princípios e Diretrizes da Política Nacional de Atenção Integral à Saúde da Mulher*, de 2007, disponível no sítio eletrônico do Ministério da Saúde. Sobre a denúncia, ver também entrevista com Valcler Rangel Fernandes, subsecretário de Planejamento e Orçamento do Ministério da Saúde e Maria Inês da Silva Barbosa, Secretária-adjunta da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, concedida a Vania Machado em 2001.

estão aquelas que procuram valorizar positivamente aspectos antes desqualificados aumentando o leque de opções de reconhecimento mútuo entre indivíduos. Luta-se para neutralizar a reação contra a diferença, qualquer que seja ela. O movimento *black is beautiful* tem sido traduzido de diversas formas no Brasil. Nesse contexto, a valorização das memórias dos afro-descendentes, notadamente quando o Estado brasileiro promove políticas públicas de inclusão afirmativa em diferentes setores da sociedade civil, torna-se fundamental no âmbito da luta contra o preconceito racial no país.³ Sabemos que esse é um processo contínuo e em andamento e que precisa ganhar espaço entre as iniciativas de preservação da memória existentes no país.

A galeria do rio de janeiro em contexto nacional

Até então são pouquíssimos os projetos centrados no desenvolvimento de museus e arquivos associados às temáticas das populações afro-brasileiras. A história dos museus no Brasil é antiga, ela pode ser datada a partir das iniciativas do príncipe holandês Maurício de Nassau, em Olinda, de colecionamento de espécies animais e vegetais, ou ainda, ao antigo Museu Real (hoje Museu Nacional, da Quinta da Boa Vista), se pensarmos nos museus como parte do conjunto de instituições de memória que foram abertas à visitação pelos Estados Nacionais. De qualquer forma a construção da memória nacional institucionalizada no Brasil foi muito pouco generosa com a contribuição dos afro-descendentes. Segundo o Observatório de Museus e Centros Culturais (OMCC), programa associado ao Sistema Brasileiro de Museus, o Brasil conta hoje com mais de 2,5 mil museus. É incontestável que a maior parte desses museus foi construída sob as diretrizes de uma política nacionalista voltada para a construção de uma identidade homogênea e única, em que predominavam os sinais positivos associados à branquitude. Os “negros,” ainda hoje, ou não aparecem nesses museus ou são representados pelo escravo submisso e/ou de forma estereotipada. Surgem como os “negros de alma branca” que contribuíram para a cultura popular, como o futebol, samba e carnaval.⁴

3 Sobre o tema, ver, entre outros, Sansone (1997, 2003); Guimarães,(1999); Heringer (2003).

4 Para uma análise detalhada das diversas representações negativas dos negros em museus brasileiros, ver Santos (2005).

As cidades de Salvador e São Paulo têm conseguido alguns ganhos na construção de um novo discurso relacionado à memória dos afro-descendentes. Em 1982 foi inaugurado o Museu Afro-Brasileiro (Mafro), em Salvador, a partir do Programa de Cooperação cultural entre o Brasil e países da África, e através de um convênio firmado entre os Ministérios das Relações Exteriores e da Educação e Cultura, Governo da Bahia, Prefeitura de Salvador e Universidade Federal da Bahia. As exposições, profundamente influenciadas pelo projeto de Pierre Verger, fotógrafo e intelectual francês, apresentam ao público peças da cultura material de origem africana e objetos relacionados à religião afro-brasileira na Bahia. Em 2003 foi oficialmente inaugurado, no Pavilhão Manuel da Nóbrega, no Parque do Ibirapuera, o Museu Afro-Brasil, com o apoio dos governos estadual e municipal de São Paulo. O curador Emanuel Araújo, artista plástico, muitíssimo prestigiado por seu desempenho anterior como diretor da Pinacoteca do Estado estabeleceu para o museu o objetivo de se tornar um espaço de inclusão social, um centro cultural de história, reflexão e auto-estima. Em 2004 o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (Bndes) aprovou o apoio financeiro de R\$ 235 mil à Sociedade dos Amigos da Cultura Afro-Brasileira (Amafro), para a instalação do Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira (Muncab), também em Salvador.

A cidade do Rio de Janeiro, contudo, continua presa às tradições nacionalistas do passado e à vocação de sede turística de eventos internacionais, sem que uma agenda pública voltada para o combate de desigualdades raciais a partir de políticas afirmativas se efetive. Bastante distante dos museus afro-brasileiros recentes, os museus da cidade do Rio de Janeiro ainda operam nas chaves do silêncio e do estereótipo. A criação do “Museu Digital da Memória Afro-Brasileira – Galeria Rio de Janeiro” é, portanto, fundamental.

A “Galeria Rio de Janeiro” tomou forma a partir do encontro de um conjunto de professores e estudantes universitários, que se organizaram de forma colegiada na concepção e desenvolvimento do projeto. Contribuem para o projeto, estudantes de graduação, mestres, e doutores a partir de sua inserção em disciplinas diversas como Educação, Psicologia, Sociologia, Antropologia, Memória Social, Museologia, Arquivologia e História. O fórum colegiado responsável pelo projeto tem alguns princípios comuns; todos são pesquisadores que se colocam contra práticas racistas de qualquer natureza e têm contribuído com estudos sobre as relações étnicas e raciais, religiões de matrizes

africanas, movimentos negros e práticas culturais diversas.⁵ O projeto ganhou impulso com um pequeno apoio da Fundação de Apoio a Pesquisa do Rio de Janeiro (Faperj), suficiente para que as primeiras pesquisas se efetivassem.⁶

O sítio eletrônico que está sendo criado irá disponibilizar acervos diversos que dizem respeito à história, à cultura e ao cotidiano das populações afro-brasileiras. Algumas iniciativas já foram realizadas e outras estão sendo encaminhadas. É compreensível que as primeiras ações estejam centradas no levantamento de arquivos históricos, tanto pela formação dos pesquisadores, como pela importância das instituições de arquivo e pesquisa no Rio de Janeiro. Assim sendo, diversos levantamentos foram realizados nos arquivos da Biblioteca Nacional, do Arquivo Nacional e da Biblioteca Édson Carneiro com o objetivo de selecionar os documentos a serem disponibilizados pela internet. Estão em andamento os contatos com os responsáveis por algumas coleções específicas, como as de Oracy Nogueira, Abdias Nascimento e Artur Ramos. Compreende-se que a memória afro-brasileira é rica, dinâmica e descentralizada e que transcende o conjunto documental que essas instituições poderão proporcionar.

Embora a proposta tenha surgido no meio universitário, o objetivo do projeto é extrapolar o meio acadêmico. A “Galeria Rio de Janeiro” tem por objetivo incorporar ao seu projeto a contribuição de lideranças religiosas, políticos, ativistas negros, sindicalistas, escritores, historiadores, artistas plásticos, músicos (eruditos e populares), mestres e capoeiristas, lideranças e participantes de quilombos, e assim por diante. Para recomposição da memória afro-brasileira, serão importantes tanto figuras conhecidas da vida social, política e cultural do Brasil, como figuras anônimas ou pouco conhecidas, ou mesmo desconhecidas. Os primeiros alunos que entraram por meio de cotas

5 Além da coordenadora, Myrian Sepúlveda dos Santos, os pesquisadores associados, diretamente envolvidos na elaboração, captação de recursos e desenvolvimento do projeto, são Andréa Lopes Vieira (UniRio); Elielma Ayres Machado (UERJ); Maria Alice Rezende Gonçalves (UERJ); Patrícia Silveira de Faria (UFRJ); e Simone Pondé Vassallo (UERJ). Além disso, há diversos pesquisadores colaboradores participando ativamente nos fóruns colegiados, entre eles, Andréa Falcão (UERJ); Aureanice M. Correa (UERJ); Carla Lopes (Arquivo Nacional); Carolina Gonçalves Alves (UERJ); César Baía (CNFCP); Gabriel Cid (UERJ); Javier Alejandro Lifschitz (UENF); José Jairo Vieira (UFRJ); Julia Pereira (UERJ); Livio Sansone (UFBA); Márcia Leitão Pinheiro (UENF); Maurício Barros de Castro (UERJ); e Stefania Capone (CNRS/França).

6 A UERJ proporcionou ao projeto bolsas para três estudantes de graduação (Vinicius Pereira, Vinicius Ramos e Joyce Brasil) e a Faperj, recursos financeiros no montante de 98 mil reais, através do edital “Pensa Rio - Apoio ao Estudo de Temas Relevantes e Estratégicos para o Estado do RJ – 2009,” com duração prevista de 24 meses, de junho de 2010 a maio de 2012.

na Universidade do Estado do Rio de Janeiro podem dar declarações valiosas sobre a abertura do ensino superior à população afro-descendente. Os desdobramentos desta política de inclusão merecem ter um espaço privilegiado de debate e reflexão.

A construção de um diálogo entre a universidade, os órgãos e centros de pesquisa e a sociedade em geral está em consonância com diversas características do que se compreende como “museu digital”, uma inovação tecnológica a ser utilizada na produção de arquivos, museus e memórias. Além de permitir uma interatividade com o público, os novos meios de comunicação permitem uma metalinguagem, ou seja, um novo potencial discursivo, criador e transgressor, que pode ser a marca do projeto digital a ser consolidado no Rio de Janeiro, cidade que sem dúvida foi durante muitas décadas a capital cultural do país.

A carnavalização do saber pelo hipertexto

No Rio de Janeiro, a associação entre o carnaval e a população negra ou afro-descendente é notória. No livro *A subversão pelo riso*, de Rachel Soihet (1998, p. 178), lemos a seguinte passagem:

Artur Azevedo, por exemplo, argumenta que um estrangeiro que desembarcasse no Rio de Janeiro num domingo de carnaval pensaria estar ‘n’alguma terra dominada por selvagens africanos’ e, caso procurassem convence-lo de que se enganara, de que estava efetivamente no Brasil, julgaria ter ‘havido aqui uma invasão de bárbaros’.

A ocupação do espaço público não ocorreu gratuitamente, uma vez que havia, como ainda há, uma grande repressão às práticas festivas e religiosas de origem africana. No carnaval, a separação do espaço que era forçada, imposta, desaparece. Há uma literatura crescente sobre a política e poética transgressora das culturas populares que tem lugar nas ruas e nos mercados.⁷ Na sua pesquisa sobre as festas carnavalescas, Bakhtin (1987) observou alguns dos aspectos inerentes ao carnaval que hoje são desenvolvidos, ou seja, a violação catártica das regras sociais. Através do cômico, do grotesco e da mascarada os carnavalescos conseguem suspender regras sociais que são

7 Ver, entre outros, Berger (1997), Bérqson (1987), Eco, Ivanov e Rector (1989) e Stallybrass e White (1986).

opressoras. Não se trata apenas de uma inversão momentânea das regras impostas, uma válvula de escape que permite a manutenção do *status quo*. Diferentemente, percebe-se, na suspensão das normas, na utilização do satírico, do lírico e do épico, um instrumento do conhecimento que tem capacidade transformadora. Desta forma, o velho, o manco, a gorda, o travesti, o corpo deformado, a nudez, a imoralidade dos gestos, tudo e todos que não foram inseridos no reino idealizado da norma, da pureza e da razão aparecem no espaço público reivindicando sua voz. É através do riso de si mesmo que ocorre a transformação. Aquele que está normalmente excluído do mundo da ordem vê a si próprio no outro e tem prazer com esta visão. Há uma troca contínua de papéis entre ator e espectador, uma cumplicidade na festa que rompe com a segregação.

O comportamento festivo do carnaval tem a capacidade não só de inverter, contradizer, mas também de dissolver e apresentar alternativas aos valores e códigos culturais, sejam eles linguísticos, artísticos, religiosos, sociais ou políticos. Sabemos que, no Brasil, o preconceito com relação aos afro-descendentes convive com o discurso hegemônico da democracia racial, o que faz com que o preconceito seja uma prática atuante, embora avaliado negativamente no espaço público. Ele precisa aparecer no seu exagero, através da arte, do riso, da transgressão, para que seja dissolvido. Como apontado por Stuart Hall (1997), há estratégia estética, como aquele presente nas fotografias dos modelos negros de Mapplethorpe, que explora a ambivalência do fetiche e possibilita sua dissolução.

Esta tradição carnavalesca, que tem o poder de permitir uma disputa pelo significado da representação, e que inegavelmente está presente na forma de olhar do carioca, será utilizada como base da plataforma digital que será criada. Os novos programas de computação, que permitem ao usuário comum intervir como autor, deixando o lugar de receptor passivo, modificaram o ritmo e a maneira da comunicação e permitem que propostas interativas diversas aconteçam. A associação do conceito de hipertexto à internet possibilitou ao usuário comum uma maior liberdade em relação aos textos recebidos, pois com um simples toque de dedo é possível sair de um texto e entrar em outro, “navegando”, e, conseqüentemente ampliando ou modificando o sentido inerente à narrativa inicial.

O Museu Digital da Memória Afro-Brasileira – Galeria Rio de Janeiro pretende desenvolver uma plataforma de comunicação em que se produza o diá-

logo constante entre diversas vozes. Pela sua própria natureza, é um dispositivo de acesso fácil, dinâmico, gerador de interatividade, que permite que o cotidiano e a cultura de diferentes grupos sociais, de minorias étnicas, de grupos marginalizados possam ser reconhecidos por meio da negociação de valores, tradições, pertencimentos locais comuns, memórias individuais e coletivas.

Contudo, como qualquer outra ferramenta de comunicação, as novas redes digitais podem ter diferentes usos, e servirem desde meras linhas de entretenimento a construtores de novos sentidos e linguagens. A cada grande mudança nos meios de comunicação, surge o temor da perda de controle sobre as novas ferramentas. Com a generalização dos textos impressos e o declínio da tradição oral, surgiu a ameaça de alienação de sentido frente à autonomia que conquistavam as novas formas de comunicação. Agora, o hipertexto traz consigo a ameaça da perda total de referência autoral e sentido. Mas, como nos ensinou o crítico literário alemão Walter Benjamin, há sempre perdas e ganhos em cada uma dessas mudanças. É preciso que haja incentivo às iniciativas que visem manter controle sobre as novas tecnologias que surgem e revolucionam as antigas linguagens, pois, como as inovações do passado, elas implicam em transformações e usos diferenciados, seja para o bem, seja para o mal.⁸

Além da repercussão positiva no campo da educação, da pesquisa e na proposição de políticas e ações culturais, o Museu Digital – enquanto um espaço conceitual – visa proporcionar alternativas aos diferentes discursos associados a práticas preconceituosas e racistas. Neste sentido, o projeto de construção de discursos em rede, com inserção de associações de múltiplas vozes, imagens e filmes, demanda um diálogo profícuo com questões referentes ao patrimônio material, imaterial e étnico, envolvendo diferentes usuários. Tal proposta contribuirá para a integração entre a cultura popular e erudita, concorrendo igualmente para o aperfeiçoamento de culturas juvenis de consumidores de novas tecnologias, através do alcance de informações como estratégia de criar novas sensibilidades para jovens e adultos potencialmente consumidores de bens culturais.

8 Para uma análise do impacto de novas tecnologias no contexto social, ver os textos clássicos de Walter Benjamin (1968a, 1968b) sobre modernidade. Especificamente sobre as novas tecnologias de comunicação e informação, ver, entre muitos outros, Woolgar (2002) e Mossberger (2003).

Generosidade digital

Há atualmente uma série de museus associados às novas tecnologias de comunicação e informação, e, que têm como adjetivo as palavras “virtual”, “digital”, e “interativo”. De uma maneira geral, eles tendem a indicar democratização da linguagem e da cultura e acesso facilitado a um público maior. Contudo o impacto dos museus digitais em cada sociedade depende da acessibilidade da população aos novos meios de informação e esta, por sua vez, depende do grau de democracia adquirida por cada sociedade. Os meios de comunicação e informação hoje são considerados recursos básicos de cidadania, pois eles não só fornecem educação, como viabilização inserção política, social e econômica.⁹

O processo de expropriação cultural atualmente não ocorre apenas a partir da retirada de objetos de arte e cultura de um povo, mas, sim, pela cópia ou digitalização sofisticada de tudo o que pode implicar em conhecimento, capital e poder. Alguns dos recursos digitais existentes somente estão disponíveis para associados ou assinantes e não são de domínio público. Este é o caso do arquivo digital Aluka,¹⁰ que, embora tornado possível com um grande financiamento da Mellon Foundation que intencionava torná-lo de domínio público, ele agora se encontra privatizado e associado ao *Jstore*. Em outros casos, documentos originais são centralizados fora do país. A Universidade do Texas, em Austin, e a Sala Latino-Americana da National Library, em Washington DC, conseguiram digitalizar e disponibilizar para seu público uma série de importantes arquivos da América Latina.

No âmbito internacional, há uma disputa pelo controle e domesticação do conhecimento, sendo que as novas tecnologias possibilitam a seus detentores um maior controle sobre a reprodução de saberes distantes no espaço e tempo. De fato, fontes e documentos importantes para América Latina e África encontram-se, há décadas, parados e inutilizados, em arquivos nos Estados Unidos e Europa. Os países do chamado eixo “Sul” devem disputar o direito de disponibilizar gratuitamente um conjunto importante de documentos e

9 Sobre a exclusão digital no Brasil, ver Waiselfisz (2009).

10 A Aluka é uma iniciativa internacional que conta com colaboradores para a criação de uma biblioteca digital de recursos da área acadêmica sobre a África. O nome, “Aluka”, deriva de uma palavra em zulu que significa “tecer”, demonstrando a missão da Aluka de conectar recursos e acadêmicos de todo o mundo. Disponível em: <<http://www.aluka.org>>.

informações que foram gerados e são do interesse daqueles que vivem em países da América Latina e da África. Concedendo cópia digital dos documentos, ele poderá manter o diálogo com uma rede de pesquisadores e com o público – razão pela qual os documentos terão sempre uma caixa de diálogo ao seu lado.

O Brasil tem se constituído a partir da interpretação que fazem dele os olhares estrangeiros. O debate sobre ideias fora do lugar origina-se justamente do descompasso entre o de dentro e o de fora. Há uma série de observadores ao longo da história do Brasil, constituída por viajantes, missionários, diplomatas, religiosos, ensaístas, jornalistas, antropólogos e cientistas sociais que produziram importantes registros sobre os negros e/ou afro-brasileiros e sobre as relações raciais. É necessário, contudo, que aqueles que são usualmente definidos por outrem tenham acesso às fontes, documentos e memória de suas próprias trajetórias, para que eles possam ser autores de si mesmos.

Como resposta ao maior controle de fontes documentais pelos países que detêm maior poder econômico, o atual governo brasileiro tem incentivado acordos de cooperação, através de uma maior aproximação diplomática, com países africanos, estimulando para isso o intercâmbio cultural de estudantes africanos nas universidades brasileiras. É justamente nesse sentido que este projeto, embora enfoque a população negra e as relações raciais no Brasil, tenha também como proposta a organização de laboratórios e construção de museus digitais em países do “Sul”, todos partilhando poucos recursos e, em geral, poucos museus presenciais.

No âmbito nacional, podemos dizer que um museu digital pode substituir o museu tradicional e ser colocado a serviço da inclusão de diversos setores da população, que foram excluídos de outros espaços institucionais formais. São diversos os autores que têm apontado a relação entre hierarquias sociais e formas de conhecimento, linguagem e cultura.¹¹ Além disso, sabemos hoje que a memória é aquela que é construída no presente. Não pensamos mais o passado, sem considerarmos as questões que nos fazem lembrá-lo.¹² O presente projeto atua em dois sentidos, pois tanto democratiza

11 Ver, entre outros, Bourdieu (2007), Elias (1995), Foucault (2006) e Said (2001).

12 Os estudos sobre memória coletiva têm hoje algumas referências importantes, ver, entre outras, as contribuições de Halbwachs (1925), sobre quadros sociais da memória; Nora (1984) sobre memória nacional; e Caruth (1995) sobre trauma. Destacam-se ainda críticas contemporâneas importantes à linguagem museológica, como as de Hooper Greenhill (1992). Sobre a musealização da memória negra no Brasil, ver da coordenadora do projeto, Santos (2005).

o saber existente ao disponibilizá-lo para um amplo público, como se abre para novas contribuições e para a descentralização da formulação do conhecimento. Evidentemente, a inclusão digital dependerá de políticas institucionais de amplitude nacional que democratizem seu uso e acesso.

Desenvolvimento do projeto

Para o desenvolvimento de um sítio ou plataforma eletrônica no sentido descrito é necessário que algumas tarefas relativas ao desenvolvimento do projeto tenham uma única coordenação e aconteçam de forma sincronizada para que as diversas iniciativas possam se enriquecer com as atividades desenvolvidas em cada região em que está sendo desenvolvida.

Será criado para orientar as diversas regionais um conselho técnico – constituído por designers, programadores, engenheiro de produção e artistas plásticos – capaz de colocar a nova tecnologia a serviço dos objetivos traçados pelo projeto. Além disso, outros fóruns comuns serão necessários: um conselho consultivo internacional, uma central itinerante de digitalização e o desenvolvimento, com o aporte de juristas, de instrumentos legais para a cessão, doação e, quando for o caso, repatriação digital de documentos e materiais de vários tipos.

O sítio eletrônico com telas ideográficas dinâmicas estará em constante atualização, produzindo material para que sujeitos/pesquisadores possam se comunicar sobre os documentos já *on-line* e acrescentar outros – segundo os princípios da generosidade e doação digital. As atividades básicas serão as de catalogação e indexação dos registros documentais obtidos, sejam textuais (i.e. cadernos de campo, manuscritos, correspondência, provas de edição, publicações) ou audiovisuais (i.e. registros fonográficos, fotográficos ou filmográficos).

Serão selecionados tanto os documentos “sobre” a população afro-brasileira como registros produzidos por afro-brasileiros (antropólogos, intelectuais, artistas, ativistas, lideranças religiosas etc.). Além disso, quando não houver documentos em instituições oficiais, os pesquisadores produzirão documentos através da história oral e da procura de registros diversos.

Importante dizer que serão selecionados para fazerem parte do arquivo digital um conjunto amplo de documentos que inclui fontes orais e escritas

como, por exemplo, recortes de jornais, documentos pessoais, cartas, atas, textos originais e não publicados, poesias, receitas culinárias ou da medicina tradicional, fotos, iconografia, gravações e partituras de músicas, depoimentos (já gravados ou produzidos por nossa equipe *ad hoc*), rezas, cantigas, reproduções de objetos ou artefatos da cultura material, filmagens e gravações de eventos culturais ou políticos.

O acervo deverá constar de três grandes conjuntos documentais: 1) os fundos de arquivo depositados nos centros, em muitos casos cópias microfilmadas ou digitais de coleções originais depositadas em outras instituições; 2) uma biblioteca de estudos e documentos estreitamente relacionados com cada um dos fundos de arquivo (publicações do autor, publicações sobre o autor, trabalhos universitários, dossiês de imprensa, monografias, coleções de revistas etc.); e 3) os fundos de referência que ofereçam ao pesquisador as ferramentas indispensáveis para acessar o material disponível.

Conclusão

Os museus, sejam eles digitais ou não, têm ainda o poder de despertar, no público alvo, a importância da memória coletiva, ou seja, da construção das lógicas identitárias, de pertencimentos e inclusão social. No caso do Museu Digital da Memória Afro-brasileira, ele terá a capacidade de incentivar a participação de uma parcela da população que tem sido excluída dos discursos tradicionais de construção da nação. Inegavelmente, a proposta defendida é a de uma política de resistência a ser travada a partir da utilização de um dos mais poderosos meios de comunicação e não o resgate de uma identidade racial a partir de uma novidade tecnológica. Esse artigo traz à tona uma vez mais a relação entre poder e representação, crucial para o desenvolvimento dos museus contemporâneos sejam eles digitais ou não.

Além de se voltar para a salvaguarda de fontes documentais, a proposta de criar exposições virtuais permitirá o surgimento de novas abordagens, histórias e olhares para a população afro-descendente no Brasil. As exposições virtuais permitirão que o número de estudantes e usuários da rede voltados para os estudos étnicos e africanos aumente, sendo que elas serão capazes de dirigir o foco de interesse do público para processos muitas vezes invisíveis de produção de diferenças sociais e culturais.

Em suma, a parceria com diversos arquivos e pesquisadores voltados para os estudos étnicos e africanos no Brasil e na África será fundamental para retro-alimentar uma rede de pesquisadores que acreditam no que é conhecido como “generosidade digital”. Este programa e sua plataforma, como todos os demais, serão de domínio público e disponibilizados para que os interessados possam realizar cópia, usar e – se desejar – colocar em rede seus próprios materiais, partilhando e socializando o resultado de pesquisas e produção acadêmica.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1987.
- BENJAMIN, Walter. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: ARENDT, Hannah. (Ed.). *Illuminations*. New York: Harcourt Brace & World, 1968a. p. 217-252.
- _____. On Some Motifs in Baudelaire. In ARENDT, Hannah. (Ed.). *Illuminations*. New York: Harcourt Brace & World, 1968b. p. 155-200.
- BERGER, Peter L. *Redeeming Laughter: The Comic Dimension of Human Experience*. New York, Berlin: Walter de Gruyter, 1997.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinção: a crítica social do julgamento*. São Paulo: Editora Zouk, 2007.
- CARUTH, Cathy. (Ed). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore; London: The John Hopkins University Press, 1995.
- ECO, Umberto; IVANOV, V. V.; RECTOR, Monica. *Carnaval*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- FERNANDES, Valcler Rangel Fernandes; BARBOSA, Maria Inês da Silva. *Romper o silêncio é tarefa de todos*. Entrevistadora: Katia Machado. [2001]. Disponível em: <<http://www4.ensp.fiocruz.br/radis/20-web-01.html>>
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- GUIMARÃES, Antônio S. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1925.

HALL, Stuart (Org.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practice*. London: Sage, Open University Press, 1997.

HERINGER, Rosana. Ação afirmativa e combate às desigualdades raciais no Brasil: desafio da prática. In: GARCIA, Joana; DAHMER, Tatiana; LANDIM, Leilah. (Org.) *Sociedade & políticas: novos debates entre Ongs e universidade*, Rio de Janeiro: Editora Revan, 2004. p. 211-222.

HOOPER-GREENHILL, Eileen. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London; New York: Routledge, 1992.

LATOUR, Bruno. *Alternative digitality*. 2004. Disponível em: <http://www.bruno-latour.fr/presse/presse_art/GB-05%20DOMUS%2005-04.html>. Acesso em: 22 dez. 2009

MOSSBERGER, Karen. 2003. *Virtual inequality: beyond the digital divide*. Georgetown University Press: Georgetown University Press, 2003.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Éditions Gallimard, 1984.

SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

SANSONE, Livio. The new politics of black culture in Bahia, Brazil. In: GOVERS, Cora; VERMUELLEN, Hans (Ed.). *The politics of ethnic consciousness*. New York: St Martin's Press, 1997.

_____. *Blackness Without Ethnicity: Creating race in Brazil*. New York: Palgrave, MacMillan, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula Meneses. *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Editora Almedina, 2009.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. O Pesadelo da amnésia coletiva: um estudo sobre os conceitos de memória, tradição e traços do passado. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 23, n. 8, p. 70-85, 1993.

_____. Representation of black people in Brazilian Museums. *Museum Society*, Leicester, v. 3, n. 1, p. 51-65, 2005

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

STALLYBRASS, Peter; WHITE, Allon. 1986. *The Politics & Poetics of Transgression*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1986.

WASELFISZ, Julio Jacobo. Mapa das Desigualdades Digitais. Rede de Informação Tecnológica Latino-Americana, RITLA, Instituto Sangari e Ministério da Educação (MEC). 2007. Disponível em: <<http://www.ritla.org.br>>. Acesso em: 22 dez. 2009

WOOLGAR, S. (Ed.). *Virtual Society?: Technology, Cyberbole, Reality*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Global african hair: representação e recepção do cabelo crespo numa exposição fotográfica

Angela Figueiredo

Negro drama,
Cabelo crespo,
E a pele escura,
A ferida, a chaga,
A procura da cura,
Negro drama.

Racionais Mc's

“Global African Hair” é o título da exposição concebida para demonstrar múltiplas formas, estilos e significados atribuídos aos cabelos crespos na África e na diáspora africana. Como símbolo afirmativo da negritude nos anos 60, do século passado, o cabelo crespo vem sendo instrumento de intervenção nos mais variados contextos e nesse sentido, a exposição e análise sobre o tema coadunam com a proposta deste livro cujo objetivo é refletir acerca das novas perspectivas sobre patrimônio e museus.

O cabelo crespo sempre fez parte da imagética das representações raciais, sendo imprescindível na construção dos estereótipos. Por esse e outros motivos é que historicamente os negros vêm sendo vitimizados no mercado da aparência ou no mundo da beleza, uma esfera marcada de modo contínuo pela construção de estereótipos negativos associados aos fenótipos negros, considerados feios, principalmente nos contextos em que há fortes e significativas desigualdades étnico-raciais. Um dos fenótipos frequentemente focado nas construções negativas do corpo negro é o cabelo. Talvez, por essa razão, o cabelo crespo vem sendo instrumento de intervenção nos mais variados contextos e culturas e por motivos similares, ocupa um lugar central nas construções e discursos sobre a identidade negra no Brasil e sendo assim, o seu modo de uso tornou-se um símbolo, um sinal diacrítico na afirmação da identidade.

No Brasil e também em vários outros espaços da diáspora, desde muito jovens, as mulheres negras são socializadas para terem o cabelo alisado. Na pesquisa *Beleza Pura* (FIGUEIREDO, 1994), encontram-se os relatos de muitas

mulheres sobre suas respectivas experiências acerca do tema. Evidencia-se que a família e, principalmente, a mãe, impunha-lhes que tivessem os cabelos alisados. Do mesmo modo, narram vivências comuns relacionadas a festas religiosas e escolares em que foram preteridas quando da oportunidade de ocupar papéis principais, como por exemplo, o de rainha do milho ou da criança que deveria ser protagonista em festividades como, por exemplo, na coroação de Nossa Senhora no mês de maio. Cumpre salientar que esses exemplos refletem fatos vividos por pessoas de uma geração em que tanto à escola quanto à religião atribuíam-se importâncias fundamentais na socialização das crianças.

Por seu turno, o movimento negro brasileiro elege o cabelo natural como símbolo de afirmação da identidade e seu discurso é de estabelecer uma regra contra hegemônica. Se a regra é alisar o cabelo visando dissimular sua condição étnica -racial, a outra regra proposta é afirmar os fenótipos, isto é, não alisar o cabelo. (CUNHA, 1991) Diante desse propósito diferenciado para o cabelo do negro, vê-se que o tema do cabelo crespo é debate proeminente em discussões, construções e discursos sobre a identidade negra no Brasil e portanto, reafirmo que o cabelo tornou-se, para muitos(as) negros(as), um elemento crucial na afirmação da identidade. (PINHO, 2002; SANTOS, 2000; VIEIRA, 1989)

Alguns autores observam a projeção dos aspectos públicos e privados dos símbolos inscritos no corpo, como, por exemplo, o cabelo. Leach (1983) analisa a importância dos cabelos nos rituais e, principalmente, nos rituais fúnebres. No acervo fotográfico do Institut Fondamental d'Afrique Noire (IFAN), da Universidade Cheik Anta Diop pode-se visualizar o modo como os diferentes grupos étnicos usavam o cabelo como uma forma de identificação/diferenciação dos demais grupos, assim como o modo de usar o cabelo demarcava importantes momentos da vida e assumia, efetivamente, um valor ritual.

Para entender a dimensão do debate sobre o cabelo em uma perspectiva mais ampla, no ano de 2009, iniciei uma pesquisa sobre o cabelo crespo em perspectiva comparativa – África e Brasil – com o objetivo de entender a importância que lhe é atribuída ao mesmo em contextos históricos e racialmente diferenciados. Fui beneficiada pelo projeto Proafrica-CNPq (2008) que possibilitou minha primeira viagem a Praia, em Cabo Verde e depois para Dakar, no Senegal, onde descobri o supramencionado acervo fotográfico do IFAN.

Meu interesse pelo tema começou em 1994, quando realizei o estudo pioneiro acerca do significado da manipulação do cabelo dos(as) negros(as) em Salvador. Naquele momento, demonstrei a relevância do assunto tanto para entender melhor a dinâmica da classificação da cor, quanto para o discurso sobre a construção da identidade negra no Brasil. Observei a inexistência de estudos sobre a temática, ou seja, no decorrer de minha investigação, encontrei apenas algumas referências em textos literários, presentes, por exemplo, na construção do personagem principal – Raimundo – do livro *O mulato*, de Aloísio de Azevedo (2007, p. 24), sua constante preocupação com o cabelo e a alusão do narrador ao seu “cabelo lustroso” uma vez que o cabelo crespo denunciava sua origem racial. É na primeira década do século XXI que atribui-se ao cabelo maior relevância de tema de exame científico – dois autores(as) podem ser destacados(as) nesse sentido: Raul Lody (2004) e Nilma Lino Gomes (2006). Outrossim, a discussão sobre o tema do cabelo é extremamente presente no cotidiano das mulheres negras: muitas delas dependem quantias significativas dos seus salários para ter um “cabelo bonito” aos seus olhos e aos olhos dos outros. Não é por acaso que desde a sua primeira publicação parte significativa dos anúncios e propagandas da revista *Raça Brasil* é sobre produtos para o cabelo. Além disso, é significativo o aumento do número de salões de beleza e de lojas para a venda de cosméticos e produtos para cabelos na cidade de Salvador. Considerando esse cenário, meu estudo sobre o cabelo propiciou não apenas entender a concepção e a construção da beleza, os discursos afirmativos da identidade e da ascendência africana construídos juntos com o trançado afro, bem como atentar para o mercado que gira em torno da manipulação do cabelo.

Esses dados sinalizam para a reafirmação da importância do cabelo para o fortalecimento do elo entre Brasil e África e o conecta com as novas perspectivas e olhares sobre os museus e exposições nesse novo milênio. Nessa direção, quando constatada a quantidade expressiva de fotos sobre o cabelo no acervo do IFAN evidenciou-se a necessidade imediata de encontrar um modo de disponibilizá-las para um público mais amplo, a pessoas que especificamente não iriam ler artigos produzidos sobre o tema, mas certamente visitariam uma exposição fotográfica e conheceriam o debate numa perspectiva visual mais imediata. Aqui, portanto, parece fundamental a questão da audiência, ou do público que se pretende alcançar, tal como exemplificado na teoria do ponto de vista desenvolvida por Patrícia Hill Collins (1991), pois

na visão da autora, um dos aspectos fundamentais desta teoria é identificar para qual público a produção é direcionada e exatamente no intuito de atingir esse objetivo, elaborei o projeto de exposição fotográfica “Global African Hair” que se consistiu em apresentar diferentes formas de usar o cabelo no Brasil e na África para propiciar o acesso da população a imagens provenientes da África e desse modo, contribuir para o estreitamento da relação entre os dois contextos através dos fios de cabelos que tecem nossas história.

O projeto foi aprovado em 2010 e a exposição ocorreu no Centro Cultural da Caixa Econômica Federal em Salvador – Bahia¹ – durante todo o mês de novembro de 2011, mês da consciência negra. Como dito anteriormente, o estudo das imagens dos cabelos de africanos(as) membros de diferentes grupos étnico-raciais são provenientes do acervo do IFAN. Já para a pesquisa das imagens dos cabelos crespos dos(as) afro-brasileiros(as), contamos com a valorosa contribuição das trançadeiras Dete Lima, Negra Jho e Gerusa Menezes que cederam seus acervos pessoais construídos ao longo de muitos anos de trabalho.²

Ainda que desde o período da escravidão as mulheres negras usassem tranças, em período posterior, somente as crianças permaneceram utilizando-as. Contudo, é somente nos anos 70, do século XX, principalmente, a partir do surgimento do bloco afro Ilê Aiyê que se visualiza a emergência de uma proposta estética inspirada nas tranças, tal como existe nos países africanos. Nessa situação, o pioneirismo do trançado de Dete Lima e Negra Jhô precisa ser destacado porque seus respectivos discursos remetem-nos à origem e à identidade dos penteados nos países da África.

A escolha do cabelo para a construção da exposição fotográfica resulta do reconhecimento de seu papel na instituição de critérios para a identificação da cor no Brasil, conseqüentemente, do binômio rejeição/afirmação que acompanha os processos identitários. Bem assim, sublinho a presença do debate no cotidiano das mulheres brasileiras, africanas, afro-americanas e em toda a diáspora africana.

Diante do exposto, neste artigo, intento refletir sobre o tema do cabelo e a conexão Brasil África a partir da curadoria da mostra “Global African

1 Gostaria de agradecer a Caixa Econômica Federal pela dotação de recursos que permitiu a organização da exposição.

2 Agradeço imensamente a contribuição de Dete Lima, Negra Jho e Gerusa Menezes por abrirem seus acervos pessoais e procurar responder perguntas de difíceis respostas.

Hair” e procuro relatar essa experiência em Salvador, com base na análise do material utilizado – fotos, textos de música, poemas e imagens em movimento –, na exposição propriamente dita e da sua recepção fundamentada em duas perspectivas teóricas de destaque: a Antropologia Visual e a Teoria da Recepção:

- a) Antropologia Visual – explora outras formas de narrativa a partir da utilização das imagens na pesquisa, consideradas não apenas como um modo de comprovar que o(a) pesquisador(a) “esteve lá”, mas, principalmente, rompendo com uma lógica que submete a imagem ao texto escrito. De acordo com Etienne Samain (1995), a linguagem do “discurso erudito” representa um poder como a “mensagem da imagem” e constitui “um outro poder de apreensão de uma única realidade”. Nessa esteira, desejo centralizar a análise na recepção das imagens e lançar mão de pressupostos apresentados na Teoria da Recepção.
- b) A Teoria da Recepção foi criada nos anos 1950 para analisar a produção midiática e assentava-se na ideia de que havia uma sequência na produção e recepção da mensagem expressa na seguinte ordem: emissão-mensagem-receptor. Em 1973, Hall adiciona uma perspectiva crítica a essa teoria, pois considera que um texto não é aceito passivamente pela plateia ou pelos(as) leitores(as) mas que esses últimos interpretam e fundamentam outros significados a partir de suas respectivas experiências individuais e culturais.

[...] as mensagens não são inerentemente significativas e aquilo que é percebido ou compreendido pelo público da mídia depende muito das características do público, ao invés de as intenções dos comunicadores ou todas as características intrínsecas dos programas de mídia. (HALL, 1973, p. 3)

Ainda de acordo com o autor, a pesquisa de comunicação de massa concebe o processo comunicativo em termo de um circuito:

Esse modelo tem sido criticado pela sua linearidade-emissor/ mensagem/ receptor, por sua concentração no nível na troca das mensagens e pela ausência de uma concepção estruturada dos diferentes momentos enquanto complexa estrutura de relações. (HALL, 2003, p. 387)

Inspirada por essas perspectivas teóricas, a leitura ora apresentada não recai sobre a análise das imagens, mas, o esforço será direcionado à compre-

ensão do contexto da exposição e à recepção advinda do público espectador sobre as fotos e imagens em movimento. A presente abordagem estrutura-se em duas partes: na primeira, faço um breve relato das etapas de pré-produção e da produção da exposição, seguido dos diálogos entre a equipe responsável por sua montagem e a equipe técnica que se configuraram numa recepção do trabalho, antes mesmo de ser aberto ao público; em seguida, pretendo apresentar aspectos relacionados à recepção do público através de depoimentos no escritos no livro de registro.

A pesquisa empírica e o trabalho de pré-montagem

Para esta etapa do trabalho, minha pesquisa empírica realizada em 1994 foi o passo inicial porque naquela ocasião, versei sobre a complexa relação entre o cabelo como símbolo afirmativo da identidade negra no Brasil. Comecei a pesquisa empírica sobre o cabelo crespo em África, em 2009, em Praia, capital de Cabo Verde. Na primeira incursão, pretendia entender os discursos e representações sobre o cabelo crespo, bem como os significados atribuídos aos modelos de penteados trançados. Acontece que, em Praia, ocorre uma forte influência da cultura brasileira não somente através das novelas e das transmissões da rede de televisão Record mas há ainda os fluxos existentes entre os dois países por meio do comércio realizado pelas rabidantes³ – comerciantes que viajam semanalmente para Fortaleza para comprar produtos a serem comercializados na capital. Através da incursão em Praia constatei a prevalência de cabelos cacheados “naturalmente” ou através do uso de produtos químicos – um modelo estético muito próximo ao utilizado pelas mulheres brasileiras. Então, percorri na investigação de outros caminhos e de outras formas de utilização do cabelo, já que em África, intentava entender a raiz do trançado e assim, afirmar perante minhas interlocutoras brasileiras que a raiz das tranças estava em África. Conheci trançadeiras que trabalhavam no mercado do Sucupira⁴ e descobri que as tranças e os trançados utilizados em Praia advinham de mulheres imigrantes de outros países africanos, a maioria proveniente da Guiné Bissau e, em menor medida, do Senegal.

3 Rabidância significa dar a volta, desenroscar-se, e é um termo utilizado para designar homens e mulheres que comercializam produtos nas ruas e nos mercados em Praia, elas vendem vestuário, gêneros alimentícios e diversos outros tipos de produtos.

4 O mercado do Sucupira é uma clara alusão a telenovela da rede globo *O bem amado*.

Mudança de foco, ou, rumo ao Senegal

Através dos relatos das informantes, a pesquisa tomou outro rumo e prosseguiu em direção ao Senegal – Dakar – a fim de encontrar a raiz do cabelo trançado e naquele contexto, visitei o IFAN momento da descoberta do acervo fotográfico sobre o cabelo – e levantei informações que pudessem contribuir para o desenvolvimento da pesquisa. Diante do acervo, fiz a escolha de utilizar outra forma de apresentação dos dados da pesquisa e decidi não mais submeter a imagem a uma análise textual e organizar uma exposição fotográfica que expressasse a identidade entre o Brasil e África. Logo, a opção foi permitir que um público mais amplo tivesse acesso ao resultado do trabalho.

Um breve relato da exposição: luz, cenário e ação

A exposição fotográfica foi aberta aos convidados no dia 4 de novembro no espaço Mirante, no Centro Cultural da Caixa Econômica, em Salvador. Antes mesmo do dia da abertura, havia uma enorme curiosidade dos(as) funcionários(as), trabalhadores(as) terceirizados(as) da Instituição – quase todos(as) negros(as) – e que demonstravam expressiva curiosidade para com a organização do evento. Afinal, tratava-se de uma exposição sobre o cabelo crespo, sobre o cabelo de negro. Quantas perguntas foram feitas e tantas outras silenciadas... Por que fazer uma exposição sobre o cabelo crespo? – o que equivalia a dizer: Por que fazer uma exposição sobre o cabelo feio?... O ambiente da produção do evento tornou-se agitado, animado. A equipe executora estava convencida da qualidade e da beleza da exposição, ou seja, da sua respectiva mensagem e de sua função educativa e assim, enfrentava o cotidiano com entusiasmo, pois, não havia ingenuidade e já era sabido o obstáculo a ser enfrentado: preconceitos... seja através da manifestação de risos ou de olhares curiosos, seja através de falas silenciadas... Enfim, todos(as) aguardavam a colocação das fotos.

Torna-se válido descrever o momento de imprimir as fotos na gráfica, após realizadas a tomada de preço e seleção do estabelecimento para fazer a ampliação e a impressão do material. Quando abriu-se o arquivo das imagens com as pessoas negras com os cabelos crespos, olhares curiosos se aproximaram do computador e o técnico indagou: “– Para que são essas fotos?” e então, ouviu a resposta: “– Para uma exposição fotográfica.”... Ah! Depois

disso, eram diversos os comentários ouvidos quer fossem relativos às pessoas conhecidas, às pessoas famosas que posaram como modelos, quer fossem sobre as pessoas desconhecidas. Comentários como: “Esse aqui é bonitinho”... “Esse é feio demais”... “Que cabelo feio!”... tornou-se uma constante em nosso trajeto.

Voltando ao Centro Cultural da Caixa Econômica e à sala Mirante, chegou a hora de fixar os adesivos na parede, as frases plotadas com as letras de música sobre o cabelo, os poemas e, principalmente, as fotos. O objetivo desse procedimento consistiu em apresentar as diferentes formas de representação sobre o cabelo. Já no dia de dispormos as fotos da exposição nas paredes, todos(as) se aglutinaram para vê-las. Quanta curiosidade! As fotos do acervo do Institut Fondamental d’Afrique Noire foram colocadas numa única sala denominada Salão África em que utilizamos dez grandes monóculos como recursos, cada um com 5 fotos, de modo que o visitante pudesse trocá-las.



Figura 1 - Penteados de Luto no Sudão, 1943

Fonte: IFAN.



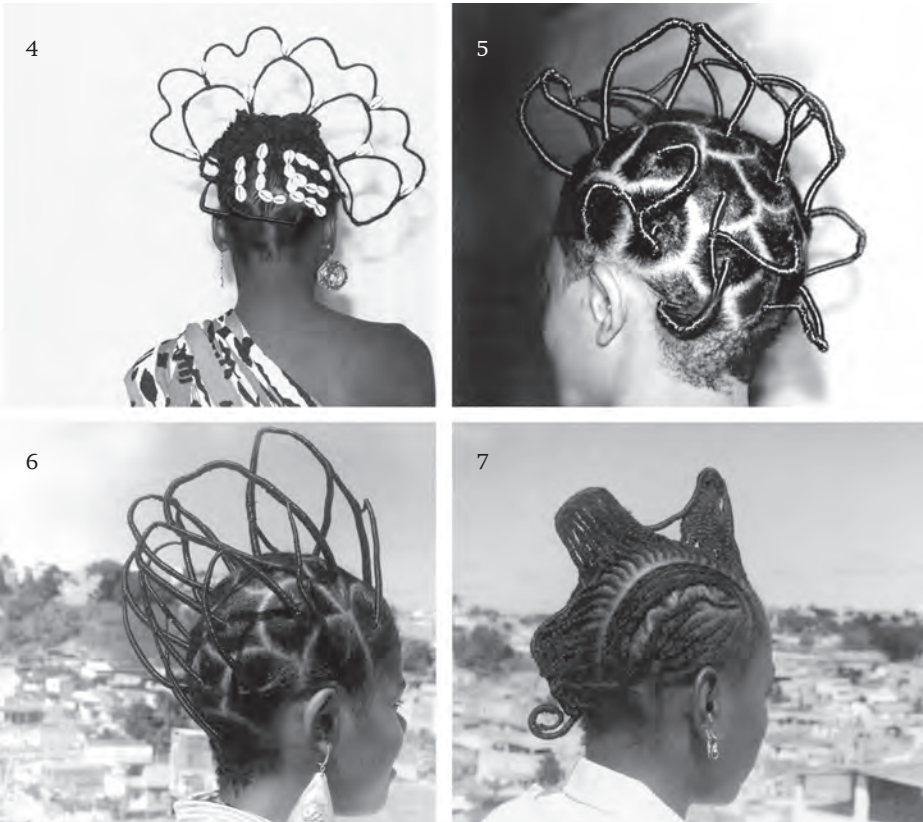
Figura 2 - Penteado Fulani, 1949
Fonte: IFAN.



Figura 3 - Menina Ouoloff, 1951
Fonte: IFAN.

Vale salientar que é conhecido o fato de que no contexto africano, o cabelo é ou era um marcador de distinções sociais, tais como: as diferenças étnicas, religiosas, de gênero, geracionais, estado civil etc.

Já as 30 fotos brasileiras oriundas do acervo de Dete Lima (1980) foram organizadas no salão Brasil. Como dito anteriormente, as fotos abaixo revelam uma conexão estética mais próxima do acervo fotográfico trazido do Senegal se comparadas às fotos mais recentes, e foram produzidas no momento em que o Brasil, principalmente, a Bahia, procura no período imediatamente posterior à redemocratização, denunciar a existência do preconceito e da discriminação racial afirmando a identidade negra também através da estética.



Figuras 4, 5, 6 e 7 - Penteados criados por Dete Lima nos anos 1980 como uma forma de expressão identitária do bloco afro Ilê Aiyê
Fotos: Acervo Dete Lima, 1980.



Figuras 8 e 9 - Trançados em 2 momentos distintos
Fotos: Acervo Nega Jho.



Figuras 10 e 11 - Geruza Menezes em 2 momentos distintos
Fotos: Acervo Geruza Menezes, anos 1990.

Ainda que transformadas as marcas presentes no cabelo, no contexto brasileiro, denunciem sua origem, na exposição “Global African Hair” a pretensão foi buscar outro padrão resultante do processo de colonização e da

imposição de um padrão de beleza branco e do cabelo liso, isto é, há efetivamente uma disputa simbólica e discursiva ao redor do cabelo crespo.

Como observou Collins (2005), durante a escravidão, os negros não eram donos do seu corpo e nem da sua sexualidade. Construídos pelo discurso do outro, o corpo negro esteve associado a aberrações e a fealdade. A construção de um discurso positivo sobre o corpo negro deriva, inevitavelmente de uma investida antirracista e antissexista no sentido de reinventar, reconstruir o corpo negro, ou, como sugere Collins resulta de um esforço e de uma busca por uma autodefinição, primeiro para assumir o controle da própria imagem.

O discurso afirmativo sobre o corpo negro constitui, evidentemente, uma rejeição aos discursos constitutivos da mulata, tanto no que diz respeito às narrativas relativas à formação da identidade nacional (CÔRREA, 1996; MOUTINHO, 2004; PINHO, 2004) quanto ao papel sexual/sensual desempenhado pela mulata como profissão. O que importa agora é se opor à imagem da mulata faceira, sexualizada, construindo, assim, a imagem de uma mulher negra orgulhosa de si e, portanto, valorizada. Gillian (1995) observou como as mulatas esforçam-se para se distanciar das mulheres pretas. O que se verifica é que tanto a mulata quanto à negra são construídas relacionalmente.

As imagens abaixo revelam uma maior aproximação do modo de utilização do cabelo com os padrões estéticos propostos pelo movimento *black power* ressignificado pela juventude negra baiana. Veja as fotos a seguir:



Figuras 12 e 13 - Resignificação do cabelo black pela juventude do novo milênio
Fotos: Simone Brandão, 2011.

As fotos cedidas por Negra Jhô e Gersua, ao lado de fotos recentes tiradas por Simone Brandão⁵ foram colocadas numa sala contemporânea, ao lado de um setor de multimídia onde o visitante podia assistir a um vídeo de dois minutos com relatos sobre as diferentes formas de usar o cabelo e imagens do cabelo alisado a ferro – um modo tradicional de alisamento que consiste em aquecer o instrumento, o ferro, no fogão da cozinha e depois esticar o cabelo. A ideia era fazer uma exposição interativa, misturando tradição e modernidade em um só espaço e assim, contribuir para retirar imagens negativas sobre a África, quase sempre considerada como um continente estático, ainda tão presente na cabeça dos(as) brasileiros(as).

Conscientes das representações negativas sobre o cabelo em diferentes partes do mundo, a equipe executora da “Global African Hair” solicitou através de uma rede que as pessoas enviassem nomes por meio dos quais os cabelos crespos eram denominados em suas cidades, países e diferentes regiões. O resultado dessa incursão mereceria mais uma pesquisa, pois surgiram tantas denominações que conseqüentemente, foram utilizadas numa cabeça plotada, na entrada da exposição e que aparece logo abaixo:



Figura 14 - Imagem plotada para a exposição Global African Hair

- 5 Diferente da maioria das exposições fotográficas, o foco desta exposição não foi o fotógrafo, mas, sim, o cabelo. Como as imagens exibidas faziam parte dos acervos pessoais, não conseguimos sequer identificar o nome dos fotógrafos ou precisar o ano em que as modelos foram fotografadas. Excetuando as fotos de Simone Brandão, convidada especialmente para contribuir com a exposição.

Todo esse cenário propiciou uma abordagem ampla sobre as diferentes formas de representação do cabelo. Além disso, foram enviados depoimentos que associavam as denominações dos cabelos crespos às experiências pessoais. Abaixo, transcrevo alguns desses depoimentos:

Na Colômbia era comum numa época que ao cabelo crespo se chamasse *criscris*. Isso pelo menos na minha região e sem dúvida tem um apelo pejorativo. Também escuta-se os apelativos *apretao*, *afro* (este último era mais usado antigamente para denominar o tipo de penteado *black power*, e mais recentemente para os cabelos crespos se são de pessoas negras, no geral. (Dida, colombiana)

Já Ana, declara: “O apelativo mais pejorativo que eu já escutei, embora em desuso atualmente, é *mariajesú*, alusivo ao nome de uma empregada doméstica.” (Ana, colombiana)

Durante a montagem, a equipe discute não somente sobre a disposição das frases em letras de músicas e poemas sobre o cabelo, mas sobre o conteúdo desses escritos “Eu achei isso aqui forte demais” dizia um dos membros da equipe ao ler um trecho do poema de Elisa Lucinda, transcrito abaixo:

Ora, o cabelo crespo não é um sub-cabelo, não está errado nem órfão de qualidades. Ruim por quê? Feriu alguém? Por acaso o crespo é o primata da estória capilar que um dia alcançará o posto de cabelo *sapiens* que seria o cabelo liso? Meu cabelo é bom. Desculpe-me, forçar a vossa mentalidade assim, mas é que é o mês da consciência negra e eu fui incumbida de tocar na “raiz” do problema.

A segunda plotagem também gerou um amplo debate. Trata-se da música de autoria Chico César *Respeite os meus cabelos, brancos*:

Respeitem meus cabelos, brancos
 Chegou a hora de falar
 Vamos ser francos
 Pois quando um preto fala
 O branco cala ou deixa a sala
 Com veludo nos tamancos
 Cabelo veio da África
 Junto com meus santos
 Benguelas, zulus, gêges
 Rebolos, bundos, bantos
 Batuques, toques, mandingas
 Danças, tranças, cantos
 Respeitem meus cabelos, brancos
 Se eu quero pixaim, deixa
 Se eu quero enrolar, deixa
 Se eu quero colorir, deixa
 Se eu quero assanhar, deixa
 Deixa, deixa a madeixa balançar

No final do dia, todos os membros da equipe executora da exposição “Global African Hair” estavam felizes com a finalização da montagem e seguros de que o trabalho seria um sucesso, pois, já havíamos passado por um primeiro e rigoroso teste durante a montagem através da avaliação e das expectativas dos(as) funcionários(as).

A exposição está pronta. Linda! É hora de fazer o treinamento com os(as) monitores(as), jovens que acompanham os visitantes da exposição. Eram três jovens: um homem negro e duas mulheres, uma branca e uma negra. Independente da cor dos(as) jovens monitores(as), o entusiasmo foi o mesmo. “É a primeira vez que a gente vê uma exposição assim aqui”... “A exposição vai bombar!”, afirmou um deles.

Codificação e decodificação da mensagem

O que se pode concluir da narrativa é que há formas distintas de recepção da mensagem da exposição. Sendo assim, há uma perfeita consonância com a perspectiva crítica apresentada por Hall (2003, p. 354), concernente à teoria da recepção e especificamente no que diz respeito a uma suposta

unilinearidade implícita nesse [...] modelo, seu fluxo unidirecional, isto é o emissor origina a mensagem, a mensagem é, ela própria unidimensional e o receptor a recebe. [...] A única distorção nela é que o receptor pode não estar em condições de captar a mensagem que deveria captar... O significado é perfeitamente transparente[...].

De acordo com o autor, o modelo proposto da codificação é uma maneira nova de fazer estudos da mídia, dentro do universo mais amplo. Hall considera que o modelo da codificação/decodificação é proposto para pensar os circuitos de comunicação como uma totalidade complexa e determinada. O modelo também visa interromper a aceitação de que a mensagem seja em si transparente, pois, produzir a mensagem não é uma atividade tão transparente quanto parece. A mensagem é uma estrutura complexa de significados. Logo, não é possível imputar ao público receptor uma homogeneidade, já que além da heterogeneidade que caracteriza o público: “é bem possível para o indivíduo ou grupo em um determinado momento, decodificar o que chamam de “códigos hegemônicos” e, em outro momento, usar códigos de oposição ou contestatórios.” (HALL, 2003, p. 357)

Como dito anteriormente, a teoria da recepção foi utilizada para os estudos da mídia. O que faço neste artigo é utilizar esta teoria para compreender a recepção de uma exposição fotográfica sobre o cabelo crespo e nessa direção, entendo como ocorreu a recepção de um evento que retrata um dos fenótipos negros que mais vem sendo alvo de discriminação (VIANA, 1978) e, em contrapartida, vem sendo instrumento de intervenção/manipulação para transformá-lo, tornando-o menos crespo ou não.

E conforme já lido, do ponto de vista da curadoria, a mensagem transmitida através da exposição objetivava estabelecer uma conexão entre Brasil e África e contribuir para o fortalecimento da autoestima, para a superação dos estereótipos e estigmas sobre o cabelo crespo e, definitivamente, fortalecer a identidade negra. Contudo, a mensagem revelada através das fotografias de pessoas negras com os cabelos não alisados foi decodificada de diferentes formas e não houve necessariamente correspondência com o conteúdo que o emissor desejava emitir, pois o fato ocorreu mesmo antes da exposição ser aberta ao grande público. Como já narrado nestas páginas, tanto os(as) técnicos(as), trabalhadores(as) terceirizados(as) da Instituição, assim como os funcionários das copiadoras e pessoas anônimas, curiosos(as) que se aproximavam para emitir uma opinião sobre as imagens pareciam rejeitar a ideia de que as mesmas eram bonitas e desse modo, rejeitavam a possibilidade de sua exibição.

Conforme veremos mais adiante, as informações escritas nos livros de registro apontam para a existência de formas de decodificação em maior sinergia com aquela proposta pela curadoria. Todavia, é de vital importância conhecer as visões de mundo dos diferentes grupos para entender como esses aspectos influenciam na decodificação da mensagem.

O que se pode concluir da experiência relatada acima é que durante a fase de produção cultural já havia elementos que constituiriam a recepção. Os textos imagéticos são interpretados pela plateia a partir da experiência individual e cultural de cada um dos atores que se apresentava no cenário. Desse modo, a recepção ao conjunto de imagens que compunham a exposição antecedeu a abertura da mesma para o público, corroborando assim, com algumas das hipóteses apresentadas por Hall (2003). Bem assim, evidenciase como as imagens e suas respectivas mensagens eram interpretadas de modo diferenciado pelos membros da equipe, pelos(as) técnicos e pelos(as)

visitantes – ao aglutinar os agentes nesta ordem, não pretendo, absolutamente, conferir-lhes um modo único de receber a mensagem.

A abertura do evento ocorreu numa terça-feira chuvosa em Salvador e diante do ocorrido, não houve o público esperado, mas os convidados presentes elogiaram a organização, a ocupação do espaço em diferentes salas e se mostraram dispostos a retornarem “para ver a exposição com mais calma”. A equipe executora da “Global African Hair” ficou desanimada com isso e não obstante, existia a confiança de que o trabalho seria um sucesso.

Um comentário que merece destaque no dia da abertura diz respeito ao vídeo que retratava uma mulher utilizando o ferro de alisar o cabelo, prática ainda comum nas classes populares. Uma vez aquecido, o ferro serve para esticar os fios de cabelo crespo, deixando-os lisos. A pretensão de exibir o vídeo era mostrar as diferentes formas de utilizar o cabelo, sem que isso tivesse uma conotação moralista, punitiva, para os que optam por tal tipo de intervenção. Ao que parece, as imagens acabaram tendo uma interpretação muito diferente do propósito e da intenção que lhes foram inicialmente atribuídas. Simplesmente, as pessoas consideraram que parecia algo agressivo, próximo a violência sofrida na escravidão quando os(as) negros(as) escravizados(as) eram marcados como animais a ferro e a fogo.

A cada dia da exposição era sabido, através dos(as) funcionários(as), que as pessoas estavam gostando de visitá-la e que o número de visitantes aumentava diariamente e o entusiasmo dos(as) funcionários(as) tornava-se evidente naquele contexto.

O ápice da exposição foi num domingo: dia 20 de novembro, data em que se comemora a consciência negra. Devido as comemorações no centro histórico de Salvador, a exposição foi bem visitada. O curioso é que o Espaço Cultural da Caixa não é muito visitado aos domingos.⁶

Outro modo de trabalhar com a recepção da exposição foi através da análise do livro de registros. Chamou atenção os comentários redigidos ao lado das assinaturas, tal como aparecem nas transcrições abaixo:

Espetacular! Tenho 12 anos e curti muito isso! (Rafaela)

Seria interessante que o cabelo colocasse o povo na busca da transformação social que o Brasil tanto precisa. (Antônio)

6 Este foi um dos comentários dos trabalhadores terceirizados da instituição.

É interessante ver que mudanças políticas não ocorrem só por meio de armamento e sangue, elas também podem ocorrer com pequenos gestos, como a autoafirmação corporal por exemplo. (Inácio)

A liberdade de todo mundo ser o que é, com o tipo de cabelo que naturalmente lhe vem, acima do curutu. Independente da cor da pele. Apesar de saber que a afirmação dos povos é necessária para se colocar em evidência e tocar na raiz do problema e buscar logo em seguida a liberdade de qualquer conceito que reduza o ser humano em uma característica do seu corpo físico. Mas também buscar essa liberdade através do corpo em que se encontra. Sempre mostrando a originalidade de seus ancestrais e reconhecendo o valor da liberdade de sua própria cultura. (Tatiana)

O trabalho além de ser de um bom gosto inigualável, traz uma temática muitas vezes esquecida ou ignorada; a importância do cabelo como forma de construção de uma identidade. Belíssimo! (Débora)

Me senti pela primeira vez inserida em uma exposição! (Claudia Oliveira)

Reativar a consciência e lembrar nossas origens é o que melhor podemos fazer diante dos preconceitos assumindo nossa identidade. Obrigada! (Jandira)

Se assuma, seu cabelo é massa. (Viviane)

Essa exposição me lembra a minha mãe, minhas irmãs e a minha avó. Muito bom. (Célia)

Excelente resgate a autoestima dos que tem cabelos crespos. Obrigada. (Rose)

Me lembra também o ritual apresentado pela feminista norte-americana, Bell Hooks, em que ela diz que alisar o cabelo é rito de passagem, a depender de quem, para o seu, era pro mal. (Rute)

Esses depoimentos confirmam que ocorreu um processo de codificação/decodificação da mensagem de maneira mais próxima da mensagem do emissor, pois demonstram como a receptividade à exposição remeteu os visitantes ao tema do fortalecimento da identidade e da autoestima através do cabelo e à auto-identificação, à autorrepresentação. Enfim, as declarações reafirmam que os fios expostos pela “Global African Hair” participam da conexão entre o cabelo e a afirmação da identidade no Brasil e em outros espaços da diáspora africana.

Por fim, quero destacar que a maioria dos estudos sobre o cabelo não tem captado a dimensão conflitiva e destoante sobre o modo de utilizar o cabelo em um determinado contexto ou grupo social. Através da exposição e das diferentes etapas descritas conseguimos escutar as vozes dissonantes e as interpretações distintas sobre o cabelo, algumas reforçando a importância do cabelo no fortalecimento da autoestima e da identidade, enquanto outros rejeitando e negando qualquer possibilidade do cabelo crespo ser considerado belo. Isto reafirma a importância da luta simbólica ao redor do cabelo e nos conduz a certeza de que estamos só no começo.

Referências

- AZEVEDO, Aluísio. *O mulato*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2007.
- CÉSAR, Chico. Respeitem os meus cabelos brancos. 2002. Disponível em: <<http://letras.mus.br/chico-cesar/134011/>>. Acesso em: 20 jul. 2011.
- COLLINS, Patricia Hill. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and Politic of Empowerment*. New York: London: Routledge, 1991.
- CUNHA, Olívia M. dos Santos. *Corações rastafari: lazer, política e religião em Salvador*. 1991. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1991.
- FIGUEIREDO, Angela. *Beleza pura: símbolos e economia ao redor do cabelo do negro*. 1994. Monografia (Graduação em Antropologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 1994.
- GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- HALL, Stuart. *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. London: Hutchinson, 1980. p. 128-138. Disponível em: <<http://www.rlwclarke.net/courses/LITS3304/2007-2008/02CHallEncodingDecoding.pdf>>.
- _____. *Da Diáspora: Identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2003.
- LEACH, Edmund. *Cabelo mágico*. São Paulo: Ática, 1983. (Coleção Grandes Cientistas Sociais)
- LUCINDA, Elisa. *Pensamento de um cabelo bom*. 2010. Disponível em: <<http://www.escolalucinda.com.br/alira/2010/11/23/pensamentos-de-um-cabelo-bom/>>. Acesso em: 20 jul. 2011.
- LODY, Raul. *Cabelos de axé: identidade e resistência*. Rio de Janeiro: Editora SENAC Nacional, 2004.

PINHO, Osmundo Araújo. *Deusa do ébano: a construção como uma categoria nativa da reafricanização em Salvador*. 2002. Mimeografado.

SAMAIN, Etienne. Ver e dizer na tradição etnográfica Bronislaw malinowski e a fotografia. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995.

SANTOS, Jocélio Teles. O negro no espelho: imagens e discursos nos salões de beleza étnicos. *Estudos Afro-Asiáticos*, n. 38, 2000, p. 49-66.

VIANA, Hildegards. *A Bahia já foi assim*. São Paulo: Edições GRD, 1978.

VIEIRA, Hamilton. Tranças: a nova estética negra. In: LUZ, Marco Aurélio. *Identidade negra e educação*. Salvador: Ianamá, 1989.

SOUZA, Carolina Conceição *Os Estudos culturais ontem e hoje: a codificação/decodificação de Hall aplicado ao hiperconsumidor pós-moderno*. 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2010/resumos/R20-0781-1.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2012.

Las memorias rebeldes: museo itinerante arte por la memoria

Karen Bernedo Morales

Recordar es un proceso en constante movimiento, transformación y negociación, en tal sentido la memoria es una forma de intermediar con el mundo, un filtro desde el cual nos entendemos como parte de una comunidad y de un proceso histórico, si bien es cierto la “memoria” evoca a un pasado y no podemos cambiar lo que ya sucedió, las sociedades re-significan de diversas formas ese pasado en el presente en relación a las necesidades y agendas de los contextos sociales y políticos.

Las memorias de la guerra son particularmente complejas, puesto que generalmente estas guerras son parte de procesos históricos y políticos que trascienden a los mismos conflictos armados, estas memorias están ancladas a agendas públicas, mediáticas y muchas veces morales, son entonces por lo general, argumentos y discursos que deben atender las demandas de múltiples y diversos sectores y actores sociales, en tal sentido desde el estado y la institucionalidad de los movimientos sociales se construyen discursos y narrativas hegemónicas de memoria que intentan ser funcionales a esa amplia gama de demandas, por un lado para propósitos como verdad, justicia y reconciliación, pero por otro, también a agendas de olvido e impunidad.

El Perú atravesó un conflicto armado interno (CAI en adelante) que consistió en un enfrentamiento entre grupos subversivos y las fuerzas armadas del Estado peruano, en la que los civiles fueron las principales víctimas, esta guerra se prolongó durante 20 años (1980-2000) dejando como saldo al menos 69.280 víctimas fatales, de las cuales el 75% pertenecía a las zonas rurales más pobres del país, ciudadanos quechua-hablantes dedicados en su mayoría a actividades agrícolas. Las conclusiones del Informe final de la Comisión de

la verdad y Reconciliación (2003) definen esta guerra como “el episodio de violencia más extenso, más intenso y más prolongado de toda la República”.¹

Si bien el CAI fué iniciado por la violencia ejercida desde el Partido Comunista del Perú, Sendero Luminoso (PCP-SL), en su decisión de tomar el poder mediante “la lucha armada”, fué la incapacidad del estado peruano de articular una estrategia efectiva que hiciera frente al grupo insurgente la que alimentó el espiral de violencia, cometándose severas violaciones a los DDHH desde ambas partes contra la población, de un lado en nombre de la lucha por una sociedad igualitaria y del otro en nombre de la lucha antiterrorista.

A diferencia de otros países en América latina que han atravesado conflictos armados internos o como el caso emblemático del Holocausto en la Alemania nazi, en el Perú no existe un consenso sobre la historia del CAI, pues es un tema aún espinoso que genera conflictos tanto en el estado como en la sociedad civil, estas contradicciones devienen de lo compleja de la situación social, política y cultural, de las responsabilidades políticas y penales que no han sido asumidas aún por los actores del conflicto y por supuesto de un sentido común generalizado, basado en la exclusión y la intolerancia, puesto que existe una relación directa entre pobreza, exclusión y la población mayoritaria que fue víctima de la violencia.

La tragedia vivida producto de esta guerra tuvo como escenario principal los pueblos rurales, andinos, selváticos y más pobres del Perú y fue exacerbada por la indiferencia del resto del país poniendo en evidencia las grandes desigualdades étnico-culturales-sociales y económicas del Perú, estas características se siguen manifestando hasta el día de hoy en la falta de interés de parte del estado y de la sociedad civil en identificarse con proyectos de recuperación de memoria colectiva y repitiendo los mismos errores para enfrentar los conflictos sociales anti-mineros que enfrenta el día de hoy el país.

La guerra en este sentido, fue vivida, sentida y percibida de formas muy distintas entre los peruanos, tanto en las urbes como en las comunidades rurales la super estructura de violencia se manifestó de diversas formas y no es hasta el gobierno de transición democrático luego de la década de dictadura fujimorista que surge una ventana de oportunidad para la memoria.

1 La Comisión de la Verdad y Reconciliación se crea por decreto supremo durante el gobierno de transición democrática como la instancia encargada de esclarecer el proceso, los hechos ocurridos y las responsabilidades correspondientes del periodo de violencia política que atravesó el Perú entre 1980-2000.

En el contexto post guerra y luego de la publicación del Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) dos discursos hegemónicos de memoria pugnan y disputan terreno en el espacio público.

La primera es “la memoria salvadora”, término con el que el antropólogo Carlos Iván Degregori describe la versión del dictador Alberto Fujimori sobre el periodo de violencia política (hoy en prisión por crímenes de lesa humanidad), esta memoria forjada y alimentada por el aparato estatal y mediático durante la dictadura Fujimorista sostiene que el éxito de la lucha anti-terrorista se debe al conjunto de medidas antidemocráticas que se aplicaron durante la década del 90, este discurso justifica las múltiples violaciones al estado de derecho y a los DDHH cometidas durante su gobierno como parte del costo social de la pacificación. (DEGREGORI, 2000)

El segundo discurso es el que establece el Informe final de la CVR, esta investigación da cuenta de las responsabilidades tanto de los grupos subversivos como de las fuerzas armadas señalando que las víctimas estuvieron conformadas por la población civil atrapada en el medio de un fuego cruzado, el informe pone en evidencia las grandes brechas y desigualdades sociales y apunta a la verdad y la memoria como un camino a la reconciliación de la sociedad.²

Ambos discursos, como toda narrativa que intente establecerse como hegemónica, tiende a invisibilizar las complejidades y particularidades de la guerra, atiende ciertamente a demandas morales de la sociedad, a políticas públicas, a temas pendientes como justicia y reparación, es decir son argumentos funcionales para unos y para otros. Desde el Estado la memoria salvadora puede legitimar la impunidad y desde la sociedad civil el discurso de la CVR puede acercarlos a sus reparaciones y al reconocimiento, así como a la solidaridad de la sociedad, pero también a no reconocer su propia agencia dentro de la historia de violencia.

Las memorias sobre el CAI entonces, son permanentemente contradictorias unas con otras y sin embargo muchas de ellas conviven no sólo en un mismo tiempo sino en un mismo espacio, en este sentido consideramos que los intentos por establecer una memoria hegemónica, no sólo discursiva,

2 El informe final de la CVR señala que la responsabilidad del alto saldo de muertos producto del CAI son en un 55% del grupo subversivo Sendero Luminoso en un 43% de las Fuerzas Armadas del estado y un 2% del grupo subversivo Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA).

sino materialmente (museos y memoriales nacionales), ya sea desde el movimiento de derechos humanos o desde el estado están destinados al fracaso.

Es entonces el reto encontrar esos vestigios que escapan a la hegemonía, esas pequeñas grietas en las que saltan las particularidades y lo esencialmente humano de la memoria, en tal sentido consideramos que esas narrativas pueden ser leídas en iniciativas locales e individuales articuladas desde cada comunidad que no tienen la pretensión de construir un total sino lo singular, son las prácticas artísticas y culturales un terreno y lenguaje en el que muchas comunidades y artistas han volcado esas “otras memorias”.

Los Museos cuyo espíritu es preservar e incentivar la memoria colectiva de guerras y conflictos armados son espacios interesantes sobre cuyos procesos de construcción y relación con la sociedad es importante reflexionar, especialmente porque muchos de ellos recogen esta producción de arte y cultura, la mayoría de ellos sin embargo están enmarcados en políticas y negociaciones municipales, regionales y estatales restringidos a parámetros y lineamientos institucionales, cuya voluntad podría ser la de establecer narrativas nacionales, es entonces interesante mirar esas prácticas museográficas alternativas como son los “anti-museos” y “anti-monumentos”, plataformas de oportunidad para esas memorias rebeldes.

Intentaremos dar algunos alcances de como la propuesta museográfica ambulante del Museo itinerante Arte por la Memoria³ se configura como un proceso de reconstrucción de memoria colectiva innovador que desafía muchos sentidos comunes sobre la materialización de las memorias, los museos y su relación con la sociedad, así como el arte y el papel que juega en la construcción de la memoria del conflicto armado interno peruano en adelante CAI.

Memorias ambulantes

Siendo parte del equipo fundador del Museo Itinerante Arte por la Memoria (MIAXM), pongo en evidencia que no es la objetividad mi espacio de enunciación, sino una reflexión elaborada desde la más profunda fe en este proyecto museográfico cuyo recorrido con todos los aciertos y fracasos han sido y son hasta ahora una valiosa lección sobre la complejidad del terreno de las memorias de la guerra.

3 Veáse más información del proyecto en <www.arteporlamemoria.wordpress.com>.

El MIA XM, exhibición ambulante que recoge obras de arte que en diversidad de técnicas y formatos han tematizado el conflicto armado interno peruano, se configura como un espacio de transmisión de conocimiento, interacción y reflexión cuya materia prima es el arte y las manifestaciones culturales y simbólicas, es una museografía alternativa impulsada desde el activismo y la ciudadanía, cuya legitimidad no viene desde el aparato estatal o institucional museográfico, sino desde el reconocimiento de la sociedad civil.

El historiador francés Pierre Nora (1984) se refiere a los lugares de memoria como espacios dónde se concentra, refugia y se expresa la memoria colectiva. Esto es, recuerdos de un pasado vivido por una colectividad social. Son “lugares de memoria” en tanto presentan tres dimensiones relacionadas simultáneamente y en grados diferentes, que vienen a ser lo material, simbólico y funcional. a) Material, porque ocupan un lugar físico en un contexto social; b) simbólico, porque representan nuestras experiencias vividas en el pasado; y c) funcional, porque permiten preservar y transmitir nuestras memorias múltiples en el tiempo. En ese sentido podemos considerar “lugares de memoria”: los monumentos, museos, archivos, nombres de calles, fechas conmemorativas, un minuto de silencio así como las piezas de arte que han tematizado el CAI que tienen un significado simbólico para determinado grupo social y que ha servido para la transmisión de conocimiento.

Estos espacios de memoria sin embargo, no tienen un valor “persé”, pues son los procesos políticos y sociales los que inscriben sentido a estos lugares, Langland y Jelin (2003) en *Monumentos, memoriales y marcas territoriales* rogen este sentido humano del espacio cuando dicen:

Este otorgamiento o transformación de sentido nunca es automático o producto del azar, sino de la agencia y voluntad humana. Los procesos sociales involucrados en marcar espacios implican siempre la presencia de emprendedores de memoria de sujetos activos en un escenario político del presente

En el año 2009, en uno de nuestros primeros viajes, tuvimos la oportunidad de ir con el Museo Itinerante Arte por la Memoria a la ciudad de Huancavelica, no solo uno de las provincias del interior del país con el índice más elevado de pobreza, sino que junto con Ayacucho y Apurímac una de las comunidades más afectadas por la violencia política que atravesó el país entre 1980 y el 2000. (WIESSE, 2011)

Las y los pobladores de Huancavelica han sufrido la crueldad producto del conflicto armado interno en carne propia; el recuerdo de violaciones

sexuales masivas por soldados de las bases militares, secuestros y desapariciones forzadas conviven con las huellas de fosas comunes y masacres así como con un nivel elevado de alcoholismo y violencia doméstica este es el paisaje cotidiano que empaña el pasado y el presente de huancavelicano.

El montaje lo hicimos durante varias horas en la plaza principal y de madrugada con el frío inclemente de los 3,660 metros de altura, pero con la emoción de ser una de las primeras veces que nos enfrentábamos al espacio público. Al día siguiente y de la mano del sol serrano, cientos de hombres y mujeres recorrieron el museo, localizado en la plaza central en un toldo a modo de túnel que irrumpía su andar cotidiano, casi obligándoles a detenerse y entrar aunque sea solo por curiosidad.

Los pobladores se reconocieron inmediatamente en aquellas historias, algunos lenguajes y códigos más próximos que otros, en el caso de las piezas textiles como las arpilleras o los cuadros de dibujo campesino les interpelaban inmediatamente con sus referentes visuales y les ubicaban como parte de una historia de violencia nacional más allá de Huancavelica, se detuvieron a mirar en algunos casos por espacios prolongados de tiempo, las mujeres tocaban la textura de las telas bordadas, los jóvenes se reían con las caricaturas de humor gráfico y se generaron algunas discusiones políticas dentro del Museo.

Me pregunté entonces sobre el propósito de un museo de la memoria en Huancavelica, un espacio que les recuerda lo que tal vez han preferido olvidar o callar para sobrevivir. Que función tendría hacer memoria en un contexto de recuerdos atravesados por dolor y el sufrimiento?

La respuesta la encontré en la naturaleza de la relación que se estableció entre el museo y los asistentes, el MIA XM recoge artefactos culturales más que piezas de arte, es decir aquellas batallas simbólicas por la memoria, uno de esos objetos es una instalación hecha de fotografías de víctimas de la violencia hecha por familiares, llamado el “Altar”,⁴ es la reacción frente a este altar la que nos hizo reflexionar y entender el potencial de un proyecto de memorial como el que estábamos impulsando.

Los campesinos y campesinas de Huancavelica parados frente al “altar” empezaron a poner flores y rezar, la conciencia de estar frente a un objeto musealizado que debe ser admirado y apreciado por su carácter estético

4 Instalación impulsada por la Asociación Pro Derechos Humanos (APRODEH) junto con diversas víctimas de la violencia a fin de sensibilizar en el espacio público sobre los desaparecidos. Esta instalación es prestada al MIA XM en sus itinerancias.

o valor documental quedó deshecho por el lenguaje polisemántico de un símbolo que apelando a sus rituales y códigos culturales era capaz de tocar las fibras más íntimas, un lenguaje que no les era ajeno y cuyo discurso se sostenía en la narrativa de las sensaciones.

Una señora nos preguntó si es que podría traer la fotografía de su hijo para que acompañe nuestro altar en los futuros recorridos a lo que nosotros accedimos inmediatamente, le preguntamos si ella estaba inscrita en el registro único de víctimas (RUV), nos respondió que por ser pobres el acceso a la justicia y a la reparación era difícil para gente como ellos, que le bastaba con que la fotografía de su hijo acompañe nuestro andar con el museo. Al día siguiente ella junto con otras señoras aparecieron con fotografías antiguas, probablemente las únicas imágenes que les quedaba de sus hijos.

Empezamos a entender que de alguna forma este museo, no solo servía para reconstruir memoria, sobretodo en zonas en las que se tiene poca conciencia de la historia reciente de violencia de nuestro país, sino que era un espacio de reconocimiento simbólico para las víctimas, que la legitimidad como espacio de memoria vendría desde abajo, que esa memoria se iría construyendo y reformulando en el camino, que tal vez y sin ser muy pretenciosos este museo podría devolver algo de la fe perdida por la postergación y la falta de reconocimiento.

Julian Bonder (2009, p. 15) señala que, existe en los memoriales el peligro latente de promover procesos de “memoria guiada” “los monumentos pueden constituirse en funcionalmente didácticos y corren el peligro de contener una propensión autoritaria que convertiría a los observadores en espectadores pasivos”, en otras palabras los lugares de memoria podrían traer consigo una domesticación de la misma, puesto que nos invitarían a recordar en los términos y posibilidades planteados por el monumento.

Jelin y Langland, señalan por otro lado que los espacios de memoria, legítimos, públicos y reconocidos por el Estado son territorio de permanente disputa, negociación y lucha política, sin embargo consideramos que es poco el margen de negociación y de disputa política e ideológica de estos memoriales, siendo el MIAAXM una propuesta museográfica que tiene como objetivo romper con la dinámica del receptor pasivo y que es “ilegítima” (no inscrita en la red nacional de museos del Perú), que se alimenta de artefactos culturales no considerados “arte” por los circuitos institucionales de cultura, nos adscribiremos a la idea de “anti-monumentos” estipulada por Young.

Young denomina anti-monumentos a los “espacios memoriales contruidos para desafiar las premisas del monumento”, este término fue acuñado por el autor para denominar a un grupo de artistas que configuró prácticas alternativas de arte a los memoriales contruidos en el marco de los monumentos de memoria del Holocausto.

En tal sentido y recogiendo la re-significación de los espacios de memoria de los artistas del anti-monumento, el arte se vuelve una respuesta política a un discurso oficial pero también a una práctica artística hegemónica, ya que las piezas recogidas para la exhibiciones del MIAXM se adscriben a las tradiciones del arte popular, contraculturas urbanas, gráficas, accionismo y otros soportes que permanecen al margen de la institucionalidad artística por lo que al ser visibilizadas se convierten en formas de desafiar un discurso mediático y oficial que se tejió sobre la guerra desde el estado y la institucionalidad.

El equipo impulsor del MIAXM está conformado por nueve personas, entre artistas y académicos a quienes nos une el activismo y militancia dentro el movimiento de derechos humanos peruano, para Jelin y Langland seríamos los “emprendedores de memoria”, somos quienes “promovemos la marca” y nuestras audiencias quienes le “otorgan un propio sentido”, son en este caso, ambos lugares ambulantes en constante re-significación y reinterpretación, por un lado la misma propuesta museográfica se ve obligada a materializarse dialogando y repensando el espacio geográfico, el contexto social y cultural, y por otro es la particularidad cultural de cada lugar al que el museo llega la que le adscribe significados diversos a cada montaje.

Empero, cabe mencionar que discursivamente si existe un lugar de enunciación, una línea temática, una especie de declaración de principios que se adscribe a la defensa de los DDHH y la lucha contra la impunidad, estableciendo una línea narrativa visual que desde el arte respalda ese discurso, la posibilidad está en el potencial de plasmar esa narrativa desde diferentes perspectivas y lenguajes, es este uno de los factores que hacen que esta propuesta pueda amoldarse a distintas realidades rompiendo las brechas culturales y comunicacionales de los códigos no compartidos.

Como el espacio físico y los códigos culturales diversos establecen relaciones distintas entre las audiencias y la pieza, será diferente una exhibición del Museo Itinerante en un centro cultural, galería de arte u otro espacio cercano al circuito artístico, que puesto en andamios o en toldos en plazas públicas, en el patio una iglesia o en la fachada de un colegio.

Las plataformas de exhibición son las que definen en muchos casos la mirada del espectador, las exhibiciones del MIA XM en una galería o centro cultural están vinculadas al circuito académico y cultural y es ese filtro el que marca el consumo de la propuesta, desde ya propone una mirada que nos hace relacionar que el discurso se establece desde la estética. En la calle por otro lado las dinámicas son distintas, cuando el espectador entabla una relación con la pieza no existe la consciencia de que se tratan de piezas de arte y es interesante observar como hay mucha gente que rompe la distancia con “objeto musealizado” cómo un artefacto iluminado y sagrado, animándose a establecer otras relaciones con las obras como tocarlas, rezarles, intervenirlas o convertir el espacio del Museo en una plaza de discusión política.

En este sentido un espacio como el MIA XM que visibiliza estos discursos alternativos sobre el proceso de violencia se vuelve una práctica política convirtiéndose en terreno de acción para estas memorias, ya sea para la confrontación, la discusión o la reflexión. Es un detonante que nos interpela a nuestras propias sensaciones, temores, afectos e ideologías.

El Museo Itinerante establece su discurso desde las piezas de arte que conforman su colección y es interesante ver como estas no sólo se adscriben a distintas disciplinas y prácticas artísticas sino que responden y atienden a diferentes procesos y demandas de memoria, es decir son piezas que como individualidad también han sido espacios de memoria y han atendido a distintas necesidades y agendas cumpliendo funciones específicas en distintos contextos.

Se trata entonces de abarcar la complejidad del CAI, estableciendo desde el arte una narrativa que evidencie estas contradicciones, en muchas de las piezas se puede identificar un discurso que si bien da cuenta del horror y la tragedia, también reivindica la capacidad de agencia y de respuesta que tuvieron muchas comunidades para defenderse y sobrevivir, tal es el caso de las organizaciones de familiares de detenidos desaparecidos, organizaciones de desplazados, dirigentes de organizaciones sociales de base y de espacios sindicales que hicieron frente al PCP SL y también a las FFAA y así como muchos otros testimonios de afectados que supieron hacer frente con coraje a este horrible episodio de violencia.

Cada pieza entonces nos habla de las múltiples formas en las que se percibió la guerra; el caso de la serie de arpilleras hechas por la asociación de mujeres desplazadas de Huaycán, el Altar de Arodeh, los retablos de Teodoro

Ramirez, los dibujos de Edilberto Jiménez y el proyecto de la “Chalina de la esperanza” impulsado por el colectivo DESVELA y la colección de dibujo campesino “Yuyarisun”, están hechos por afectados directos de la violencia o por personas que conocieron muy de cerca los hechos, en este sentido estos discursos se instauran como espacios de expresión desde la propia voz de los afectados como actores colectivos e históricos con agencia y protagonismo en la elaboración de su propio testimonio.⁵

Por otro lado, artistas urbanos como el caso de la instalación “Kimono para no olvidar” del artista Jorge Miyagui, pieza censurada por denunciar los crímenes de lesa humanidad de la dictadura fujimorista o las obras del artista Alfredo Márquez, quien fuera encarcelado 4 años acusado de terrorismo por el contenido de una de sus obras, nos pone en perspectiva las distintas formas de sentir y vivir la guerra por comunidades de artistas urbanos también.⁶

El Museo itinerante Arte por la memoria es un intento de romper con varios sentidos comunes no sólo con respecto al concepto de museo y de arte sino a la función de estos en la sociedad:

Uno de ellos sería que el arte es sólo para iluminados o personas con una preparación especial que tienen la capacidad de “apreciar y descifrarlo”, otro sentido común es que el arte popular no es arte sino artesanía y que se encuentra por debajo de las prácticas artísticas occidentalizadas como el óleo, la escultura y la fotografía, y otro sentido común es que el arte no es una forma de conocimiento válido, así como no ha sido tomado en cuenta para alimentar las narrativas que sobre el CAI se han hecho dándole cabida sólo a las formas letradas y orales, desestimando la gran producción de cultura

5 Para más información y especificidades sobre las piezas mencionadas: Mama Quilla Mujeres desplazadas víctimas de la violencia <www.mamaquillahuaycan.blogspot.com>; Teodoro Ramirez, retablista ayacuchano <www.teodororamirez.blogspot.com>; Edilberto Jimenez, autor del libro de dibujos y testimonios *Chungui, Violencia y trazos de memoria*, comisedh 2005. Yuyarisun es un archivo de testimonios de comuneros y comuneras de Ayacucho y Huancavelica, Perú, que dan cuenta de la violencia política del Perú de las dos últimas décadas. <www.yuyarisun.rcp.net.pe>. La chalina de la esperanza iniciativa del colectivo DESVELA que consiste en invitar a los familiares de las víctimas de la violencia así como a la sociedad civil a tejer pequeños cuadros de lana del tamaño de una hoja A4 con la finalidad de luego reunir las todas haciendo una gran “chalina” (bufanda) que simbolice la solidaridas y la esperanza.

6 Jorge Miyagui descendiente en tercera generación de japoneses fue invitado durante la dictadura fujimorista por el Centro Peruano Japones a la exposición de arte “Interviniendo un Kimono”, su pieza fue censurada por denuncia violaciones a los DDHH por parte del gobierno. Alfredo Marquez, encarcelado por terrorismo también durante la dictadura fujimorista acusado debido a una serigrafía en la que reinterpretaba personajes de la izquierda.

visual realizada no sólo durante el conflicto sino después de éste y por último el sentido común generalizado que un museo sólo puede hablar del pasado.

Esta propuesta museográfica se propuso ser una instancia democrática desde su práctica y ejecución, es decir, democratizar el arte no sólo por el hecho de ser itinerante, proponiendo en este sentido un museo en movimiento con la capacidad de desplazarse al encuentro del ciudadano, sino desde la obra que incluye, disolviendo estas fronteras entre arte- artesanía y la distancia entre el ciudadano de a pie y la institucionalidad que existe alrededor de los museos, incluyendo diferentes voces y memorias en un mismo espacio sin la voluntad de establecerse como una memoria o verdad hegemónica sino por el contrario visibilizar y reunir muchas memorias que dialoguen y se retroalimenten entre sí.

Un museo dialogante

El MIAXM tiene una colección permanente, sin embargo gran parte de las obras son prestamos, de artistas, ciudadanos e instituciones de DDHH, esto obliga al equipo a replantearse en cada montaje que piezas van a integrarse y como articular discursos coherentes a partir de las mismas, por otro lado, el MIAXM es un espacio autogestionario que no recibe subsidio alguno por el momento, en este sentido tiene que integrarse y dialogar con otros proyectos articulándose a los marcos conceptuales de los mismos, es decir, es un proyecto que sobrevive gracias al trabajo en red, a que hay artistas que prestan sus obras y que hay una serie de instituciones culturales, educativas, políticas y de derechos humanos que nos integran como parte de su agenda .

Montajes como los realizados en Huancavelica y Bogotá tuvieron incidencia en las memorias femeninas de la guerra levantando el tema del impacto diferenciado de la misma, pues iban acompañando eventos que estaban enmarcados en ese discurso, otro caso es el montaje realizado en el foro de discusión la “Amazonía rebelde”, en la que se incidió en el tema del conflicto reciente en Bagua,⁷ como hilo narrativo central.

7 Enfrentamiento ocurrido en Junio del 2009 entre comunidades nativas de la amazonía y fuerzas del estado originadas por los decretos leyes aprobados por el congreso de la república que atentaban contra sus derechos a la propiedad y favorecían la explotación irracional de sus recursos naturales.

En tal sentido también este proyecto museográfico tiene el potencial de ser una respuesta política a las nuevas coyunturas, un museo que evoca la historia de un pasado para responder al presente, tal es el caso de los montajes realizados durante el 2011 en épocas de elecciones presidenciales, cuyo objetivo fue sensibilizar e informar sobre los crímenes de lesa humanidad del expresidente Alberto Fujimori a fin de evitar que su hija Keiko sea elegida.⁸

En esa lógica esta museografía tiene otras formas de materializarse y es que el proyecto también ha participado en movilizaciones y plantones en espacio público, haciendo instalaciones, acciones o intervenciones urbanas tal fue el caso de la movilización para recordar los trágicos sucesos del enfrentamiento en la amazonía en Bagua, en esa ocasión se construyó una “yacumama”⁹ en cuya piel se podían leer mensajes propositivos por la defensa de los derechos humanos y de la tierra esta se desplazó por el centro de la ciudad junto con otras organizaciones. Otro es el caso del plantón contra la impunidad en el caso de la periodista asesinada Melissa Alfaro,¹⁰ en esta ocasión el Museo sólo instaló la pieza de Akito Bertran 7000/15000, tela de tocuyo en la que se encuentran cocidos 7000 nombres de los 15 000 que conforman el registro de desaparecidos víctimas de la violencia en el Perú, esta tela mide aproximadamente unos 100 metros y fué colocada en el piso frente el Palacio de Justicia. Otro caso fue el altar de 5 metros de altura realizado en una plaza central del centro histórico de Lima a propósito del aniversario del informe final de la CVR.

Por que un museo?

Porque usar la palabra museo para definir un proyecto museográfico como el del MIAXM, podría sonar paradójico hacer uso del término cuando la

8 Durante las últimas elecciones presidenciales del Perú, el voto estuvo sumamente polarizado entre la hija del dictador Keiko Fujimori, quien proponía un plan de gobierno similar al de su padre, acogiéndose al recuerdo de “la memoria salvadora” y por otro lado el candidato de centro izquierda Ollanta Humala quien a pesar de ser militar tenía un equipo técnico de demócratas respaldándolo, lo que hizo que muchos militantes del movimiento de derechos humanos apostáramos por él como una alternativa.

9 Término usado por los nativos en la Amazonía peruana para denominar a una boa gigantesca conocida también con el nombre de anaconda, su nombre es motivo de mitos y leyendas.

10 Periodista asesinada el 10 de octubre de 1991 al abrir un sobre bomba que contenía un explosivo de uso militar, primera y única mujer periodista victimada por el terrorismo de Estado de Alberto Fujimori.

práctica del proyecto propone alejarse de los parámetros que encierra el mismo, corriendo el riesgo de reafirmar las lógicas bajo las cuales se rigen los museos en vez de cuestionarlas.

En este sentido el Museo Itinerante comparte la esencia de lo que significa un espacio museográfico como un lugar sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierto al público y funcional a fines pragmáticos y simbólicos, como la educación, investigación, reconciliación y fortalecimiento de la identidad, considero que la gran diferencia con este proyecto radica en primer lugar, en las estrategias para materializar estos objetivos y en segundo lugar en el margen de acción que tiene un proyecto independiente como este para establecer una narrativa política del conflicto armado interno.

Foucault definía los Museos como lugares de control social, órganos de disciplina, en los que se organiza y jerarquiza a la gente en el que los conocimientos son separados y por lo tanto controlados. Son los principales lugares de educación y están controlados por unos pocos: los museólogos.

El MIAXM tiene un discurso del presente y su “patrimonio” no está legitimado por la cronología ni necesariamente por la “tradicción”, sino por su relación con espacios sociales, artísticos y políticos, el proceso de violencia política por el que atravesó el Perú es un conflicto reciente (1980-2000) y sin embargo muchos de los artefactos culturales que han tematizado el CAI peruano recogidos en el MIAXM en determinadas circunstancias han sido funcionales a la sociedad desencadenando procesos de sanación, resistencia y rebeldía, en este sentido esta propuesta museográfica los reconoce como un legado material, metodológico y narrativo que debería ser de interés público y ser considerado como parte de la memoria histórica de la sociedad peruana.

En estos últimos tiempos y a propósito de “El lugar de la Memoria”¹¹ se ha hecho especial énfasis a la funcionalidad educativa y académica del museo, sin embargo esto ha dado pie a un juego de hegemonías de parte de quienes se encargan de decidir que es lo que se considera como forma de conocimiento válido, esto generalmente responde a los criterios arbitrarios de lo que la institucionalidad decide y a la que los museos responden, de esta manera lejos de democratizar la cultura, se está elitizando el espacio museístico cómo un templo de saber ilustrado, porque un museo entonces?

11 Lugar de la memoria, la Verdad y la Tolerancia proyecto museográfico de memorial nacional en proceso de construcción. Véase <<http://lugardelamemoria.org/>>.

Para democratizar la palabra, para hacer de la patrimonialización una acción reivindicativa a prácticas culturales marginadas, para deshacer las jerarquías entre arte y artesanía, para volver el museo un espacio ciudadano antes que una institución y finalmente para hacer museo desde la práctica y no sólo desde el discurso.

Es difícil definir una práctica museográfica ambulante, el MIAXM continúa siendo un proceso cambiante y en constante aprendizaje por lo que en esta reflexión he tratado de recoger los criterios generales sobre los cuales se desenvuelve la propuesta.

Siendo parte del colectivo que impulsa este proyecto, mi visión ha sido la de una militante y activista del arte y de los derechos humanos, sin embargo he tratado arduamente de tomar distancia y encontrar desde el activismo un eco en la teoría que pueda confrontarme a mi propia reflexividad y a las contradicciones y dificultades de escribir sobre un proyecto tan cercano y querido.

No se si lo he logrado, sin embargo considero que el texto puede dar luces sobre una nueva museología así como nuevas maneras de vivir el arte y el activismo, no concluiré nada categórico con respecto al Museo itinerante Arte por la Memoria si no por el contrario dejaré abierta la posibilidad de seguir reflexionando sobre el mismo acompañando este largo andar que aún queda por delante.

Referências

- BONDER, Julian. Los Trabajos de la memoria: Reflexiones y practicas, *Memoria: Revista sobre cultura, democracia e derechos humanos*. n. 5, Lima, 2009. Disponible en: <<http://rlajt.com/public/arquivos/6564053e.pdf>>.
- COMISSION DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. Informe Final. 2003. Disponible en: <www.cverdad.org.pe>.
- DEGREGORI, Carlos Iván. *La década de la antipolítica: auge y huida* de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos. Lima: IEP, 2000.
- JELIN, Elizabeth; LANGLAND Victoria. (Comp.) *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI editores, 2003. (Colección Memorias de la represión, v. 5)
- NORA, Pierre. Entre histoire et mémoire. La problématique des lieux. En: _____. (Ed.). *Les lieux de mémoire, 1. La République*. Paris: Gallimard, 1984. Versión en español: Entre memoria e Historia: La problemática de los lugares.
- WIESSE, Patricia. *Ni amnesia ni anestesia: Una casa de la Memorias en Huancavelica*. 2011. Disponible en: <<http://www.revistaidee.com/jidl/node/664>>.

Patrimonio.Org e os dilemas da patrimonialização do intangível: da invisibilidade á hipervisibilidade de alguns aspectos da cultura afro-brasileira

Livio Sansone

Falta ainda consenso em torno daquilo que seria um museu virtual ou digital.¹ Pode se tratar de museus presenciais digitalizados, como no caso dos grandes e tradicionais museus que integram o Google Museum Project, que por meio de recursos tecnológicos sofisticadíssimos possibilita sua visita virtual, assim como de *homepages* que permitem conhecer parte do acervo de um museu com o intuito de estimular a visitação presencial. Pode também se tratar de museus inteiramente digitais, sem um acervo físico, e que buscam um novo diálogo entre instancias que, até então, têm funcionado de forma relativamente estanque: bibliotecas, arquivos e museus. Tenciono aqui suscitar o debate em torno de um museu digital sem acervo físico: nosso projeto interdisciplinar, interinstitucional e transnacional de museu digital da memória africana e afro-brasileira. Trata-se de uma intervenção concreta na geopolítica do conhecimento (BAUMGARTEN, 2007) uma tentativa de reverter a tradição e as práticas em termos da divisão do mundo entre lugares onde se faz pesquisa e se produz cultura popular e outros onde se guardam, arquivam e seguram os dados e os artefatos – estes tendem a corresponder aos lugares onde também se faz ou, melhor dito, se consagra a arte com A maiúscula. Trata-se também de um exemplo concreto de quão contraditórias são as atuais políticas culturais e multiculturais no Brasil e de como uma nova configuração se define na interação entre novas tecnologias comunicacionais, intervenção do Estado no âmbito da produção de culturas e identidades, e novas demandas de reconhecimento por grupos subalternos.

1 Veja-se o texto de Jamile Borges neste livro.

Antes mesmo de começar, é necessário colocar três pontos, pertinentes na criação de um museu digital nestes dias: hoje o contexto para a patrimonialização e musealização do patrimônio cultural intangível é bastante diferente que há uma década; as tecnologias da comunicação e informação são um mero meio e não um fim em si; é importante sempre se perguntar não somente como musealizar, mas porque – um museu é sempre uma criação, um ato de engenharia social e não um fato natural.

Vemos primeiro como mudou no Brasil aquela que chamo de “configuração museológica” – ou seja, certo consenso e relações de poder, que por suas vezes criam um *habitus*, em torno da política e prática museológica, da noção de resgate, patrimônio e preservação e daquilo que pode e deve ser exibido em museus ou que, mais em geral merece se tornar objeto de um processo de patrimonialização e eventualmente musealização. (JONES, 1993) Neste país, pelo menos desde a independência, aquilo que vem sendo definido como característico do caráter nacional sempre se celebrou, por parte do Estado e das elites, utilizando o povo. A partir da década de 1930 foram aperfeiçoadas as próprias categorias “povo” e popular, por meio de Funarte, Iphan, museus e lista de artefatos que eram de alguma forma a patrimonializar. Embora o mesmo povo fosse de fato mantido distante do poder se permitiu, em um processo complexo, que alguma parte da cultura popular se tornasse parte íntima do imaginário da nação. Neste processo o mestiço e depois o Africano, o negro e o indígena sempre tiveram lugar simbolicamente central. Como mostra Lilia Schwarcz (2008), já desde 1830, os certames nacionais do Instituto Histórico e Geográfico premiavam e celebravam a contribuição destes Outros – os mestiços – à brasilidade. Tratou-se de uma incorporação ou de uma promessa de cidadania em demasia cultural mais que social e econômica, em um processo que mesmo assim criou expectativas entre os grupos subalternos e racializados. Este processo de incorporação simbólica à representação da nação por meio de monumentos, registros/cadastros e museus, tem aumentado muito, embora em um contexto aonde o Estado está menos presente que faz décadas e outros agentes intervêm, desde perto ou virtualmente – o mercado, a propaganda, os patrocinadores privados, as comunidades virtuais. Esta incorporação do popular ao nacional começa no governo nacional-populista de Vargas, aonde se incorpora mais o ícone África – ou certos traços a ela associada – que o negro, e se inventa o Afro(-Brasileiro). (ROMO, 2010; SANSONE, 2012; WILLIAM, 2001) Pensamos

nos casos concretos do samba e do carnaval, mas também da capoeira, da comida e até da variante do Português que se fala do Brasil. Uma segunda fase se dá durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, o primeiro presidente a denunciar o racismo com um problema nacional. Mas é na era Lula que se dão mais ainda novos atores, possibilidades e condições para a política das identidades. (SANSONE, 2007) Deixa aqui somente tocar em alguns:

- A implementação da Lei Federal 10639/03, que torna obrigatório o ensino da História e Cultura Afro-brasileira e Africana nos currículos escolares, em todos os níveis da educação – resultado tanto da luta de ativistas negros e antirracistas quanto da globalização dos ideários e ícones do multiculturalismo mais em general;
- A política de cotas e as medidas inspiradas pela ação afirmativas nas universidades – e as recentes deliberações do Supremo Tribunal Federal e logo do Senado e da Presidencia indicam uma ulterior institucionalização deste processo;
- O novo estímulo à perspectiva Sur-Sur na política externa tem como consequências a celebração da África assim como de certos aspectos das origens também africanas do povo brasileiro;
- Direitos coletivos á terra em base étnico-racial – para quilombolas, ribeirinhos, populações tradicionais, indígenas. Estes direitos devem ser sustentados também pela produção de evidencia de originalidade, autenticidade e unicidade de algum artefato cultural que caracterizaria a “diversidade”da comunidade em questão – este mecanismo se torna determinante em vários processos de resgate de memoria;
- Novas políticas culturais, cujo eixo norteador pode ser resumido á dupla inclusão e patrimonialização. Determinante neste sentido é o trabalho do Ministério da Cultura e das Secretárias Estaduais de Cultura, do Instituto do Patrimônio IPHAN e do relativamente recém-criado Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), que lançam toda uma série de projetos com uma terminologia totalmente nova neste âmbito: *creative commons*, nova política de museus, pontos de cultura ou memória, territórios de identidade, turismo étnico etc. Alguns programas da UNESCO, como A Rota dos Escravos, Memória do Mundo e o Programa UNESCO-Organi-

zação Mundial do Turismo para a promoção do turismo étnico (UNESCO, 1995) são fonte de inspiração da ação do Ministério da Cultura;

- Mais detalhadamente, com a criação em 2003, pela primeira vez, de uma Política Nacional de Museus e logo em seguida do IBRAM se dá um renovado estímulo aos processos e projetos museológicos inspirados pelo princípio da nova museologia. (SANTOS, 2008) Esta é uma forma de pensar o museu, pelo qual o processo museológico e o contexto da prática museológica são mais importantes que o produto final ou o objeto exposto no museu como tal. Criam-se, neste novo contexto, novos museus comunitários, pontos de memória, eco-museus, museus moveis, museus que criam seu acervo junto ao público e, em geral, museus das culturas popular e/ou subalternas;
- Finalmente e com grande atraso se comparado com outras regiões do Sul Global, a partir dos anos de 1990 e com mais força de 2002, torna-se mais acessível também para novos e menos abastados e escolarizados setores da população brasileira o uso de tecnologias comunicacionais como o telemóvel, as máquinas fotográficas digitais, os computadores e a internet. A diminuição dos custos dos mesmos, devido à inserção do Brasil no mercado global da eletrônica, e a popularização do outrora menos acessível foram essenciais no possibilitar este processo;
- Boa parte em função de todo isso, o mercado, a televisão e o consumo descobrem o negro, embora ainda não o indígena. Mesmo que não sejam todos, mas, sobretudo, os ‘bonitos’ e os exitosos, começamos ver mais pessoas negras representadas na propaganda em na TV.

Em consequência disto penetra na língua portuguesa o termo “diversidade”, que se torna algo positivo e a defender, não mais uma questão a resolver ou solucionar – ter diversidade deixaria de ser um ônus, um problema, para se tornar um bônus para a nação brasileira. Pela primeira vez na história do País, antigos “problemas” ou “questões”, como África, negro e índio se tornam, ainda que de forma paulatina e contraditória, um bônus. A isto se acrescentam o desenvolvimento e a popularização da noção de cultura imaterial ou intangível, com lista crescente de artefatos – como o samba de roda, o desfile dos Filhos de Gandhi, a Irmandade da Boa Morte, instrumentos e ritmos musicais tradicionais (que até então eram definidos de instrumentos e ritmos regionais). Trata-se de uma lista cuja tendência é crescer de forma exponencial,

sobretudo quando os governos locais começam descobrir que sua cultura local ‘tem valor’ (como no caso do Município baiano de S. Francisco do Conde, que em 2006 se autoproclamou ‘capital da cultura’);

- Os novos questionamentos da verticalidade social deste País historicamente tão desigual, com o surgimento de mais sofisticadas e mais específicas demandas de cidadania, criam novas sensibilidades no campo da autoria e propriedade intelectual, direito de imagem, autenticidade, demandas de reparação, vontade de se tornar sujeito e falar por si mesmo. Tudo isto coloca limites á liberdade coma a qual as diversas elites podem apelar ao povo, procurando se legitimar, assim como questionam a convenção em torno das políticas e práticas da memória da nação.

Todas estas novidades, ás vezes em tensão entre si, possibilitam uma nova configuração não somente para o processo de construção das identidades coletivas, mas também da memória, tanto daquela de grupos subalternos como daquela de Estado, que altera e amplia o banco de símbolos dentro do qual se recriam as identidades, tanto as seccionais como as nacionais.

Desnecessário chamar a atenção para a importância da preservação de memórias dos afro-descendentes no Brasil, notadamente, no contexto atual em que o Estado brasileiro promove políticas públicas de inclusão afirmativa em diferentes setores da sociedade civil. Convém ressaltar que o Brasil é um dos países das Américas com maiores relações históricas com o continente africano, e tais vínculos ancestrais emergem em nossa vida cotidiana de forma intensa, muitas vezes levando-nos a pensar que se trata de manifestações autenticamente brasileiras, de sorte que esquecemos sua origem. Some-se a isto o esforço que o atual governo brasileiro realiza no sentido de uma maior aproximação diplomática com países africanos, estimulando para isso o intercâmbio cultural de estudantes africanos, sobretudo de língua portuguesa, nas universidades brasileiras.

A preservação da memória e do patrimônio imaterial em torno à população afro-brasileira e a questão dos direitos de imagem representa um tema mais que atual. No Brasil muito pouco se tem feito para preservar a memória da luta e do cotidiano da população afro-brasileira. Poucos e mal acondicionados são os museus, as galerias, os arquivos e os centros de documentação a respeito. Ainda carece de um esforço no sentido da preservação desta memória nas grandes instituições que por isto deveriam funcionar,

em primeiro lugar a Biblioteca Nacional (BN) e o Arquivo Nacional (AN), mas também arquivos mais especializados como na Fundação J. Nabuco em Recife e, quem sabe, o próprio Arquivo Eduardo Leunroth (AEL) na Unicamp. Logo antecipo que nosso projeto também prevê a sensibilização destas instituições no sentido de incorporar às suas prioridades a assim dita “questão negra” (relações raciais, racismo e cultura afro-brasileira): pesquisando em seus acervos, mudando o sistema de indexação (incluindo os itens raça/cor, racismo, negro, afro-brasileiro, África etc.) e, finalmente, priorizando o tema em suas exposições e publicações.² Sabemos que lembrar a escravidão, sobretudo quanto ela deixa um marco nas desigualdades duráveis contemporâneas, assim como a discriminação racial, sobretudo quando esta atinge a parcela majoritária da população, pode ser difícil e é certamente doloroso, mas é hoje necessário. (HARTMAN 2002; SANSONE 2002) A nova lei federal que obriga o ensino das disciplinas história e das culturas Africanas e história e culturas da África não pode ser efetivamente implementada sem a preservação de acervos documentais, imagens (gravuras, desenhos, fotos etc.) e materiais audiovisuais (por exemplo, entrevistas com mães e pais de santo, ativistas, políticos e intelectuais negros, ou gravações de grupos de samba de roda, congadas, ternos de reis etc.). Com outras palavras, uma forma de dar visibilidade à população afro-brasileira é se perguntar como fazer isso, qual é a melhor forma de cuidar de sua memória e de seu patrimônio cultural material e imaterial. Precisamos nos perguntar também que uso fazer desta memória, documentos e imagens. Há uma série de usos possíveis: acadêmico, no contexto do ativismo, documental ou puramente comercial. No fundo se trata de manter um diálogo constante mais que de se fixar em alguns ícones que deveriam estar centrais no processo de resgate da memória. Com outras palavras, mais interessante do que o produto final deste processo é o próprio processo museológico.

Ao lado desta necessidade de preservação da memória, dos sons e da imagem, temos outros desenvolvimentos da nossa sociedade com os quais precisamos confrontar devidamente e abertamente. A noção de cidadania está se ampliando nos últimos anos de consolidação da democracia no Brasil no sentido de incorporar o desejo de um maior controle por parte do indivíduo sobre o uso público da imagem do cidadão, sobretudo do cidadão negro.

2 O número especial da revista do Arquivo Nacional, *Acervo*, publicado em 2010 e dedicado ao negro nos arquivos é indicativo de uma mudança positiva.

Como melhor entender e superar o dilema que parece opor o imperativo da preservação da memória da experiência da população afro-brasileira, um processo facilitado por novas tecnologias comunicacionais, com uma crescente demanda no sentido de um controle direito sobre como circulam e são publicadas fotos, imagens, letras e músicas produzidas por negros ou associadas ao negro – de fato uma nova demanda de autoria e individualidade?

Nosso projeto de MD tenciona refletir sobre esta tensão e trabalhar para que se proceda á elaboração de um código de conduta que salvguarde a autoria e o direito da imagem do indivíduo tanto quanto a necessidade – que satisfaz a crescente curiosidade para a história e as culturas africanas e afro-brasileiras em ampla camadas da população – de se exhibir imagens, escutar sons e ler textos produtos de negros, sobretudo daqueles que até então não tem tido vez e tem sido condenados ao silêncio ou a invisibilidade. E como lidar com as novas tensões que resultam do processo pelo qual, determinadas formas culturais, finalmente “descobertas” e às vezes definidas como patrimônio imaterial, transitam subitamente da invisibilidade para a hiper-visibilidade? É aquilo que acontece quando se joga nos holofotes da mídia, por exemplo, um grupo até então bastante “local” de samba de roda (um gênero de samba recém-inscrito na lista do patrimônio intangível mantida pelo IPHAN).

Passo agora à questão das tecnologias. As novas tecnologias comunicacionais têm um profundo impacto na construção da memoria e em sua articulação com o processo identitário – se assumir como uma identidade setorial não é hoje um processo ou um projeto que se realiza segundo os mesmos caminhos que antes da popularização do computador, internet, celular, gravador digital, pen drive, fotografia digital, *lan houses* etc. Nesta época está a se criar a primeira geração de *cyborgs*: vivemos em sintonia com nossos celulares, wifi, facebook. Nos da ânsia ficar sem, ter que desligar o celular; ficar em um hotel sem *wi-fi* doe mais que ficar em um hotel sem agua quente; nossas ferias são preparadas digitalmente, acompanhadas digitalmente e lembradas digitalmente – já se tornaram quase dispensáveis na parte “presencia”. Isto deve afetar os mecanismos da memória e de sua patrimonialização. É preciso refletir mais detidamente sobre a interface entre estas tecnologias e a forma pela qual lembramos, celebramos, escolhemos e organizamos nossas ideias tanto em nosso próprio cérebro quanto em relação a outros nesta nossa época digital. Hoje, no Brasil, muitas comunidades inclusive afastadas das cida-

des, como indígenas e quilombolas, produzem e se comunicam por *Facebook*, em um processo de inspiração recíproca que contribui á criação de neo-etnicidades. Precisamos de fato de um novo diálogo entre as humanidades e as tecnologias.³ Este é especialmente importante se pretendemos estudar como identidades, vida social, consumo e tecnologias se relacionam nos países do Sul Global onde as novas tecnologias da comunicação têm crescido muito e relativamente de repente, frequente se vindo a funcionar em contextos até então caracterizados pela relativa ausência ou fraqueza das tecnologias da comunicação, por exemplo, passando da escassez ou até ausência de linha telefônicas fixas para a abundancia de linhas telefônicas móveis. (SMITH, 2006)

Não acredito que a tecnologia digital seja nenhuma solução em si nem que o uso de novas tecnologias no trabalho etnográfico ou a realização de 'netnografia' indiquem alguma orientação teórica específica (por exemplo, podem por estes meios se priorizar grupos ou comunidades ou terem noções mais ou menos construtivistas da noção de identidade), mas estou convencido que as novas tecnologias comunicacionais proporcionam um novo contexto e oferecem novas possibilidades. Elas, porém, não devem ser divinizadas e precisam ser entendidas dentro da lógica política – a política do digital. O meio digital é um meio e não um fim em si – digamos, é como aprender línguas estrangeiras, sua utilidade só virá a tona si se tem uma mensagem a se comunicar. Mais que ser um antídoto, a internet reflete as desigualdades – e as torna visíveis ou interpretáveis a outros. A tecnologia comunicacional é também injusta e coloca o problema da inclusão digital – que tende a penalizar os velhos, sobretudo – mas já é difusa. O mundo, por exemplo, pelo menos na África subsaariana e no Brasil, não se divide mais entre quem tem celular que não tem celular, mas entre quem tem crédito e quem não tem crédito – sendo que os segundos, mais que os primeiros, têm muitas vezes celular com recursos muitos mais elaborados e constantemente subaproveitados. Precisamos refletir sobre o que significa para a memória esta época de popularização de certas tecnologias comunicacionais – que podem vir a ter um duplo efeito, de facilitar a saturação e de nutrir certa privação relativa digital (você tem ao seu alcance um bocado de recursos comunicacionais, mas carece tanto dos recursos como das narrativas e motivos necessários

3 Diversas universidades norte-americanas desenvolveram nos últimos anos centro de pesquisa em 'digital humanities', veja-se, sobretudo, o centro Matrix na Michigan State University – <www.matrix.msu.edu>.

para se comunicar). A informação por meio digital, por sua quantidade e tipo de (des)organização recoloca, como diria Boudrillard, o dilema de uma nova afonia frente a um nova pletora de informação, dentro da qual saber escolher vira uma questão de status – saber escolher define uma das características principais da nova elite intelectual. Frente a estes novos desafios e possibilidades talvez a postura certa seja aquela que Gramsci sugeria com relação ao ativismo: precisamos ser (tecno) céticos, mas deixar-nos mover pelo otimismo da ação digital.

Museus virtuais ou digitais não deveriam ser vistos como substitutos dos museus presenciais, assim como penso que visitação digital e presencial ou experiência tátil e digital podem ser vistos mais como complementos do que como adversário um do outro. Evidente, porém, que estou ciente da ironia pela qual os museus digitais, assim como de alguma forma o patrim nio imaterial ou intangível, parecem ser a “soluço”   histórica carência de museus no Sul Global, em quanto   no Norte Global que se concentra o patrim nio material e/ou sua musealiza o presencial.

Aqui precisamos ver a terceira questão: o que musealizar e porque fazer isso. Patrimonializar por meio de um museu digital a cultura afro-brasileira subentende muitas vezes também definir de alguma forma o que   esta cultura, de quais elementos ela se compõe. Esta necessidade de fixar traços de uma cultura está em tensão coma a no o din mica de cultura que hoje   can nica em todas as ciências sociais. De fato precisa-se criar consenso em torno daquilo que seria o mínimo comum denominador da cultura afro-brasileira. (SANSONE, 2007)   isto não   fácil. O próprio tamanho da popula o afro-brasileira e a dimensão da “questão negra” no Brasil colocam um problema de economia: nosso MD poderia, em teoria, tratar de quase todo o “povo” e por isso precisa escolher alguns temas e  mbitos sem por isso reduzir a abrangência da questão. O recorte é preciso, mas é sempre problemático. Em minha opinião este é, de fato, um dilema a ser resolvido caso por caso: o que evidenciar e priorizar e ou que deixar de lado ou até esquecer? Fazendo, dentro do possível, que os diretos interessados possam classificar, organizar e hierarquizar sua produ o cultural, por meio de mecanismos de curadoria coletiva e interativa, em lugar de deixar este “direto” a antropologos e curadores convencionais. Acrescento que a memória – ou pelo menos a memória digital – pode ser considerada como um disco rígido – um mecanismo finito, um jogo a suma zero. Se algo s  lembrado, outra coisa terá que se esquecer.

Não se pode lembrar, patrimonializar e musealizar tudo. Por isso poderia até se pensar na necessidade de estabelecer uma “guerra de museus”: para cada novo museu ou galeria que se abre deveria se encerrar outra.

Vamos agora falar mais concretamente de como, neste contexto de complexas e mutantes políticas culturais, onde a princípio muitas ações podem ser desenvolvidas, pode ser também mais complexo que antes criar um museu de tipo étnico-racial ou um museu etnográfico propriamente dito, até mesmo em formato digital como em nosso caso. Pensado inicialmente como uma versão digital de um arquivo antropológico de um contexto específico – e por isso chamado inicialmente de Arquivo Digital dos Estudos Afro-Baianos – mais adiante em seu desenvolvimento tem incorporado em sua equipe e em sua rede de colaboradores historiadores, museólogos e cientistas da informação. Trata-se agora de desenvolver um Museu Digital da Memória Africana e Afro-Brasileira.

O Museu Digital pode ser entendido como um lugar democratizante em que se produzem relações de alteridade, construções identitárias, isto é, de reconhecimentos e pertencimentos locais, regionais e nacionais. Pela sua própria natureza, é também um dispositivo de acesso fácil, dinâmico, gerador de interatividade, que espelha o cotidiano e a cultura de diferentes grupos sociais, de minorias étnicas, de grupos marginalizados que se reconhecem por meio de valores, tradições, pertencimentos locais comuns, memórias individuais e coletivas.

Enquanto espaço conceitual, o Museu digital é, portanto, um lugar privilegiado que visa estimular o uso da memória social de minorias étnicas, de movimentos sociais, de memórias nacionais. Neste sentido, a idéia de construção de arquivo e museu de memórias vivas, veiculadas em rede, demanda um diálogo profícuo com questões referentes ao patrimônio material, imaterial e étnico, envolvendo diferentes usuários. Tal proposta contribuirá para a integração entre a cultura popular e a erudita, permitindo também o acesso do público jovem – consumidor de novas tecnologias – aos bens culturais como estratégia de criar novas sensibilidades e conhecimentos.

O projeto de Museu Digital (MD) que apresento aqui começou em 1998 na alvorada do Curso Internacional Fábrica de Ideias no antigo Centro de Estudos Afro-Asiáticos da Universidade Candido Mendes no Rio de Janeiro. Desde 2002 a Fábrica de Ideias é um Programa Permanente de Extensão em Pós-Graduação no Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal

da Bahia (UFBA). Começou com uma coleção de recortes de jornais e folhetins de e sobre o movimento negro, o racismo e a África na imprensa brasileira, iniciada sob a coordenação de Carlos Hasenbalg, que recebeu um apoio do fundo para resgate de arquivos em perigo do Programa Sephis – entidade infelizmente em processo de extinção. Nosso projeto de MD tenciona aproveitar da rede de cerca de 430 pesquisadores júnior e sênior desenvolvida graças às quinze edições do curso internacional Fábrica de Idéias assim como da rede Sul-Sul que desenvolvemos graças ao apoio do Sephis Program. Idealmente, cada um destes pesquisadores pode ser um colaborador de nosso projeto museal interativo, fornecendo cópia digital de documentos assim como sugestões, críticas e contatos. Nosso MD almeja ter uma grande rede de antenas de captação.

Nosso MD já recebeu alguns importantes apoios (Prince Claus Foundation, CNPq, Capes, Finep, Fapesb) e estabeleceu uma série de parcerias institucionais (entre outras, com a Associação Brasileira de Antropologia). Participamos da rede da Memória Virtual da Fundação Biblioteca Nacional (FBN) e estamos definindo uma parceria com o (Arquivo Nacional (AN), que poderá priorizar a questão negra num futuro próximo, assim como priorizou a tortura em uma recente e interessante exposição digital. Por meio da plataforma DSpace a BN será nosso repositório digital. Lá ficarão guardadas, com recursos em constante atualização, cópias digitais em alta definição (300 dpi) dos documentos que nosso MD disponibiliza, em princípio, em baixa resolução (64dpi) – seja para não tornar mais pesada a navegação seja por motivo de direitos autorais que as vezes se aplicam aos documentos. Os documentos em nosso MD podem ser usados livremente para fins educativos e de pesquisa. É suficiente citar a fonte original e nosso MD. Quem precisa de cópia em alta definição, por exemplo, para fins de publicação, poderá obtê-la junto ao setor apropriado da BN.

Nosso acervo é tanto, digamos assim, herdado, resultando de arquivos já existentes, quanto criado ex-novo, provindo de nova pesquisa e processos de captação de documentos. Por herdar entendo o recuperar cópia digital, total ou parcial, de coleções já presentes em arquivos – cópias que podemos exibir em galerias temáticas compostas por documentos provenientes de diversos arquivos.⁴

4 Esta é uma ideia amadurecida numa reunião com a equipe do AN em 2009, onde o Diretor Jaime Antunes propôs que nosso MD possa funcionar também como arquivo dos arquivos.

Para descrever o que entendemos por criar nosso acervo preciso apontar por quatro conceitos que norteiam, politicamente, nosso trabalho:

- 1) Repatriação digital:⁵ sugerimos aos arquivos estrangeiros que possam ficar conservando de boa forma os documentos originais, mas que sejam altruístas com as cópias digitais, que deveriam ser circuladas livremente sem altos custos de reprodução, permitindo aos pesquisadores analisar documentos sem ter que necessariamente se deslocar e viajar para o exterior;
- 2) Doação digital: por meio da criação de um termo de cessão digital, já disponível em nossa *homepage*, e indicando a Biblioteca Nacional como repositório digital, por meio da plataforma Dspace, tencionamos induzir uma política e prática de disponibilização. Em princípio não queremos ficar com os documentos ou peças originais, mas somente digitalizá-los, arquivá-los e musealizá-los em nossas galerias. Os originais serão devolvidos para os donos, após, se necessário, uma sua limpeza e melhor acondicionamento segundo os critérios da moderna arquivologia. Afinal pretendemos ser um museu sem donos! Em casos excepcionais, quando os documentos originais correm perigos (por má conservação ou porque estão sendo vendidos ou cedidos a privados e/ou entidades no exterior), poderá proceder a sua conservação em um arquivo ou biblioteca pública, assim como a sua definição como documento de interesse público, para prevenir que sejam enviados para fora do território nacional e facilitar a captação de recursos para sua justa conservação. Não se pode subestimar a importância deste último processo, sobretudo no Nordeste onde há graves carências das instituições públicas, sejam elas arquivos públicos, bibliotecas ou museus. Aliás, talvez é nessa região que a histórica pouca visitação popular, dessas instituições, sobre a qual escreveu Myrian Santos (2004), seja ainda mais acentuada. É por isso nesta região, ademais

5 Já dispomos de cópia de documentos de importantes pesquisadores (ver site), repatriados ou doados, inclusive com o apoio do Smithsonian Institute em Washington/DC, Archive of Traditional Music da University of Indiana at Bloomington, Moorland-Spingarn Research Center da Howard University, Schomburg Institute da New York Public Library, Melville Herskovits Library da Northwestern University, Archivos da Unesco, em Paris e AEL na Unicamp, no caso do acervo de Donald Pierson. Estamos aos poucos levantando quais coleções de nosso interesse há no Brasil, na BN, AN, Fundaj e outros arquivos menores (como IGHB, arquivo Jair Moura da Capoeira, coleções privadas de pesquisadores, ativistas, casas de santo, sindicatos e colecionadores). Fizemos um primeiro inventário nacional no seminário de lançamento de nosso MD, em 10 e 11 de junho de 2010.

de grande população negra, que concentraremos nossas atenções, sem detrimentos de outras regiões, na campanha de sensibilização em prol da doação digital;

- 3) **Etnografia digital:** este método visa a captação de documentos e, contemporaneamente, a sensibilização de comunidades específicas no sentido de aderir ao movimento para a doação digital. Isto faremos por meio de nossa pesquisa de campo por meio de uma estação itinerante de digitalização e, mais adiante, de museu mambembe, que procura seu público e cria momentos de dramatização em torno da memória, por exemplo, da escravidão no Recôncavo baiano. Pensamos, por isso, á instalação em lugares estratégicos como o saguão dos museus e as salas de espera das estações de ônibus, de uma série de “torres de memória”, terminais com um computador onde se possa tanto acessar ao MD como contribuir ao seu acervo, doando digitalmente documentos por meio de entrada USB, cartão SD ou gravador de voz, o comentar sobre o mesmo – deixando impressões e críticas.⁶
- 4) **Generosidade e solidariedade digital:** Este ponto parte da constatação que estamos a vivenciar um novo e crescente anacronismo no processo de criação de difusão do conhecimento: hoje se editam e produzem mais livros e, em geral, textos de cunho científico que nunca, e estes tendem a ser mais facilmente e rapidamente traduzidos em outros idiomas que antes, mas seu uso e interpretação são menos facilmente contextualizáveis que nunca – texto e contexto andam menos juntos que antes. Se uma vez podia se traçar a gênese de um texto ou obra, fazendo uma autêntica arqueologia de seu processo de produção, em se podendo basear em cadernos de campos, notas, escritos, trocas epistolares e rascunhos, que tipo de arqueologia do saber pensar hoje? O hipertexto já esta penetrando nossa prática de pesquisa e o cotidiano da troca de opiniões com colegas. Pouco se guardam os e-mails, que são sempre demais e muitas vezes escritos naquela que o filósofo e escritor Hans Magnus Enzeserberger (1971), em se referindo á fala das estações de rádio comunitárias na

6 Interessantes experimentos nesta mesma direção estão sendo feito em uma serie de museus presenciais que procuram ampliar a visitação por meio de recursos como *photovoice* ou *digital story telling* – veja-se, por exemplo, do Anacostia Museum do Smithsonian em parceria com a American University de Washington, DC. <<http://www.american.edu/soc/communityvoice/Digital-Storytelling.cfm>>.

Europa da ida década de 1970, chamava de linguagem suja. O caso da correspondência de Marvin Harris (MH), arquivada nos National Anthropological Archives do Smithsonian Institute, e desde 2012 disponível para consulta, é emblemático: até 1990 ha uma caixa por ano de cópia de cartas, de 1990 a 1992 diminuem rapidamente o número de cartas em papel, mas Harris mantém cópia impressa dos Emails, mas a partir de 1993 até a morte de Harris no arquivo não ha mais documentos em papel. Se, por um lado, o e-mail significa este sumiço da correspondência em papel, por outro lado, a web poderia se tornar, explorando novas fronteiras metodológicas, uma grande e nova forma de compartilhar a experiência de pesquisa: aprendendo a intercambiar e trocar dicas, sugestões, listas de perguntas, anotações, questionários, dados secundários e, quando possível, até primários. Em algum caso nossos informantes, pelos menos aqueles chave, até prezam a manutenção do contato ao longo do tempo com pesquisadores de sua realidade, inclusive como forma de passar a ser sujeito e não mais somente objeto da pesquisa. Por isso depoimentos destes informantes poderão se fazer presentes em esta parte da homepage do MD dedicada á pesquisa de campo. Neste sentido, poderia se criar um protótipo de um portal onde os pesquisadores possam intercambiar estas experiências, um dos espaços de dialogo de nosso MD. Vários pesquisadores poderiam também cooperar na curadoria de museus presencias ou virtuais, explorando novas formas de curadoria coletiva – a descrição e apresentação de cada documento exposto seriam feita em grupo, ou com vozes e perspectivas diferentes, com a possibilidade de ser constantemente atualizada. É isto que em inglês se chama de *crowdsharing* ou *crowdsourcing*.

No que diz respeito os direitos autorais nos acreditamos na filosofia que norteia o movimento dos *creative commons*, citar é necessário, mas não pagar. No âmbito de nosso MD a questão dos direitos autorais se põe tanto no uso de *software* como nos termos do direito de imagem, da salvaguarda da privacidade e da reprodução digital de um documento e sua sucessiva disponibilização pela web.

Em termos de tipos de documentos é importante é também detalhar o que entendemos por documento no caso de nosso Museu Digital. Sabe-se que o termo documento é polissêmico e que todo documento é, de fato, um monumento. Em se falando de digitalização, os documentos que escolhemos

também serão resultados de escolhas, políticas e processos de monumentalização e patrimonialização. Concretamente, os documentos que priorizamos são compostos por um conjunto amplo que obviamente inclui as fontes escritas, mas não pode se limitar ao registro escrito no sentido mais estreito: material impresso (por exemplo, recortes de jornais), documentos pessoais, cartas, atas, textos originais e não publicados, poesias, receitas culinárias ou da medicina tradicional, fotos, iconografia, gravações e partituras de músicas, depoimentos (já gravados ou produzidos por nossa equipe *ad hoc*), rezas, cantigas, reproduções de objetos ou artefatos da cultura material, filmagens e gravações de eventos culturais ou políticos. Pensamos, sobretudo, em:

- 1) Documentos que já existem em a. arquivos; b. acervos particulares. Trata-se tanto de arquivos “sobre” a população afro-brasileira como, em medida menor, de registros produzidos por afro-brasileiros (antropólogos, intelectuais, artistas, ativistas, lideranças religiosas etc.). Podemos ser um museu dos museus e um arquivo dos arquivos: por exemplo, podemos montar exposições temporâneas com “peças” de diferentes arquivos ou museus. Peças que seriam intercambiadas por meio de uma política de empréstimo digital;
- 2) Documentos capturados e/ou produzidos por pesquisadores, que os circulam on line, autorizando sua publicação parcial ou integralmente, durante e depois da realização de pesquisa;
- 3) Documentos *ex-novo* – sobretudo a capturar quando não há registros prévios. Estes podem ser depoimentos, fotos, gravações musicais etc. Pode se tratar também de documentos produzidos gravando ou registrando como um determinado grupo ou comunidade recepiona nosso projeto e pesquisadores – como as pessoas recebem, comentam e, por vezes, dramatizam imagens e documentos sobre sua própria realidade que nos apresentamos para eles. Esta última forma de capturar documentos e registrar a memória gostaria chamar de museu mambembe ou itinerante – o tipo de museu que procura e cria seu próprio público.

Escolhemos as coleções mencionadas por uma série de critérios. Começamos com uma série de coleções renomadas nos Estados Unidos e França (ver site), que até então não tinham sido disponibilizadas para um amplo público brasileiro – porque não digitalizadas ou não disponíveis *on-line*. “Repatriar” virtualmente estes registros, por meio de acordo de cooperação com

instituições estrangeiras que prevê a digitalização e disponibilização na rede, tem sido nossa primeira etapa – ainda incompleta porque ainda constam muitos acervos de pesquisadores sobretudo estrangeiros que são de acesso mais difícil.

Escolhemos os registros porque, para a recomposição da memória afro-brasileira, interessam-nos tanto figuras conhecidas da vida social, política e intelectual do Brasil, como figuras anônimas ou pouco conhecidas, ou mesmo desconhecidas – por exemplo, mães e pais de santo ou as primeiras turmas de alunos cotistas em uma universidade pública.

O sítio web, com telas ideográficas dinâmicas, deverá estar em constante atualização, produzindo material para que sujeitos/pesquisadores possam se comunicar sobre os documentos já *on-line* e acrescentar outros – segundo os princípios da generosidade e doação digital. Neste sentido nosso projeto prevê uma constante pesquisa e atualização dos softwares ou plataformas mais adaptáveis para fins de gerenciamentos de conteúdos e criação de repositórios digitais.⁷

Pensamos, em primeira instância, em documentos e materiais produzidos por pessoas identificadas como negros e/ou afro-brasileiros – porque está aqui a carência maior – a ser procurados juntos a lideranças religiosas afro-brasileiras, ativistas negros, sindicalistas, músicos (eruditos e populares), mestres e academias de capoeira, lideranças quilombolas, ONGs, concernentes às populações afro-brasileiras, Igreja Católica (sobretudo a Pastoral do Negro) e algumas igrejas pentecostais, arquivos pessoais de componentes da elite negra⁸ Também importantes serão registros ainda não publicados ou de difícil acesso se já publicados, produzidos “sobre” ou “para” os negros e/ou afro-brasileiros e as relações raciais mais em geral por uma variedade de figuras profissionais ou do mundo intelectual que tem observado esta realidade ao longo da história do Brasil: viajantes, missionários, diplomatas, religiosos, ensaístas, jornalistas, antropólogos e outros cientistas sociais.

Em termos de nossa estrutura interna pensamos em um núcleo coordenador e uma rede de colaboradores. Estamos a trabalhar com equipes regionais, que dispõem de total autonomia, estabelecidos, por agora, em quatro

7 Em agosto, o consenso em nosso projeto ocorre no sentido do uso dos programas Drupal e Sakai, para gerenciamento de conteúdos, e do programa Dspace, para o repositório digital.

8 Contamos nisso com a pesquisa de doutorado de Angela Figueiredo e Ivo de Santana, ambos pesquisadores associados ao nosso Grupo de Pesquisa cadastrados junto ao CNPq.

estados.⁹ Nosso Museu Digital é um instrumento de pesquisa com características de serviço público. Ele funciona com um núcleo central de pesquisadores e técnicos e uma rede mais ampla de colaboradores. Estes são, primeiramente, pesquisadores ativos no meio acadêmico, mas também colecionadores, pesquisadores autodidatas, ativistas e curadores. Esse MD deverá ser mais do que um arquivo digital. Haverá visitação, em vários níveis. Haverá também interação entre usuários e o MD, inclusive com a criação de pontos de memória (e captação de documentos) em espaços públicos. Queremos funcionar em rede, com o apoio de nosso conselho consultivo, que reúne pesquisadores, curadores, intelectuais, artistas e ativistas de vários países e que se reunia periodicamente por videoconferência, assim como de uma associação de amigos do museu digital que poderá ser criada mais adiante e que animará o café (virtual) de nosso MD, disponível em nossa *homepage*.

Pode-se colaborar de diversas formas: doando digitalmente material, colaborando com sugestões e críticas, ou se responsabilizando para a construção e curadoria de uma galeria, que consiste em um conjunto de documentos enfocando um tema específico que são musealizados por meio de uma série de recursos diferentes. Para a construção de uma galeria, nos fornecemos ao pesquisador responsável, após a avaliação de seu cadastro, uma senha que permite acesso à seção de nosso MD que nos chamamos de galeria. Por estes meios o nosso tenciona ser um museu com alto grau de interatividade com seu público.

Nosso Museu Digital, é evidente, apresenta toda uma série de grandes desafios, já em sua primeira fase de atividade e de projeção. Tivemos, rapidamente, que definir como lidar com categorias como:

- Autenticidade (o que é um documento autêntico?);
- Originalidade (quais documentos escolher, dentro de conjuntos frequentemente muito amplos?);
- Propriedade (qual propriedade reconhecer ou negar? E em qual medida?);
- Privacidade (pode se tornar tudo público?);

9 Nesta data nosso MD dispõe de equipes funcionando na UFMA, UFPE, UERJ, UFBA/UEFS. Cada equipe tem sua homepage, mas todas estão sincronizadas com a página geral do projeto e usam, basicamente, o mesmo software, divergindo, basicamente, exclusivamente na veste gráfica e nas formas de musealizar documentos ou privilegiar o resgate de determinados arquivos em perigo ou a criação de novos documentos ou, ainda, a organização de galerias na base de documentos já presentes em arquivos em papel.

- Exclusividade (aquele fenômeno que se dá entre historiadores na forma da categoria “meus documentos” e entre os antropólogos na forma da categoria “meus informantes”);
- Direitos autorais, de imagem e privacidade (o que é público ou privado; por que, para o que e a quem pedir autorização);
- A quem conferir o *status* de pesquisador (o que fazer com os autodidatas);
- Se e como incorporar os arquivos dos movimentos sociais, associações e ONGs;
- Que tipo de intercâmbio tecer com outros Museus Digitais ou virtuais;
- Que relação manter com os projetos de digitalização de arquivos, por exemplo, na África – deve se tratar de intercâmbio de tecnologia e/ou da troca de documentos em torno de temas de importância transatlântica, como mestiçagens, elites de cor ou coloniais, e iconografia racista.

Nosso Museu Digital será também um museu das relações e hierarquias raciais assim como do racismo. Neste sentido depoimentos de negros e brancos, serão importantes assim como registros de documentos, processos, jornais etc. Musealizar o racismo, mesmo que de forma digital, leva à necessidade de refletir sobre o que musealizar a dor e o mal. A reflexão em torno dos museus do holocausto, da escravidão e do *apartheid* será fonte de inspiração.

Finalmente, nosso projeto desafia por precisar desenvolver novas formas de musealização virtual, criando aquelas que nos chamamos de galerias, que aproveitam documentos e “peças” do nosso e de outros arquivos digitais tornando-os dinâmico e, de alguma forma, espetaculares. Em suma, como criar, para diversos tipos de públicos, a emoção do museu, agora virtual? O sempre importante elo entre emoção e museu é ainda mais difícil de ser criado nos museus virtuais, que são intangíveis e apresentados por páginas web que precisam de constantes atualizações e ‘revoluções visuais’ para continuar atrair visitantes.

Qual é a relação entre o aspecto presencial e aquele digital na visitação e no “uso” dos museus? Afinal um museu digital é sempre um museu: com reserva técnica, galerias permanentes, galerias temporárias, curadores, conselho científico, plano museológico, rela o com os visitantes.

Como avançar na prática da reciprocidade, das informaçoes e dos documentos que em um museu digital devem circular em, pelo menos, dois

sentidos? Se um MD tem o “defeito” de não ter objetos sólidos, sua pouca materialidade oferece a vantagem da “mexibilidade”. Não somente permite, mas incentiva o visitante a mexer com seu acervo e aumenta o número de protagonistas. Por isso precisamos começar a pensar na instalação de algumas “torres de memórias”, em lugares estratégicos, que funcionem, de forma inovadora, nos dois sentidos – dando e recebendo informações (tratar-se-ia de fato de um desdobramento do projeto de pontos de memória promovido pelo Ministério da Cultura).

Precisamos refletir sobre como o meio digital e as tecnologias mais em geral afetam o arcabouço da memória? Será que se trata de uma mudança comparável com quanto já afeitou a chegada da escrita a forma pela qual se memorizam e passam de uma geração a outra as tradições? (ver GOODY, 1987) Estes novos meios e tecnologias criam novas possibilidades, mas redefinem hierarquias e autoridades – tanto dos autores como dos documentos, que nesta época de mais extremas possibilidades em termos de reprodutibilidade técnica – como diria Walter Benjamin – são colocados em discussão.

Nosso Museu Digital, por tudo isso, é tanto um serviço público quanto um instrumento de pesquisa e de instigação à reflexão sobre as ciências sociais e sua aplicabilidade, sobretudo as questões levantadas pelo desenvolvimento de um novo multiculturalismo à brasileira e a relação entre novas tecnologias comunicacionais e o uso da memória. Pretendemos dar uma contribuição concreta à feitura de uma nova geopolítica do conhecimento. Criar museus e arquivos a partir do Sul e em uma perspectiva Sul-Sul, mesmo em se tratando de experiências digitais ou virtuais, pode contribuir a mudar as formas tradicionais de se associar lugar com conhecimento e sua preservação. Neste sentido, achamos maduro começar pensar em uma nova, mais crítica e menos “natural” política da conservação – *politics of storage* – que questione as atuais relações de poder em torno deste processo, centrada na noção de “quem guarda, manda”.

Referências

- BAUMGARTEN, Maira. Geopolítica do conhecimento e da informação: semiperiferia e estratégias de desenvolvimento, *Liinc em Revista*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 16-32, mar. 2007.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Anagrama, 1974.
- GOODY, Jack. *A lógica da escrita e a organização da sociedade*. Lisboa: Editora Edições 70, 1987.
- HARTMAN, Saidiya. The Time of Slavery. *The South Atlantic Quarterly*, v. 101, n. 4, p.757-777. 2002.
- JONES, Anna Laura. Exploding canons: the anthropology of museums. *Annual Review of Anthropology*. n. 22, p. 201-220, 1993.
- O NEGRO na sociedade contemporânea. *Revista do Arquivo nacional*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, jul. /dez. 2010
- ROMO, Anadelia. *Brazil's living museum: race, reform, and tradition in Bahia*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2010.
- SANSONE, Lívio. Que multi-culturalismo para o Brasil. *Ciência e Cultura*, v. 59, p. 24-29, 2007.
- _____. Memória da escravidão nos dias de hoje: patrimônio cultural à moda brasileira. *Interseções*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 147-156, 2002.
- _____. Estados Unidos e Brasil no Gantois. O poder e a origem transnacional dos estudos afro-brasileiros, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 27, n. 79, p. 9-29, 2012.
- SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura Santos. Reflexões sobre a Nova Museologia. In: _____. *Encontros Museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu*. Rio de Janeiro: Minc/IPHAN/DEMU, 2008.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 19, n. 55, p. 53-72, 2004.
- SCHWARCZ, Lilia. *O espetáculo das raças*. 7.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SMITH, Daniel Jordan. Cell Phones, Social Inequality, and Contemporary Culture in Nigeria, *Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines*, v. 40, n. 3, p. 496-523, 2006.
- UNESCO. *The WTO-Unesco Cultural Tourism Program. The Accra Declaration*. Paris: Unesco, 1995.
- WILLIAM, Daryle. *Culture Wars in Brazil: the First Vargas Regime 1930-1945*. Durham; Londres: Duke University Press, 2001.

Sobre os autores

Agrimaria Nascimento Matos - Atualmente é professora substituta no Instituto Federal da Bahia, possui mestrado em Antropologia pela Universidade Federal da Bahia e graduação em Ciências Sociais pela mesma Universidade. Realizou pesquisa na região do Recôncavo Baiano, nas temáticas de cultura popular, relações raciais, identidade e comunidades pesqueiras. guimatos@yahoo.com.br

Ana Rita Araújo Machado - Historiadora, mestra em estudos afro-brasileiro e africanos pelo Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia (CEAO-UFBA), professora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus V, onde leciona História Antiga I e Medieval I e II, áreas de atuação no ensino Europa e Brasil. Vice-coordenadora do Núcleo Interdisciplinar de Estudos Afro-brasileiro e Africano (AFROUNEB), coordenou a área 01 do programa AFROUNEB. Atualmente, pesquisa aspectos da trajetória dos afro-brasileiros, no Recôncavo açucareiro na pós-abolição. Coordena o colegiado de História e investiga a formação dos futuros profissionais desta área pertencentes ao Campus V e sua inserção nas escolas de ensino básico, tendo como foco a produção de material didático para o ensino básico. Envolvida politicamente com as comunidades de terreiro de Santo Amaro; atuou junto aos terreiros para o processo de registro da Festa Bembé do Mercado. Estuda também a importância das casas e terreiros da nação Angola de Santo Amaro para institucionalização dos Candomblés no contexto da pós-abolição. maravilinda_machado@hotmail.com

Angela Figueiredo - Possui graduação em Antropologia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestrado em Ciências Sociais pela UFBA, doutorado em Sociologia pela Sociedade Brasileira de Instrução (SBI/IUPERJ) (2003) e pós-doutora no Carter Woodson Institute (UVA-EUA/2006). Atualmente é professora adjunta da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB),

professora do Programa de Pós-graduação em Estudos Étnicos e Africanos (Pós-Afro/UFBA), coordena o Curso Internacional Fábrica de Ideias. Tem experiência de pesquisa nos temas relacionados com a identidade negra, racismo, mobilidade social, classe média negra, empreendedorismo, relações de gênero, política do corpo, antropologia visual, beleza negra, sexualidade e prevenção do HIV-AIDS. Publicou os seguintes livros: *Novas elites de cor* (2002), *Tensões e experiências no trabalho doméstico* (2011), *Trajetórias e perfil dos empreendedores negros* (2012), no prelo e *Beleza negra* (2011), no prelo. Produziu três documentários, *A flor da pele* (1996), *Deusa do ébano* (2004), *Diálogo com o sagrado* (2012) e foi curadora da exposição fotográfica *Global African Hair* (2011). Realiza pesquisas sobre desigualdades raciais em perspectiva comparativa entre o Brasil e os Estados Unidos e mais recentemente, em Cabo Verde e no Senegal. angelaf39@gmail.com

Antonio Evaldo Almeida Barros - Mestre e doutorando em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia, e doutorando em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor assistente da Universidade Federal do Maranhão tem realizado pesquisas sobre festas e práticas culturais enfocando o Norte e o Nordeste brasileiros, bem como sobre identidades, epistemologia e memória no contexto sul-africano. eusouevaldo@yahoo.com.br

Carlos Andrés Meza - Antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia, con maestría en Antropología Social de la misma universidad, y especialista en estudios ambientales y de desarrollo de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Actualmente es investigador del Grupo de Antropología Social del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH). Sus investigaciones se han enfocado en temas diversos sobre poblaciones afrocolombianas entre ellos los conocimientos locales, la memoria y sus dilemas ante el desarrollo regional en el litoral pacífico. Su más reciente publicación lleva por título: *Tradiciones elaboradas y modernizaciones vividas por lo pueblos afrochocoanos en la vía al mar*, publicado por el ICANH. cmeza@icanh.gov.co

Gabriel da Silva Vidal Cid - Doutorando em Sociologia no Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP/UERJ) e mestre em Planejamento Urbano e Regio-

nal (IPPUR/UFRJ), possui graduação em História (UNIRIO) e Ciências Sociais (UERJ). Tem experiência na área de Sociologia da Cultura, buscando refletir sobre os mecanismos de produção da memória, especialmente no que toca a constituição dos patrimônios culturais. Tem trabalhado com o tema da capoeira, buscando entender como prática cultural popular e um dos principais símbolos da identidade afrobrasileira. Participa também da organização do Museu AfroDigital: Galeria Rio de Janeiro. cidgabriel@yahoo.com.br

Giselle Nova - Antropóloga de la Universidad Nacional y desde 2011 hace parte del semillero de jóvenes investigadores del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH). Ha trabajado sobre turismo y comunidades indígenas en la Amazonia colombiana, y ha publicado sus resultados en libros compilados sobre el tema. gnovav@gmail.com

Gláucia Nogueira - Jornalista e antropóloga, mestre em Patrimônio e Desenvolvimento, com a dissertação *Batuku, patrimônio imaterial de Cabo Verde – Percurso histórico-musical* (2011). Desde 1997, vem realizando pesquisas sobre a música de Cabo Verde, país em que reside desde 2002 e onde publicou *O tempo de B.Léza - Documentos e memórias* (2006) e *Notícias que fazem a história – A música de Cabo Verde pela imprensa ao longo do século XX* (2007). Lecionou na Universidade de Santiago e na Universidade de Cabo Verde, tendo sido, nesta última, responsável do serviço editorial. No Brasil, em 2007, venceu o concurso “Literatura para Todos” (Ministério da Educação) na categoria Biografia, com *B.Léza, um africano que amava o Brasil* (no prelo). Tem em elaboração o *Dicionário de personagens da música de Cabo Verde*. glaucia_nog@yahoo.com.br

Jamile Borges da Silva - Graduada em Licenciatura em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) (1994), bacharel em Antropologia pela mesma Universidade (1996). É mestre em Educação e Contemporaneidade pela UFBA (1999) e doutoranda em Antropologia no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da UFBA. É professora da UFBA. Desenvolve pesquisa no Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO/UFBA) onde colabora no Curso de Estudos Avançados Fábrica de Ideias –(CEAO/UFBA) e faz parte da equipe de coordenação do Museu Digital da Memória Africana e Afrobrasileira. Tem experiência na área de antropologia e contemporaneidade, atuando principalmente nos seguintes temas: Edu-

cação, EaD, cibercultura, cidadania, etnicidade, imagem e memória; estudos étnicos e africanidade e identidade cultural. jamile.ufba@gmail.com

Karen Bernedo Morales - Comunicadora y documentalista social, magister en Antropología Visual y egresada del Diploma en Estudios de Género por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Experiencia en la creación e implementación de proyectos culturales y de desarrollo social vinculados al arte, género y derechos humanos. Miembro fundadora de la Asociación Cultural Museo itinerante Arte por la Memoria , proyecto acreedor del Premio Nacional a las Artes y Ciencias en Derechos Humanos en el 2012 . Curadora y directora del Museo Virtual de Arte y Violencia Política del Perú (www.museoarteporlasmemorias.pe). Actualmente realiza proyectos de reconstrucción de memoria colectiva en temas de conflicto armado interno y se encuentra realizando una investigación en género y movimiento de derechos humanos para optar a su segundo grado magister en Estudios de Género. karen.bernedo@gmail.com

Livio Sansone - Mestre e doutor em Antropologia pela Universiteit van Amsterdam. Foi pesquisador do Instituto of Migration and Ethnic Studies da Universiteit van Amsterdam e vice-diretor científico do Centro de Estudos Afro-Asiáticos na UCAM, Rio de Janeiro. Atualmente é professor de Antropologia na Universidade Federal da Bahia e pesquisador do Centro de Estudos Afro-Orientais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (FFCH/UFBA) onde coordena o Programa Fábrica de Ideias e integra o Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos. É consultor *ad hoc* de Capes, Fapesp, CNPq e Fapesb. Integra o Conselho Editorial das revistas *Afro-Asia*, *Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, *Revista Digital Vibrant* e *Etnográfica* (Lisboa). Coordenador geral do Museu Digital da Memória Africana no Brasil. É vice-presidente da Associação Internacional de Ciências Sociais e Humanas em Língua Portuguesa. sansone@ufba.br

Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha - Museólogo pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (FFCH/UFBA). Mestre em Ciência da Informação (ICI/UFBA) e doutor em História Social (PUC/São Paulo). É professor do departamento de Museologia da UFBA, do Pro-

grama Multidisciplinar de Estudos Étnicos e Africanos (CEAO/UFBA) e Programa de Estudos Pós Graduated em Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia (ULHT/Lisboa). Desde 1997 tem participado da gestão do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia, onde tem desenvolvido pesquisas e ações de estudo de acervo, curadoria de exposições e ação cultural e educativa, principalmente aquelas voltadas ao público estudantil. Investiga a história da formação dos acervos e instituições museológicas na Bahia, com ênfase para as dinâmicas de aquisição de objetos da cultura material africana e afro-brasileira, bem como os discursos produzidos sobre os africanos e suas diásporas através das exposições museológicas. Atualmente conclui pós-doutorado em Museologia pela ULHT, onde investiga a história do Museu Estácio de Lima (Salvador) e a sua coleção afro-religiosa, fruto das políticas de perseguição aos terreiros de candomblé, na primeira metade do século XX. É coordenador de Museologia do Museu Digital da Memória Africana e Afro-brasileira do CEAO. marcelo.bernardodacunha.cunha@gmail.com

Margarita Chaves - Investigadora del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), es Antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia y Ph.D. en antropología de la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign. Su investigación reciente ha tenido como foco las dinámicas políticas y sociales en el giro multicultural colombiano, contexto en el que lidera, actualmente, un programa de investigación sobre consumo, mercado y patrimonialización cultural. Su producción se encuentra en diversas compilaciones y revistas académicas. Recientemente compiló el libro *La multiculturalidad estatalizada. Indígenas, afrodescendientes y configuraciones de estado* (ICANH, 2011) y con Carlos del Cairo el libro *Perspectivas antropológicas sobre la Amazonia contemporánea* (ICANH-PUJ 2010). chaves.margarita@gmail.com

Myrian Sepúlveda dos Santos - Obteve seu título de bacharel em História, pela Universidade Federal Fluminense; mestre em Sociologia, pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ); e doutora em Sociologia, pela New School for Social Research. Tem publicações em diversas áreas, sendo os seus principais temas de pesquisa memória e identidade, práticas e políticas culturais e relações raciais. Atualmente, como professora associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), coordena o Museu Afrodi-

gital – Rio de Janeiro e desenvolve pesquisa nas áreas de memória digital, relações raciais e violência em presídios. myrian.sepulveda.santos@gmail.com

Pedro Alexander Cubas Hernández - Es historiador, profesor de historia y ensayista. Licenciado y Máster en Historia (Universidad de La Habana). Doctor en Estudios Étnicos y Africanos (Universidade Federal da Bahia). Docente en La Facultad Ateneu (Fortaleza, Brasil). Investiga temas de Historia y Cultura Cubanas, Pensamiento afroamericano y relaciones raciales en Brasil y Cuba. pedritocubas@yahoo.com

Sergio Andres Sandoval - Há egresado de la carrera de Estudios Literarios de la Universidad Javeriana, con Plan Complementario en Música e inglés como segunda lengua. Mercedor de la beca Asistencia Graduada en la maestría en Literatura de la Universidad de los Andes, donde fue profesor del curso “Pensar, leer y escribir en español”, corrector de estilo y editor de revistas estudiantiles. Becado por la Universidad Federal de Bahía, Brasil, donde realizó el seminario de posgrado Fábrica de Ideias XIII Patrimônio, memória e identidade. Estudiante del Curso de Educación Continuada “Apreciación del arte: observar, descubrir y disfrutar” en la Universidad de los Andes. Diplomado en Percusión afrolatina por la Escuela de formación artística y musical Zumaqué. Ha publicado ensayos, poemas, cuentos y reseñas en revistas indexadas; también ha dado conferencias y ponencias en diversos eventos académicos y culturales en Colombia, Brasil, Cuba, Perú, México, Argentina y Uruguay, lugares donde ha tenido encuentros con escritores y músicos contemporáneos. Actualmente es miembro del comité editorial de la Revista Kumba de la Universidad Nacional de Colombia, donde realiza una Especialización en Educación Artística Integral. sa.sandoval70@uniandes.edu.co

COLOFÃO

<i>Formato</i>	17 x 24 cm
<i>Tipologia</i>	Museo e Swift
<i>Papel</i>	Alcalino 75g/m (miolo) Cartão Triplex 300 g/m2 (capa)
<i>Impressão</i>	EDUFBA (miolo) Cian (capa e acabamento)
<i>Tiragem</i>	400 exemplares



ISBN 978-85-232-0998-8



9 788523 209988