



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE TECNOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DO PATRIMÔNIO
CULTURAL
MESTRADO ACADÊMICO EM CIÊNCIAS DO PATRIMÔNIO CULTURAL

PIERRE DE AGUIAR AZEVEDO

**O CARIMBÓ E A REPRESENTAÇÃO DA IMAGEM PARA A
SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL**

BELÉM – PARÁ
2022

PIERRE DE AGUIAR AZEVEDO

**O CARIMBÓ E A REPRESENTAÇÃO DA IMAGEM PARA A
SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências do Patrimônio Cultural – PPGPatri, do Instituto de Tecnologia – ITEC, da Universidade Federal do Pará – UFPA, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Ciências do Patrimônio Cultural.

Linha de Pesquisa: Patrimônio e Sociedade.

Orientadora: Profa. Dra. Anna Maria Alves Linhares.

BELÉM – PARÁ
2022

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

A994c Azevedo, Pierre de Aguiar.
O Carimbó e a representação da imagem para a salvaguarda do
patrimônio cultural imaterial / Pierre de Aguiar Azevedo. — 2022.
xiv, 102 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^ª. Dra. Anna Maria Alves Linhares
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Tecnologia, Programa de Pós-Graduação em Ciências
do Patrimônio Cultural, Belém, 2022.

1. Carimbó. 2. Patrimônio Imaterial. 3. Salvaguarda. 4.
Imagem. 5. Representação. I. Título.

CDD 341.3490981

PIERRE DE AGUIAR AZEVEDO

**O CARIMBÓ E A REPRESENTAÇÃO DA IMAGEM PARA A
SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências do Patrimônio Cultural da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em Ciências do Patrimônio Cultural, na linha de pesquisa Patrimônio e Sociedade.

DATA DA AVALIAÇÃO: 22 / 02 / 2022

CONCEITO: EXCELENTE

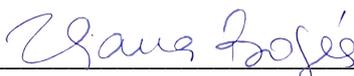
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. Anna Maria Alves Linhares
(Orientadora – PPGPatri/ITEC/UFPA)



Prof. Dr. John Fletcher Couston Junior
(Membro Interno – PPGPatri/ITEC/UFPA)



Prof. Dra. Eliana Benassuly Bogéa
(Membro Externa – NAEA/UFPA)

BELÉM – PARÁ
2022

Ao meu filho Rudá, por quem tenho uma vida a dedicar.

Ao meu avô-pai Ubiratan de Aguiar, por uma vida inteira de amor a nossa família.

AGRADECIMENTOS

À energia que nos move e nos faz ser vida, seja qual for sua forma de manifestar-se. Ao meu filho Rudá que, mesmo ainda com pouco tempo de vida, já ilumina meu caminho e me dá energia pra seguir em frente, superando todas as demandas.

À minha família que amo com todas as forças, a quem devo minha vida, meu avô Ubiratan, minha mãe Margareth, minhas irmãs Letícia e Thaís, minha prima-irmã Lorena, meu padrasto Nestor Junior. À memória de minha avó-mãe Maria de Lourdes e minha tia-mãe Elizabeth, pois sempre estarão em minhas lembranças.

À minha esposa, amiga e companheira Rebeca que, desde o início desta caminhada, foi quem mais me incentivou, me indicando o edital de seleção, indo até o Mercedários para conferir o resultado e comemorar com um litrão no Ver-o-Peso. Por me dar o maior suporte para a pesquisa e escrita desta dissertação. Sem ela e sem dúvidas, nada disso teria acontecido.

Às minhas amigas e amigos de caminhada pela vida, Marília, Yuri, Thiago, Fábio, Hamilton, Priscila, Low, Bernardo, Bruno e Nathália, com quem sempre posso contar em afeto e diálogos que me fazem reconhecer o valor das amizades verdadeiras.

Às companheiras e companheiro de trabalho e grandes momentos nesta vida de pesquisa e produção cultural, que estão firmes em seus propósitos incentivando, além do Carimbó, toda a nossa cultura popular, Cris Salgado, Roberta Brandão, Amanda Rabelo e Cyro Lins.

À minha querida orientadora Anna Linhares, que de longe é uma das pessoas mais especiais que a academia pode ter. Agradeço principalmente os ensinamentos de forma objetiva, pela paciência e pelas figurinhas de incentivo na reta final do trabalho.

Ao querido professor John Fletcher, que me acolheu sob seus ensinamentos junto ao seu grupo de estudos, onde posso contribuir e trocar muitos conhecimentos. Agradeço também a todos os integrantes deste grupo, estamos juntos na caminhada!

À Eliana Bogéa, com quem pude contar com a participação em minha banca de qualificação e defesa da dissertação, pelo prestígio e reconhecimento oferecido ao meu trabalho fotográfico sobre a cultura do Carimbó, muito bem apresentado em sua tese de

doutorado. Grato por toda sua dedicação junto ao movimento e as pessoas que dele fazem parte.

Às parceiras e parceiros da turma 2019/1, a primeira do PPGPatri, ambiente onde trocamos diversas ideias proveitosas que, sem dúvidas, fortaleceram as pesquisas e trabalhos de todos.

A todas e todos os funcionários e docentes do PPGPatri, por nos darem todo o suporte acadêmico de ensino e informações, em especial às professoras Thaís Sanjad, Roseane Norat e Flávia Palácios, que foram luz para tudo o que eu ainda não conhecia sobre patrimônio cultural, e a Kleyci Anne, secretária do programa que sempre esteve à disposição para sanar todas as nossas dúvidas.

E, claro e principalmente, a todas as mestras, mestres, carimbozeiras e carimbozeiras do estado do Pará, com quem partilhei sabedorias e momentos engrandecedores, pessoas de uma estima inigualável, que dedicam suas vidas pela arte e cultura, heranças ancestrais que carregam por uma vida inteira de dedicação.

Aos Mestres Chico Braga, Roque Santeiro, Montana, Ilson e Gudengo, carimbozeiros que pude acompanhar de perto e partiram deste plano, mas que de alguma forma tento eternizá-los em registros memoriais contidos neste trabalho.

Saravá!

“Hoje eu vou lá pro salgado
Um lugar perto do céu
Lá não tem tristeza não
Só beleza e alegria
No soar do Carimbó
Nossa tribo é só energia
Na levada desse canto
A galera se levanta
Lá no céu tudo estremece
E às vezes até parece
Que o remanso é maresia
Vem, vem, vem ouvir na pancada
A força que o tambor tem
Parece a terra tremendo
Mas é Carimbó meu bem”

(André Nascimento – Na levada do salgado)

RESUMO

Esta pesquisa tem como propósito estudar a manifestação cultural do Carimbó paraense, Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, título concedido em 2014 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Desde antes do processo de patrimonialização até atualmente, se iniciaram as ações de salvaguarda da cultura, que hoje contam com a contribuição de setores da sociedade, movimentos independentes, grupos sociais e indivíduos que colaboram para a difusão e valorização deste patrimônio. Neste processo se intensifica a utilização de recursos imagéticos – fotografia, vídeo e produção audiovisual – que passam a servir como instrumentos de representação do patrimônio do Carimbó, tanto pelas comunidades detentoras do bem como por instituições dotadas de poder de legitimação. Assim sendo, esta dissertação pretende analisar como as comunidades carimbozeiras se autorrepresentam e são representadas através do uso da imagem, na preservação e salvaguarda do patrimônio imaterial do Carimbó. Para isso, foram investigadas as formas de uso das tecnologias imagéticas por parte dos detentores do bem patrimonial, identificando os acordos e conflitos existentes entre as perspectivas comunitárias e institucionais, quanto à definição do que representa o Carimbó. Foi considerado o caráter polifônico das narrativas, avaliando os discursos de poder e a noção de verdade do e no Carimbó sobre a representação deste patrimônio entre as comunidades, em relação à sociedade e perante o Estado. Ainda, observadas algumas possibilidades semânticas da imagem, como materialização do patrimônio e artefato cultural, registro memorial e lugar de memória, subsídio para políticas culturais e produto de mercado. São apresentadas as narrativas e discursos de integrantes do movimento carimbozeiro, reunidos em uma coleta episódica a partir de diálogos informais e entrevistas abertas que levaram em conta a importância que é dada por eles aos recursos tecnológicos da imagem, como registros memoriais significativos para salvaguardar o patrimônio cultural imaterial.

Palavras-chave: Carimbó. Patrimônio Imaterial. Salvaguarda. Imagem. Representação.

ABSTRACT

This research aims to study the cultural manifestation of Carimbó paraense, Brazilian Intangible Cultural Heritage, a title granted in 2014 by the Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Since before the patrimonialization process until today, they started as actions to safeguard culture, which today count on the contribution of sectors of society, independent movements, social groups and associates that collaborate for the dissemination and valorization of this heritage. In this process, the use of imagery resources is intensified - photography, video and audiovisual production - which start to serve as instruments of representation of Carimbó's heritage, both by the communities that own the property and by institutions endowed with the power of legitimation. Therefore, this dissertation intends to analyze how the carimbozeiras communities represent themselves and are represented through the use of the image, in the preservation and safeguarding of the intangible heritage of Carimbó. For this, the forms of use of imaging technologies by the holders of the heritage property were investigated, identifying the agreements and conflicts that exist between the community and institutions, regarding the definition of what Carimbó represents. The polyphonic character of the narratives was considered, the discourses of power and the notion of truth of and in the carimbó were evaluated on the representation of this heritage among communities, in relation to society and before the State. Still, observing some semantic possibilities of the image, such as materialization of cultural heritage and artifact, memorial record and place of memory, subsidy for cultural policy and market product. They are sent as narratives and speeches by members of the carimbozeiro movement, gathered in an episodic collection from informal dialogues and introduced openly that take into account the importance they give to the technological resources of the image, as memorial records to safeguard intangible heritage cultural.

Keywords: Carimbó. Intangible Heritage. Safeguard. Image. Representation.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 - Alvorada do Carimbó Patrimônio no Ver-o-Peso, Belém/PA, 2014.....	26
Fotografia 2 - Roda de abertura do I Congresso Estadual do Carimbó, Ananindeua/PA, 2015	28
Fotografia 3 - Roda de abertura do II Congresso Estadual do Carimbó, Ananindeua/PA, 2017	28
Fotografia 4 - Carimbozeiros e músicos no 3º Festival Encontro das Águas, Santa Bárbara/PA, 2021	31
Fotografia 5 - Mestre Luiz Gonzaga, no Ato Comemorativo Carimbó Patrimônio – Ano 2, Belém/PA, 2016	32
Fotografia 6 - Mestre Ison, Santa Bárbara/PA, 2021	33
Fotografia 7 - Curimbós de Maiandeuá, Fortalezinha/PA, 2015.....	34
Fotografia 8 - Curimbós, durante o XI FestRimbó, Santarém Novo/PA, 2013	35
Fotografia 9 - Mural exibido durante o II Congresso Estadual do Carimbó, Ananindeua/PA, 2017.....	39
Fotografia 10 - Reunião do Comitê Gestor da Salvaguarda do Carimbó em Alter do Chão/PA, 2015	45
Fotografia 11 - Quinta do Mestre e a Sereia no Centro de Referência do Carimbó do Oeste do Pará Mestre Chico Malta, em Alter do Chão/PA, 2019	46
Fotografia 12 - Mestre Chico Malta na Quinta do Mestre e a Sereia, Alter do Chão/PA, 2019	47
Fotografia 13 - Instrumentos e saia ao centro da reunião da Campanha do Carimbó no IPHAN, Belém/PA, 2013	52
Fotografia 14 – Dançarinas de Carimbó durante o Ato Comemorativo Carimbó Patrimônio – Ano 2, Belém/PA, 2016.....	55
Fotografia 15 - Dançarinas de Carimbó durante o Ato Comemorativo Carimbó Patrimônio – Ano 1, Belém/PA, 2015	56

Fotografia 16 - Integrante do Grupo de Carimbó Tarubá registrando a apresentação musical para o Festival Pau e Corda do Carimbó, Belém/PA, 2020.....	57
Fotografia 17 - Imagem captada durante a produção documental sobre o Círio de Nazaré, Belém/PA, 2019	61
Fotografia 18 - Rótulo do refrigerante Carimbó, Soure/PA, 2020	63
Fotografia 19 - Equipe de produção do festival durante a transmissão ao vivo, Belém/PA, 2020	68
Fotografia 20 - Oficina de confecção de maracas, ministrada pelo Mestre Lucas Bragança, Belém/PA, 2020	69
Fotografia 21 - Grupo de Carimbó infanto-juvenil Alegria da Água Doce de Vila Silva, um dos grupos registrados para o Festival Pau e Corda do Carimbó, Marapanim/PA, 2020	70
Fotografia 22 - Imagem utilizada para divulgação do evento de Carimbó, Belém/PA, 2019	73
Fotografia 23 - Mestre Roque Santeiro, 2014	76
Fotografia 24 - Mestre Chico Braga, 2014.....	77
Fotografia 25 - Mestre Montana, 2014.....	77
Fotografia 26 – Mestre Gudengo, 2014.....	78
Fotografia 27 - Boleto de IPTU do município de Quatipuru, 2019.....	83
Fotografia 28 - Paço Municipal Monsenhor Edmundo Saint Clair, onde será instalado o Centro de Referência do Carimbó, Marapanim/PA, 2020	92
Fotografia 29 - Mestre Ney Lima com os banjos artesanais, Belém/PA, 2019.....	99

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Artes produzidas a partir de fotografias do Mestre Chico Braga	80
Figura 2 – Acima a fotografia original, abaixo a ilustração dos tambores do Grupo de Carimbó Regional Tarubá	81
Figura 3 - Página 16 do catálogo onde estão exibidas as informações e fotografia de Mestre Elias	101

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1	22
1. DO PATRIMÔNIO IMATERIAL À SALVAGUARDA DO CARIMBÓ PATRIMÔNIO	22
1.1 – Legislação para a salvaguarda do patrimônio imaterial	22
1.2 – Patrimonialização do Carimbó	25
1.3 – Identidade e valor como patrimônio	30
1.4 – Hierarquia e conflitos no Carimbó	37
1.5 – Identidade, tradicionalismo e invenção na cultura carimbozeira	40
1.6 – Autonomia, diversidade e salvaguarda da tradição	44
CAPÍTULO 2	50
2. A REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA CARIMBOZEIRA	50
2.1 – Pensar a materialização do patrimônio imaterial	50
2.2 – A imagem como representação do patrimônio	53
2.3 – Possibilidades semânticas da imagem patrimonial	56
2.4 – Festival Pau e Corda do Carimbó <i>Online</i>: resistência cultural e salvaguarda do patrimônio imaterial	66
2.5 – Processos memoriais e a digitalização da memória	71
2.6 – Mestres Praianos do Carimbó de Maiandeuá: memorial da ancestralidade carimbozeira.....	74
2.7 – Sobre o direito de imagem	81
CAPÍTULO 3	89
3. MEMÓRIAS IMAGÉTICAS, DISCURSOS DA REPRESENTAÇÃO.....	89
3.1 – O registro memorial de um patrimônio imaterial	89
3.2 – O documentário do INRC do Carimbó	94

3.3 – Discursos e perspectivas sobre o documentário do INRC do Carimbó.....	96
3.4 – Sobre o catálogo para a Sala do Artista Popular do CNFCP/IPHAN.....	99
3.5 – Discursos de poder e a resistência carimbozeira	103
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110

INTRODUÇÃO

A pesquisa que apresento aqui, em formato de dissertação¹ para obtenção do título de mestre em ciências do patrimônio cultural, se desenvolve desde o ano de 2013, quando pude estreitar minhas relações afetivas e profissionais com as comunidades carimbozeiras² do Pará, no convívio com mestras, mestres e grupos com quem, ao longo do tempo, realizei diversos trabalhos em produções culturais, documentais e artístico visuais. Naquele ano, em Belém do Pará, me envolvia com movimentos culturais de ocupação de espaços públicos, como praças, feiras e mercados, onde se apresentavam grupos artístico-culturais locais ou visitantes que estivessem em trânsito pela cidade. Estas práticas me fizeram aproximar com muita afeição de manifestações culturais regionais, entre elas, e principalmente, de Carimbó tradicional, que comumente estavam presentes nas programações.

Neste contexto e por conta da amizade que vinha construindo com fazedores de cultura, recebi o convite de Isaac Loureiro, membro da Irmandade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo³ e coordenador da “Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro”⁴, por meio de uma amiga e parceira de trabalho, Cris Salgado, para fazermos o registro documental fotográfico e audiovisual do festival de Carimbó que acontece no município de Santarém Novo, no nordeste do estado do Pará, o Fest-Rimbó⁵. Aquela era a 11ª edição do festival⁶, que contou com a apresentação musical de grupos de Carimbó, tanto local como de outros municípios, também a participação de um grupo de Coco tradicional de Olinda, Pernambuco, o Grupo Bongar⁷. Além de rodas de conversa e reuniões com mestras, mestres e produtores culturais para um diálogo sobre a campanha

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Quanto ao termo “comunidades carimbozeiras”, utilizo também como referência a descrição que consta no Plano de Salvaguarda do Carimbó 2020 (LINS & ZANARDI, 2020, p. 19): “são os detentores e detentoras do bem cultural com reconhecimento popular, tais como grupos de Carimbó, associações, Mestres e Mestras, músicos, dançarinos, artesãos de instrumentos e organizadores”.

³ Sobre esta Irmandade centenária, podemos conferir este material informativo produzido pelo membro citado: https://issuu.com/isaac.loureiro/docs/carimb_de_s_o_benedito_portfolio_atual.

⁴ Para mais informações sobre o movimento que originou a Campanha “Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro – Nós Queremos” e as atividades por ele desenvolvidas, cf. <http://campanhacarimbo.blogspot.com/>; e as referências acadêmicas: Bogéa (2014) e Fuscaldo (2015).

⁵ Para mais informações sobre este festival de Carimbó, cf. <http://festrimbo.blogspot.com/>.

⁶ Nesta edição foi produzido um documentário que pode ser conferido neste endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=WpFeHdx-ozg>.

⁷ Sobre este grupo, cf. https://pt.wikipedia.org/wiki/Grupo_Bongar.

pelo registro do Carimbó junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que naquele momento já estava na expectativa do registro.

Esta experiência que tive de documentação de um evento de Carimbó, em meio a uma comunidade tradicional que vivencia esta manifestação cultural há mais de duzentos anos, foi sem dúvida primordial para a minha trajetória em produções artísticas visuais junto a culturas populares, que até hoje desenvolvo como profissional através de estudos e práticas constantes. Portanto, foi naquele contexto, em meio a aprendizados que obtive tanto como artista visual e documentarista, quanto entusiasta por viver aqueles momentos junto a pessoas engajadas pela causa cultural, que iniciei este percurso de pesquisa, agora em diálogo com a perspectiva acadêmica.

O que se seguiu após este trabalho foram convites a participar como colaborador em reuniões da Campanha do Carimbó e demais eventos do movimento carimbozeiro, na capital e em outros municípios do estado do Pará. Ao mesmo tempo em que criava laços de amizade com os fazedores de cultura durante tais momentos, eu exercitava a minha prática na produção fotográfica e audiovisual, compondo acervo que comumente era e ainda é utilizado pelo movimento e suas comunidades para divulgar acontecimentos a fim de difundir as ações realizadas.

É claro que eu não fui o único a colaborar com estas ações, havia, e ainda há, alguns companheiros e companheiras que se disponibilizavam a acompanhar e divulgar, por meio da produção cultural e visual, os eventos promovidos pelas comunidades carimbozeiras, mas estes eram poucos⁸. Percebi, imerso neste universo de um bem cultural em vias de ser registrado, que pouco era produzido ou se disponibilizava de material documental, fotográfico e audiovisual, profissional sobre o Carimbó que fossem concebidos por seus detentores⁹, a não ser registros feitos por meio de câmeras de celular ou amadoras. Este fato me fez compreender a importância para aquele movimento de se compor materiais de qualidade para divulgação, não só das ações e eventos, mas também,

⁸ Registro aqui os nomes de alguns destes que estavam em atividade no período citado, até atualmente: Cris Salgado, Amanda Rabelo, Antônio Aquiles Santos e Roberta Brandão.

⁹ Esta denominação é dada “às pessoas que integram comunidades, grupos, segmentos e coletividades que possuem relação direta com a dinâmica de produção e reprodução de determinado bem cultural imaterial e/ou de seus bens culturais associados, para as quais a prática cultural possui valor referencial por ser expressão da história e da vida de uma comunidade ou grupo, de seu modo de ver e interpretar o mundo, ou seja, sua parte constituinte da memória e identidade. Os detentores possuem conhecimentos específicos sobre esses bens culturais e são os principais responsáveis pela sua transmissão para as futuras gerações, pela continuidade da prática e dos valores simbólicos a ela associados ao longo do tempo” (Cartilha do IPHAN – “Salvaguarda de bens registrados – Patrimônio Cultural do Brasil: apoio e fomento” (ALENCAR, 2017, p. 11)).

e principalmente, para a memória de pessoas, grupos e comunidades que são e fazem ser o Carimbó. Pois, naquele momento, por diversas vezes fomos convidados, de forma colaborativa, a participar de momentos onde era necessária a produção de conteúdos visuais para divulgar as ações carimbozeiras, o que também nos aproximou do movimento de outras maneiras, por meio da participação ativa na produção cultural.

É esta perspectiva que se estende até os dias de hoje, quando ainda, e muito mais, nos vemos imersos na visualidade da produção imagética, tendo a tecnologia e os recursos técnicos de produção visual cada vez mais na palma de nossas mãos, ao mesmo tempo em que o uso destes meios se torna determinante para um diálogo com a contemporaneidade, na composição de uma memória social. Esta premissa se configura fundamental também para as ações de salvaguarda do patrimônio imaterial, no que tange a difusão e valorização do universo cultural do bem registrado, levando em conta a disponibilização de conteúdos sobre a manifestação cultural em diferentes suportes e mídias para os diferentes segmentos da sociedade¹⁰.

Pensar a produção imagética em contextos patrimoniais torna-se também um desafio de apreensão, principalmente quando se busca reunir referências sobre o uso de recursos visuais ou mesmo tendo estes como o próprio objeto de análise. Considerando as produções acadêmicas em temas do campo das ciências do patrimônio, tendo em vista os recursos tecnológicos imagéticos, principalmente a fotografia, vemos que os estudos abordam a imagem numa diversidade de artifícios e finalidades, seja compondo um acervo museológico ou um documento parte de uma narrativa histórica; como um objeto de contemplação estética que represente um período da arte ou passível de conservação e restauro; ou ainda como algo que represente determinada personalidade, momento ou local.

Com o intuito de ampliar os estudos relativos às possibilidades semânticas da imagem no campo do patrimônio, pretendo com este trabalho trazer para o debate acadêmico também a perspectiva de quem é documentado, de quem tem sua imagem registrada, preservada, de quem faz acontecer o que é manifestado, bem como suas escolhas, seus usos, os seus conflitos, seus impasses, a sua autorrepresentação imagética. Tendo em vista que o conceito de patrimônio imaterial confia aos detentores do bem uma “autoridade”, no sentido de autoria, quando se espera que estes interpretem, reflitam,

¹⁰ Cf. Brasil, 2000; Brayner, 2012.

(re)criem e (re)inventem os seus significados, a sua cultura (ROCHA, 2009; WAGNER, 2012).

Portanto, descrever experiências da minha atuação junto ao movimento carimbozeiro torna-se um exercício de análise socioantropológica, que conecta uma trajetória pessoal e profissional, permeada por experiências transformadoras, à possibilidade de analisar, sob uma ótica acadêmica, as transformações do campo da produção imagética que estejam relacionadas a ações de salvaguarda do patrimônio imaterial, antes e após o registro de um bem cultural, como é o caso deste trabalho sobre o Carimbó paraense e suas comunidades.

Para produzir esta dissertação, a priori, almejava realizar entrevistas que pudessem elucidar questões que vinha há um bom tempo refletindo, levando em conta as relações interpessoais que possuo com detentores do bem e que estivessem inseridas num diálogo sobre os diversos temas discutidos em encontros, reuniões, seminários e congressos estaduais do Carimbó. No entanto, no auge da pesquisa, momento este em que iniciaria os diálogos já focados nas questões referentes a este trabalho, iniciou-se o período pandêmico no qual ainda estamos acometidos, em meio à proliferação do vírus COVID-19¹¹, tornando o trânsito e proximidade entre as pessoas, principalmente àquelas com maior grau de risco a imunidade, mais difícil.

Então, como boa parte de meus interlocutores se encontrava inserida neste parâmetro de cuidados, por serem pessoas com idade avançada ou encontrarem-se em localidades com pouca condição de assistência médica, precisei replanejar a minha forma de atuação para coletar mais informações. Para se somar a este entrave, o principal momento para coleta de narrativas necessárias para a pesquisa seria durante o III Congresso Estadual do Carimbó, que fora adiado de 2019 para 2020, mas que novamente precisou ser transferido¹² por conta das medidas de prevenção a proliferação do coronavírus. Pois, neste evento, encontraria reunidos diversos representantes, mestras e mestres carimbozeiros das mais variadas regiões de ocorrência da manifestação cultural

¹¹ “A COVID-19 é uma doença causada pelo coronavírus, denominado SARS-CoV-2, que apresenta um espectro clínico variando de infecções assintomáticas a quadros graves”. Fonte e para saber mais: <https://coronavirus.saude.gov.br/sobre-a-doenca#o-que-e-covid>.

¹² Pela segunda vez adiado, a realização do III Congresso Estadual do Carimbó foi agendada para os dias 13 e 14 de novembro de 2021, no Complexo Ecológico Parque dos Igarapés, em Belém do Pará. Nesta edição, por decisão da comissão organizadora, a presença de ouvintes, visitantes, pesquisadores ou convidados externos não foi permitida, com o argumento de reduzir os riscos de transmissão da COVID-19.

no estado do Pará, facilitando por sua vez a coleta de narrativas que pudessem dar conta da diversidade de perspectivas existentes dentro do próprio movimento carimbozeiro, reforçando o conteúdo que já detinha. Além de poder participar de diálogos e grupos de trabalho que estejam voltados a debates sobre as ações de salvaguarda referentes à produção documental para a difusão da cultura do Carimbó.

Em meio a estes percalços, pensando na melhor forma de apresentar as questões percebidas ao longo de minha trajetória profissional como documentarista e colaborador em ações para salvaguarda do Carimbó, precisei adaptar a metodologia de pesquisa. Por isso, neste trabalho, apresento uma série de acontecimentos que presenciei e vivenciei durante este percurso, junto a relatos compartilhados com os carimbozeiros em entrevistas abertas e diálogos informais, inseridos em uma coleta episódica de casos que envolvem pessoas, grupos e as comunidades do Carimbó. Tais acontecimentos trazem a vista discussões e embates discursivos, a nível sociocultural e político, dentro do próprio movimento carimbozeiro, tanto entre seus integrantes, como destes frente a instituições públicas e privadas que possuam relação ou estejam em diálogo com a manifestação cultural.

Vale ressaltar que ao observar e reconhecer a diversidade do e no Carimbó, decidi considerar as narrativas que estão além da Associação do Carimbó do Estado do Pará (ACEPA)¹³, mas que familiarizam com o movimento, pois nem todos os carimbozeiros fazem ou querem fazer parte da associação, por diversos motivos, mas também são reconhecidos por aqueles. Seja durante o processo de patrimonialização ou mesmo após, por meio de ações de salvaguarda e participação em eventos voltados às comunidades carimbozeiras.

Deste modo, a proposta desta dissertação é por em evidência a complexidade das relações discursivas, tanto na elaboração da pesquisa, baseada nas vivências relatadas, quanto no conteúdo narrativo e documental dos interlocutores, com o objetivo de analisar criticamente a representação que as imagens – fotografias, vídeos e produção audiovisual –, produzidas neste contexto, possuem para os detentores do bem patrimonial. Neste

¹³ Cito a ACEPA, pois esta é a entidade idealizada por lideranças que fizeram parte da Campanha do Carimbó, e reúne boa parte dos representantes das comunidades carimbozeiras. No entanto, até a presente data, ela ainda encontra-se em processo de formalização e debates para compor a sua representatividade diante do movimento carimbozeiro. Sobre o impasse existente para a instituição da ACEPA junto ao movimento, bem como reflexões sociopolíticas quanto a esta e outras problemáticas envolvendo o Carimbó, cf. Bogéa, 2019.

trabalho, a “representação” refere-se à produção do significado dos conceitos por meio da linguagem visual, sendo a conexão entre estes elementos que permite nos referirmos ao mundo, “real” e fictício, dos objetos, sujeitos ou acontecimentos descritos (HALL, 2016). Sendo assim, foram identificados os acordos e conflitos sociopolíticos nos discursos de poder existentes entre a perspectiva comunitária e a institucional, principalmente a responsável pela gestão do patrimônio nacional, o IPHAN, quanto à definição do quê representa a manifestação cultural perante a sociedade e o Estado por intermédio dos conteúdos imagéticos produzidos sobre a cultura do Carimbó.

Pretendo, com estas análises, que percebamos como as narrativas das pessoas, grupos e comunidades carimbozeiras dialogam com a perspectiva da sociedade e das instituições numa lógica intersubjetiva, apresentando os atravessamentos de sentidos e significados que possam contribuir com uma descrição polifônica e dialógica, de acordo com as intervenções deste pesquisador numa interlocução junto aos sujeitos detentores do bem patrimonial do Carimbó (CLIFFORD, 2002; FABIAN, 2013; TEDLOCK, 1986). Tal perspectiva é fundamental para que possamos levar em conta a diversidade e a pluralidade de discursos dos carimbozeiros, mesmo que estes estejam conectados e façam parte de um movimento que busca a sua unidade representativa em relação às políticas públicas culturais do patrimônio. Fato que, paradoxalmente, nos revela a heterogeneidade existente quando observamos a ocorrência da manifestação cultural do Carimbó em municípios e regiões distintas do estado do Pará, evidenciando ações, projetos e necessidades de certa forma diferenciadas entre si.

Os aspectos sociopolíticos e culturais deste patrimônio imaterial em processo de salvaguarda são uma relevante referência para compreendermos como as populações amazônicas, numa perspectiva patrimonial, se articulam, (re)afirmam suas identidades, reelaboram sua tradição cultural e lidam com as transformações experimentadas pelas sociedades no processo de modernização, fazendo uso de recursos tecnológicos da imagem que também servem como importantes veículos de memória diante da atual modernidade dos meios de comunicação contemporâneos.

Sendo assim, no primeiro capítulo identifico a legislação vigente que orienta as políticas de salvaguarda do patrimônio imaterial, para então apresentar um resumo da trajetória da Campanha do Carimbó até o registro do bem cultural. Ainda, proponho debates acerca de suas referências culturais a partir de casos que se referem à definição

de valores em discursos oficiais e a autoridade e hierarquia existente no movimento carimbozeiro.

No segundo capítulo, a apropriação e uso dos recursos imagéticos por parte dos detentores do bem patrimonial do Carimbó serão apresentados para refletirmos sobre diversas possibilidades semânticas da imagem, enquanto meio de difusão e valorização do patrimônio. Para isso, os registros e documentos produzidos com estes dispositivos tecnológicos servirão para examinarmos como os carimbozeiros são representados e se autorrepresentam na escolha e definição do que é considerado referência para a sua cultura.

O terceiro capítulo traz a proposta de considerarmos os dispositivos tecnológicos da imagem dispostos em ambiente virtual, sobre a cultura do Carimbó, como registros memoriais patrimoniais. Para em seguida apresentar narrativas e discursos que ponham em evidência como estas produções imagéticas também podem ser interpretadas como mecanismo de imposição da verdade e do poder, seja no próprio movimento carimbozeiro, provocando conflitos em relação à sua tradição, ou diante do Estado, quando assumem posições de resistência frente às suas instituições.

Para finalizar, as considerações finais contendo uma síntese do que foi tratado neste trabalho, além das principais reflexões que contribuam com o desenvolvimento do campo de pesquisa das ciências do patrimônio cultural em relação à preservação e salvaguarda da cultura, por meio da documentação e registro das manifestações culturais, bem como indicações para a continuidade dos estudos sobre esta temática.

CAPÍTULO 1

1. DO PATRIMÔNIO IMATERIAL À SALVAGUARDA DO CARIMBÓ PATRIMÔNIO

Para situar o âmbito desta pesquisa, que pretende refletir sobre a cultura do Carimbó a partir das ciências do patrimônio, é fundamental evidenciar a trajetória percorrida pelos seus detentores em vista do registro do bem cultural, relacionando este processo a temas pertinentes na identificação de características de sua manifestação cultural. Por isso, apresento a legislação relativa à salvaguarda do patrimônio imaterial para então tratar de algumas referências culturais quanto à identidade e tradição do Carimbó, revelando casos que relatam a definição de valores contidos nos discursos oficiais e a conexão existente entre hierarquia e autoridade no movimento carimbozeiro. Os conflitos, dissensos e divergências inerentes à constituição social deste patrimônio também servirão para reconhecermos a diversidade cultural que estabelece a autonomia e a representatividade política nas ações de salvaguarda do bem patrimonial.

1.1 – Legislação para a salvaguarda do patrimônio imaterial

As políticas institucionais que se referem ao patrimônio imaterial têm suas primeiras orientações, a nível nacional, a partir da Constituição Federal de 1988, por meio dos artigos n.º 215, que garante o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, com apoio e incentivo a valorização e difusão das manifestações culturais, além da criação do Plano Nacional de Cultura (PNC) que visa, entre outros, a integração das ações do poder público nas orientações quanto à defesa, produção, promoção e democratização do acesso aos bens de cultura; e n.º 216, que define como patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, que façam referência à identidade, a ação e a memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

Desde então outros documentos foram elaborados com o intuito de discorrer sobre o reconhecimento, preservação e salvaguarda do patrimônio imaterial, como a Carta

de Fortaleza¹⁴, em 1997, resultado do Seminário "Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção", que propôs e recomendou, entre outros, que o IPHAN promovesse o aprofundamento da reflexão sobre o conceito de bem cultural imaterial, além do desenvolvimento de um Programa Nacional de Educação Patrimonial. Em 2000, um dos principais documentos, o Decreto Presidencial n.º 3.551¹⁵, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, onde constam os quatro Livros de Registro que receberão a inscrição dos bens mediante sua continuidade histórica e relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira; e o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI), este que objetiva implantar, executar, monitorar e avaliar a Política de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, promovendo a autonomia dos atores sociais na preservação do seu bem patrimonial, e tem como uma das linhas de ação a pesquisa e documentação de informações sobre o patrimônio imaterial consideradas fundamentais para a sua preservação.

Ainda no ano de 2000, é publicado o “Inventário Nacional de Referências Culturais: Manual de aplicação”, que contém reflexões e explicações, bem como a metodologia e o conjunto completo de questionários e formulários, referentes às etapas contidas no Inventário Nacional de Referências Culturais, também conhecido como INRC, documento fundamental para instruir o registro de bens de natureza imaterial como patrimônio cultural brasileiro. Além do texto “Referências Culturais: base para novas políticas de patrimônio”, de Maria Cecília Londres Fonseca (2000), essencial para compreendermos a noção de “referência cultural”, conceito utilizado neste trabalho para refletirmos sobre a atribuição de sentidos e valores dados aos bens culturais pelos sujeitos que os detém.

Em seguida, em 2003, a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial¹⁶, da UNESCO, que é um instrumento de promoção do patrimônio imaterial no sistema legal de proteção internacional do patrimônio cultural, promulgada no Brasil pelo Decreto n.º 5.753¹⁷ de 2006, e que, entre outras medidas de salvaguarda, propõe fomentar estudos científicos, técnicos e artísticos, bem como metodologias de pesquisa eficazes para a preservação do patrimônio imaterial que esteja em risco; e a Portaria n.º 299¹⁸ de

¹⁴ Cf. <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Fortaleza%201997.pdf>.

¹⁵ Cf. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm.

¹⁶ Cf. <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf>.

¹⁷ Cf. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2004-2006/2006/decreto/d5753.htm.

¹⁸ Cf. http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/portaria_299_2015_dpi.pdf.

2015, que aprovou o Termo de Referência para a Salvaguarda de Bens Registrados como Patrimônio Cultural do Brasil, com o objetivo de disciplinar a gestão da salvaguarda dos bens imateriais registrados, assim como os procedimentos e o fluxo das atividades relacionadas. Neste Termo encontram-se os quatro eixos de ação para a salvaguarda de bens culturais registrados, que somam quinze tipos de ações a serem executadas individualmente ou combinadas entre si. O planejamento destas ações combinadas, com a previsão de realização em prazos diversos, é o chamado Plano de Salvaguarda (IPHAN, 2015).

Baseada nos textos normativos institucionais citados acima, “entende-se como salvaguarda as medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como: a identificação; a documentação; a investigação; a preservação; a proteção; a promoção; a valorização; a transmissão (essencialmente por meio da educação formal e não formal) e; a revitalização deste patrimônio em seus diferentes aspectos” (ALENCAR, 2017, p. 10). Entre os eixos de ação de salvaguarda, citados anteriormente, recomendados para a gestão dos bens registrados, que tem como diretrizes o PNPI e a Convenção de 2003 da UNESCO, destaco o Eixo 3, que corresponde a “Difusão e Valorização”, e o Eixo 4, a “Produção e Reprodução Cultural” (IPHAN, 2015). Nestes, estão elencadas as ações que se aproximam da temática abordada neste trabalho, referente ao registro e documentação de um bem cultural imaterial, realizado por meio do uso de recursos tecnológicos da imagem, como fotografias, vídeos, produções audiovisuais e mídias digitais diversas.

No Eixo 3, entre as ações, estão: a “Difusão sobre o universo cultural do bem registrado”, que propõe a disponibilização de conteúdos sobre o universo do bem cultural, em diferentes suportes e mídias, para os vários segmentos da sociedade e; a “Constituição, conservação e disponibilização de acervos sobre o universo cultural do bem registrado”, que visa salvaguardar e socializar a base documental sobre o bem cultural, dispondo de infraestrutura adequada para acondicionar e disponibilizar documentos nos diversos suportes e mídias acessíveis.

No Eixo 4, estão: a “Transmissão de saberes relativos ao bem cultural registrado”, para o apoio às condições de permanência do bem cultural, viabilizando o aprendizado às novas gerações e demais segmentos de detentores, com a possibilidade de utilizar recursos tecnológicos em oficinas, aulas e outras dinâmicas de transmissão do conhecimento e; a “Atenção à propriedade intelectual dos saberes e direitos coletivos”,

este que podem envolver os usos e reprodução de conteúdos contidos em registros e documentos que compõem referências sobre o bem cultural (IPHAN, 2015).

Todos estes documentos que se referem às políticas de patrimônio imaterial, seja a nível nacional ou internacional, pressupõem em seus textos a atuação dos detentores do bem cultural registrado, visando à gestão autônoma e participativa, principalmente quando se referem à salvaguarda da cultura. Portanto, tais políticas devem assegurar “instâncias de acesso e participação dos cidadãos em seus instrumentos, normas e diretrizes previstas nas diferentes etapas de registro de bens culturais de natureza imaterial pelo IPHAN” (CUNHA, 2018, p, 65). Esta premissa é fundamental para a articulação e organização de grupos comunitários que visem garantir seus direitos diante dos diversos incidentes que ocorrem nas relações políticas em sociedade. Um dos principais exemplos para o exercício destas práticas é a garantia ao direito autoral e propriedade intelectual, bem como o direito de imagem, que estão constantemente sendo postos em evidência e risco quando se trata de ações voltadas a difusão de uma cultura popular. Este tema está relacionado, direta e indiretamente, a boa parte das análises contidas nesta pesquisa, e será aprofundado até o fim deste trabalho.

1.2 – Patrimonialização do Carimbó

O Carimbó, como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, foi inscrito pelo IPHAN no Livro de Registro das Formas de Expressão, no dia 11 de setembro de 2014¹⁹. Esta manifestação cultural tradicional tem sua origem e ocorrência no estado do Pará, na região amazônica brasileira, e apresenta em sua constituição étnica indícios da miscigenação do povo brasileiro - indígena, africana e ibérica -, evidenciada pela música, dança, instrumental e vestimenta que expressam suas características culturais (IPHAN, 2013). É uma tradição reconhecida típica do estado do Pará, que historicamente se apresenta nas regiões do arquipélago do Marajó, Zona Atlântica (Salgado Paraense), Nordeste, Oeste e Sudeste paraense, e região metropolitana da capital Belém (SALLES & SALLES, 1969; MACIEL, 1983; MENEZES, 1993; COSTA, 2015; MENDES, 2015).

¹⁹ Parecer do Departamento de Patrimônio Imaterial / IPHAN: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Parecer_DPI_CARIMB%C3%93.pdf; Parecer do Conselho Consultivo / IPHAN: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Parecer_conselho_consultivo_carimbo.pdf.

Desde então, anualmente na data supracitada, as comunidades carimbozeiras se reúnem para celebrar a patrimonialização em seus municípios de origem ou mesmo em eventos que agregam uma variedade de grupos em apresentações culturais, fortalecendo assim o movimento em várias localidades. Na fotografias 1, a seguir, exponho uma imagem que fiz durante o Ato Comemorativo Carimbó Patrimônio, organizado pela Campanha do Carimbó, no mesmo dia em que foi consagrado o registro do bem patrimonial, que iniciou as comemorações na área do mercado do Ver-o-Peso²⁰, em Belém do Pará, e seguiu para o Centro Cultural Tancredo Neves (Centur), sede da Fundação Cultural do Pará (FCP).

Neste local estiveram presentes dezenas de grupos de Carimbó vindos de diversas regiões do estado, reunidos numa grande festa, demonstrando a diversidade existente na própria cultura. Além de proporcionar a visibilidade do movimento entre os seus pares e às pessoas que participaram do evento, o que fortaleceu ainda mais o reconhecimento da cultura. Isso demonstra a disposição de grupos em organizarem-se num mutirão pelo registro do bem cultural, mas também para a consagração desta data histórica, comemorada e exaltada anualmente pelas comunidades carimbozeiras paraenses.

Fotografia 1 - Alvorada do Carimbó Patrimônio no Ver-o-Peso, Belém/PA, 2014.



Fonte: Autoria própria

²⁰ O mercado do Ver-o-Peso ou Conjunto Arquitetônico e Paisagístico Ver-o-Peso, localizado na zona portuária do município de Belém, no estado do Pará, foi reconhecido e tombado pelo IPHAN, como patrimônio cultural brasileiro, no dia 9 de novembro de 1977. Cf. <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/828>.

Os detentores do bem cultural do Carimbó, suas comunidades, mestras e mestres, grupos e colaboradores se organizam e mantêm encontros e atividades como movimento cultural desde a mobilização estadual no Pará, que teve seu início no ano de 2005, a partir de debates realizados durante o IV FestRimbó, em Santarém Novo / PA. O evento também contou com a participação de representantes do IPHAN, que apresentaram o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) e a metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC).

Este movimento pela patrimonialização, consolidado em 2006, foi chamado de “Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro”, que reuniu representantes de comunidades tradicionais carimbozeiras na busca por direitos e políticas culturais afirmativas que dessem suporte às suas demandas socioculturais locais (MENDES, 2015). A partir do ano de 2008 o pedido de registro foi formalizado e o INRC passou a ser aplicado em diversas regiões do estado do Pará, buscando a identificação e documentação da manifestação do Carimbó em vista da possibilidade de preservá-la dentro das perspectivas institucionais.

O registro do bem e o título do Carimbó como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro foi concedido após quase dez anos de empenho por parte de seus representantes. Estes, que elaboraram em conjunto o seu Plano de Salvaguarda do Carimbó²¹, resultado de seminários e reuniões do Comitê Gestor de Salvaguarda do Carimbó junto ao IPHAN e duas edições do Congresso Estadual do Carimbó (2015 e 2017), registrados nas fotografias 2 e 3 a seguir.

²¹ Cf. Lins & Zanardi, 2020.

Fotografia 2 - Roda de abertura do I Congresso Estadual do Carimbó, Ananindeua/PA, 2015



Fonte: Autoria própria

Fotografia 3 - Roda de abertura do II Congresso Estadual do Carimbó, Ananindeua/PA, 2017



Fonte: Autoria própria

Momentos estes em que se reuniram os delegados e seus suplentes, representantes eleitos dos municípios de todos os polos²² regionais de atuação da salvaguarda, onde ocorre a manifestação cultural. Além de proporem a criação da

²² Segundo consta no Plano de Salvaguarda do Carimbó (ibid., p. 20), as regiões de ocorrência do Carimbó no estado do Pará estão divididas em oito polos: Baixo Tocantins, Bragantino, Salgado, Guamá, Marajó, Metropolitano, Oeste do Pará e Sudeste.

entidade representativa das comunidades carimbozeiras, a ACEPA, que ainda hoje está em vias de consolidar-se.

Historicamente e durante o processo de patrimonialização até atualmente, têm sido realizada a salvaguarda da cultura do Carimbó, que compreende medidas visando garantir a viabilidade deste patrimônio através de ações efetivas empenhadas na preservação do bem cultural. As ações de salvaguarda do patrimônio imaterial devem ser definidas de acordo com a realidade de cada bem registrado, atendendo a todos os grupos ou indivíduos detentores, de acordo com o seu contexto sociocultural. Para isso, é necessário que todos sejam acolhidos, e não apenas alguns grupos. Esta atuação recebe o nome de gestão participativa, que tem como pressuposto fundamental o protagonismo dos detentores em sua preservação (IPHAN, 2015).

Deste modo, é relevante observar o Carimbó paraense pelas ciências do patrimônio através de uma lógica intersubjetiva, reconhecendo-o como identidade e tradição cultural amazônica, em que cada comunidade carimbozeira apresenta especificidades nas suas manifestações e nos usos de aparatos tecnológicos dentro do processo de modernização mundial. O que reflete nos usos e sentidos dados a recursos imagéticos, cada vez mais difundidos mundialmente em formatos e mídias diversas. Neste sentido, considero o que Stuart Hall (2006) dispõe sobre as novas identidades que fragmentam o indivíduo moderno, o qual passa a ser composto não de uma única, mas de várias identidades. Esta pluralidade é resultante da tensão existente entre o "global" e o "local" na transformação das identidades, evidenciando relações que podem ser consideradas como uma forma de vínculo ou pertencimento àquela cultura, quando observamos alguns sujeitos e/ou grupos comunitários desenvolvendo atividades, fazendo uso de ferramentas e recursos tecnológicos ou assumindo atitudes que são reflexo das transformações sociais advindas com a modernidade atual.

Pensar a manifestação cultural do Carimbó como patrimônio imaterial, é refletir sobre o significado e a representação que esta manifestação cultural possui para a diversidade de sujeitos que dela fazem parte e a mantém há séculos. É apreciar a dinâmica de atribuição de sentidos e valores que este bem patrimonial possui enquanto referência para os seus detentores. Por isso, este trabalho se baseia numa concepção antropológica de cultura, ao considerar a noção de "referência cultural" (FONSECA, 2000), citada anteriormente, para perceber como as comunidades carimbozeiras se identificam com determinados elementos significativos que fazem do Carimbó a representação do

sentimento de pertencimento dos indivíduos aos grupos que lhes concerne. Portanto, se questiona qual o significado atribuído ao Carimbó como patrimônio a partir da perspectiva dos detentores do bem, quanto aos valores e interesses coletivos que dele resultam. Sendo estes associados a práticas sociais concretas, construídas e vividas no interior da vida social, na dinâmica das suas relações e vivências, com seus conflitos, contradições, consensos e hierarquias ainda em debate (VELOSO, 2006).

1.3 – Identidade e valor como patrimônio

Neste ponto exponho alguns casos que servem como exemplo da forma com que são exibidos pessoas e símbolos do Carimbó, ao estabelecer determinados padrões de representação da cultura carimbozeira diante da sociedade, para então apresentar referências quanto à atribuição de valores a patrimônios culturais. O primeiro caso, ocorrido no mês de julho de 2021, no município de Santa Bárbara do Pará, localizado na região metropolitana da capital Belém, onde participei da produção audiovisual e fotográfica do 3º Festival Encontro das Águas, evento que reúne grupos de Carimbó das regiões conhecidas como “água doce” (loais banhados pelos rios amazônicos) e do “salgado paraense” (litoral nordeste do estado do Pará, banhado pelo oceano Atlântico), organizado pelo Grupo de Carimbó Raiz Unidos do Paraíso, originário daquele município.

Neste ano, devido às medidas protetivas de prevenção à propagação do vírus COVID-19, o festival precisou se adequar a um formato reduzido, sem presença do público, com gravação e exibição da apresentação musical por meio de uma rede social em plataforma digital²³. Por isso, somente participaram do evento alguns Mestres de grupos da região metropolitana de Belém, outros carimbozeiros e músicos convidados, que apresentaram suas músicas e acompanharam o grupo de Carimbó anfitrião (fotografia 4, a seguir).

²³ A apresentação musical completa pode ser conferida aqui: <https://www.facebook.com/unidosdoparaíso/videos/636862913944270/>.

Fotografia 4 - Carimbozeiros e músicos no 3º Festival Encontro das Águas, Santa Bárbara/PA, 2021



Fonte: Autoria própria

Um destes convidados, Mestre Luiz Gonzaga, de um grupo de Carimbó do município de Ananindeua, me abordou enquanto fotografava o ensaio para o festival, mostrando em seu aparelho celular uma fotografia dele que eu havia feito durante o Ato Comemorativo Carimbó Patrimônio – Ano 2, no ano de 2016, em Belém do Pará. Ao questionar e ter certeza de que eu era o autor desta fotografia, me agradeceu informando que esta imagem havia “rodado o mundo”, que ela serviu para divulgar seu trabalho como carimbozeiro a pessoas em um país europeu. Na fotografia 5, a seguir, o referido registro.

Fotografia 5 - Mestre Luiz Gonzaga, no Ato Comemorativo Carimbó Patrimônio – Ano 2, Belém/PA, 2016



Fonte: Autoria própria

O relato, mais uma vez, me auxiliou para refletir sobre a importância que registros documentais, por meio de recursos tecnológicos da imagem, possuem para a difusão e valorização de um patrimônio cultural imaterial, servindo como uma forma de autorrepresentação imagética para um detentor do bem. Além de perceber o alcance que uma imagem, mesmo registrada há mais de cinco anos, possui para representar e divulgar a cultura do Carimbó junto a pessoas e locais que pouco, ou não, conhecem esta manifestação cultural.

Aproveito para inserir neste ponto a referência póstuma de um dos mestres que participaram do evento supracitado. Mestre Ilson, registrado na fotografia 6, a seguir, do Grupo de Carimbó Raiz Unidos do Paraíso, grupo anfitrião do festival mencionado, veio a falecer de forma trágica durante a escrita desta dissertação. Cito este fato, pois, em uma de suas falas ocorridas no vídeo resultante do festival²⁴, menciona a importância daquele

²⁴ Cf. Nota de Rodapé 23.

evento, por ser um momento em que estavam realizando um levantamento das músicas de seu grupo, que a partir de então ficariam registradas para que fossem lembradas. Eis mais um exemplo da importância de se registrar as falas, os momentos em que podemos vivenciar a sabedoria mantida por estas pessoas que carregam a responsabilidade de salvaguardar a sua cultura, tendo suas imagens como documentos que de certa forma eternizam suas existências.

Fotografia 6 - Mestre Ison, Santa Bárbara/PA, 2021



Fonte: Autorial própria

Outros dois casos referênciam o alcance das imagens como forma de representação da cultura do Carimbó, mesmo que operada, desta vez, por grupos que estejam alheios a escolha dos detentores do bem, foram imagens solicitadas a mim por empresas editoras de livros orientados ao ensino básico brasileiro, de nível fundamental e médio. Descobri em diálogo com os agentes das empresas que as imagens escolhidas foram primeiro descobertas em publicações feitas em redes sociais em plataforma digital na internet, para então serem solicitadas aos autores sob aprovação do responsável pela edição da obra. As fotografias cedidas possuem um padrão referencial exigido pelas editoras, sendo imagens do principal instrumento rítmico do Carimbó, o tambor

“curimbó”²⁵, para ilustrar temas descritos nas obras como “ritmos musicais brasileiros” e “fabricação de instrumentos e ancestralidade”, em seções nomeadas como “Batucada Nossa” e “Foco na História” voltadas ao ensino da arte, por meio da música e suas típicas tradições. Isso demonstra que existem certos símbolos, eleitos por parâmetros sociais diversos, que representam a cultura do Carimbó, principalmente aqueles que apresentam este instrumento musical tradicional.

Nas fotografias a seguir, estão os registros dos curimbós que serviram como referência para os livros didáticos. Na primeira imagem (Fotografia 7) os curimbós do grupo de Carimbó Filhos de Maiandeuá, da vila de Fortalezinha, em Maiandeuá, distrito do município de Maracanã/PA, registro feito durante uma produção audiovisual junto a este grupo, no ano de 2015. E na segunda imagem (Fotografia 8), os curimbós sendo tocados pelos carimbozeiros do grupo Novo Zimba, também de Maracanã, durante o XI FestRimbó, em Santarém Novo/PA, em 2013.

Fotografia 7 - Curimbós de Maiandeuá, Fortalezinha/PA, 2015



Fonte: Autoria própria

²⁵ O curimbó é o principal instrumento percussivo utilizado no Carimbó e que deu origem a esta palavra. Segundo o folclorista Luis da Câmara Cascudo, surge “da junção da palavra “curi” (= madeira) e “-mbó” (= oca), no decorrer do tempo passou a se chamar Carimbó” (*apud* MACIEL, 1984, p. 35).

Fotografia 8 - Curimbós, durante o XI FestRimbó, Santarém Novo/PA, 2013



Fonte: Autoria própria

Sendo assim, os valores estético e cultural de determinado bem patrimonial são, a princípio, determinações orientadas pelos estados nacionais, instituições gestoras e a comunidade acadêmica, e as políticas estatais pressupõem que estes valores patrimoniais sejam compartilhados por todos os membros de uma nação. No entanto, um patrimônio cultural, segundo Nestor García Canclini (2012, p. 71), “expressa uma série de coincidências de alguns grupos na valorização de bens e práticas que os identificam. Costuma-se dizer, por isso, que se trata de um lugar de cumplicidade social”. Isso aponta para uma forma de coesão social ilusória quando se propõe definir, preservar ou difundir determinado bem ao considerar apenas seu prestígio histórico e simbólico, comumente atribuído por aqueles que ocupam posições de alto grau hierárquico, seja no poder público ou mesmo em meio a uma classe social específica.

Em detrimento do que por efeito represente um patrimônio e sua condição de unir determinada sociedade ou comunidade, as desigualdades inerentes a sua formação e apropriação determinam considerá-lo também como um território de disputa material e simbólica entre os diversos setores que o compõem. São, como expõe García Canclini, aqueles saberes gerados por grupos hegemônicos, que contam com a informação e formação imprescindíveis para compreender, apreciar e controlar melhor, definindo quais são os bens superiores e que merecem ser preservados ou mesmo difundidos. Isso acaba reproduzindo “os privilégios daqueles que em cada época dispuseram de meios

econômicos e intelectuais, tempo de trabalho e de ócio, para imprimir a esses bens um valor mais elevado” (ibid., p. 71-72).

Na própria gestão do patrimônio histórico e artístico nacional podemos lembrar de um período em que a seleção e consagração de bens históricos se deram de forma desigual, quando no princípio as políticas de patrimônio eram voltadas a conservação de alguns monumentos históricos, os patrimônios materiais de “pedra e cal”, em detrimento de outros. Neste período primevo as propostas do quê patrimonializar eram resultado de uma relação com o passado histórico nacional, compromissado com a formação de uma nação brasileira, encabeçadas por intelectuais da época com alto grau de especialização em determinadas áreas do saber, como a arte, a história, a arquitetura, a arqueologia, a etnologia e a antropologia (FONSECA, 2005). Apenas após algumas décadas de desenvolvimento das políticas de patrimônio nacional é que a atenção se voltou também para a preservação de patrimônios intangíveis, que atualmente ganham destaque quando se propõe discussões sobre os aspectos simbólicos e imateriais que atribuem valor a patrimônios de comunidades tradicionais, como é o caso da manifestação cultural do Carimbó paraense.

No entanto, mesmo que o discurso oficial das instituições públicas adote uma noção antropológica de cultura, conferindo certa legitimidade às formas de organizar e representar a vida social, segundo García Canclini (2008, p. 194), “existe uma hierarquia dos capitais culturais: a arte vale mais que o artesanato, a medicina científica mais que a popular, a cultura escrita mais que a transmitida oralmente”. A proposta de reformular o patrimônio em termos de capital social, segundo o autor, tem a vantagem de representá-lo como um processo social que “acumula-se, reestrutura-se, produz rendimentos e é apropriado de maneira desigual por diversos setores” (ibid, p. 195). Esta impermanência reflete uma característica inerente à imaterialidade de um bem patrimonial, que se adaptam as transformações resultado da interação com a diversidade sociocultural por onde permeiam, proporcionando um campo de conflitos materiais e simbólicos, seja pela preservação de suas características seculares, por parte dos seus detentores, ou pelas formas de apropriação perante a sociedade e o Estado.

1.4 – Hierarquia e conflitos no Carimbó

As evidências históricas apresentadas nos auxiliam a por em questão a construção e definição do que é o Carimbó pelos próprios detentores do bem patrimonial, através da sua composição, limites, legitimidade, protagonismo, referência cultural e a própria representação imagética. Esta discussão apresenta um campo de conflitos entre indivíduos e grupos numa análise sobre territórios e relações de poder, muitas vezes surgidas a partir de uma noção homogeneizante da cultura. Portanto, devemos considerar as formas tradicionais de organização social e de deliberação política, tais como hierarquias, dissensos e conflitos preexistentes (CUNHA, 2018).

Se analisarmos o percurso pela registro do Carimbó, ainda na década de 2000, durante a mobilização estadual, vemos que foram poucos os grupos responsáveis pelo pedido formal do registro do bem junto ao IPHAN. Eram estes: Irmandade de Carimbó de São Benedito (de Santarém Novo, na região bragantina do Pará), Associação Cultural Japiim, Associação Cultural Raízes da Terra e Associação Cultural Uirapuru (estes três últimos pertencentes ao município de Marapanim, no nordeste do Pará) (MENDES, 2015). Na época em que comecei a me relacionar com o movimento carimbozeiro, percebia um respeito particular pelos representantes destes grupos nas tomadas de decisões, por terem sido precursores do movimento, o que lhes conferia certo protagonismo para o diálogo das comunidades diante do IPHAN.

De alguma forma isto se mantém até os dias atuais, ao vermos algumas daquelas lideranças ainda assumindo posições de prestígio. Mas é claro que agora somados aos demais representantes de grupos e comunidades incentivados a exercer sua representatividade diante das novas demandas surgidas com as ações de salvaguarda do Carimbó. Mesmo com a distribuição das funções dentro do movimento como um todo ou no que se refere à ACEPA, nas ações em busca das políticas culturais afirmativas existem personalidades que se apresentam como autoridade do Carimbó, ao assumir responsabilidades, mesmo que corriqueiras, que os figurem como lideranças setoriais, de um município, região ou de um polo de atuação da salvaguarda. Muitos destes afirmam posições em discursos que vão de encontro a outros em defesa de atitudes contrárias, seja ao definir parâmetros em escolhas do que mereça atenção relevante às ações de salvaguarda ou mesmo para defender uma hierarquia centralizadora diante dos demais

grupos, o que por diversas vezes acaba gerando certos conflitos dentro da perspectiva comunitária.

Para uma análise da natureza sociológica deste contexto, George Simmel (1983) destaca os conflitos como uma “sociação”, ou seja, resultado da interação entre indivíduos de um mesmo grupo ou sociedade. Segundo o autor, o indivíduo não alcança a unidade de sua personalidade somente através da constante harmonia entre os pares, mas tem em sua contradição e conflito o pressuposto desta unidade, operando em cada momento da sua existência. A discordância interna e a controvérsia externa vinculam organicamente os próprios elementos que mantêm o grupo unido. As hostilidades preservam os limites no interior do grupo e são muitas vezes conscientemente cultivadas, para garantir condições de sobrevivência. Portanto, a análise destas relações conflituosas que expressam as diferenças existentes e inerentes aos grupos e comunidades detentoras do bem patrimonial, contribuem para a definição de perspectivas assumidas por determinados indivíduo integrantes do movimento carimbozeiro, como é o caso do exemplo a seguir.

Para o II Congresso Estadual do Carimbó, ocorrido no ano de 2017, no município de Ananindeua, região metropolitana da capital Belém, preparei um mural fotográfico expositivo (fotografia 9, a seguir) para apresentar aos carimbozeiros participantes do evento. Nele estavam registros feitos por mim durante os eventos que participei como colaborador do movimento ao longo do tempo até aquela oportunidade. Este espaço para expor foi solicitado por mim a coordenação do congresso, e me foi concedido graças a minha atuação junto ao movimento e o meu interesse em de alguma forma retornar ao movimento algumas imagens que vinha produzindo desde então. Entre fotografias de mestres, mestras, dançarinos, instrumentos e grupos, estava a imagem de um grupo específico do interior do estado, que exibia seus tocadores e dançarinos devidamente caracterizados, durante apresentação num festival de Carimbó. A curadoria destas imagens foi feita por mim baseada na estética visual e importância pessoal dos registros, sem nenhum outro padrão para a escolha, independente das pessoas, grupos ou locais que estavam expostos nas imagens.

Fotografia 9 - Mural exibido durante o II Congresso Estadual do Carimbó, Ananindeua/PA, 2017



Fonte: Autoria própria

Enquanto observava de perto a reação dos carimbozeiros ao se reconhecerem em algumas imagens ou conhecerem outros mestres e grupos de diversas regiões do estado, uma das lideranças carimbozeiras presentes no congresso chamou-me para um diálogo em particular. Bem próxima a mim, pediu-me algo que não tive reação imediata, além de pôr-me em reflexão profunda. O pedido foi para que eu retirasse do mural expositivo uma das fotografias, a do grupo citado acima. O motivo era por este grupo ter gerado um conflito de interesses com pessoas próximas a esta liderança, o que teria ocasionado a dissolução da relação entre aquele grupo e outras pessoas que faziam parte do movimento.

Como disse, fiquei surpreso com o pedido e não tive reação imediata, ao mesmo tempo que passei a refletir sobre inúmeras possibilidades que pudessem ter ocorrido, já que não fui informado exatamente o que havia causado o conflito. Sei que, naquele momento, me vi pressionado sem entender como proceder, pois sempre procurei manter a minha relação o mais amistosa possível, inclusive com aquele grupo, mesmo que pouco tivesse convivido, apenas no evento no qual o registrei. Como minha proximidade com esta liderança era bastante afetiva, decidi respeitar o seu pedido considerando não somente esta amizade, mas a decisão de uma liderança do movimento carimbozeiro que estava em posição de autoridade naquele momento, sendo ela bastante conhecida tanto em seu município como em outras regiões do estado do Pará. Sem julgar a decisão desta liderança ou a minha em respeitá-la, pus-me a analisar este pedido tentando visualizar o contexto em que me encontrava, fazendo jus a minha posição de estranho ao movimento,

buscando não causar nenhuma situação constrangedora que me pusesse em conflito com alguma liderança carimbozeira.

É válido ressaltar que aceitei o pedido para retirar a fotografia do mural pois nenhum dos integrantes do grupo registrado estava presente no congresso, tampouco alguém manifestou reconhecê-los ou solicitaram as imagens quando permiti que os carimbozeiros as recolhessem para si. Sem dúvidas, apesar do apreço pela pessoa que me fez o pedido e eu de maneira alguma tivesse a intenção de contrariá-la, este tipo de atitude está além da minha forma de apresentar meu trabalho artístico, baseado na pluralidade e diversidade dos registros. Vejam que neste ponto, além de perceber os conflitos existentes diante das relações entre carimbozeiros, também fui posto em conflito com meus ideais como artista e pesquisador imerso num campo que supera a pesquisa em si, transborda para o campo das emoções e subjetividades.

No entanto, trago este caso como exemplo para refletirmos sobre a hierarquia e o poder decisório existente dentro deste movimento, envolvendo lideranças, mestres, grupos e comunidades, apresentando uma teia de relações também pautada no conflito existente, como destacado por Simmel (1983), algo que funciona como um modelo para análise a respeito da representatividade que uma pessoa ou um grupo pode ter perante a cultura do Carimbó, e quem é ou são os responsáveis por ditar certas decisões ou regras impostas. É neste ponto que reforço a lógica do conceito de patrimônio imaterial, que é também resultado da experiência interpretativa, reflexiva e criativa de seus detentores, concedendo a estes autonomia na elaboração de suas práticas e resolução de seus problemas (ROCHA, 2009).

1.5 – Identidade, tradicionalismo e invenção na cultura carimbozeira

Ao observar o movimento carimbozeiro e as escolhas feitas por alguns de seus integrantes, referentes à preservação de seus costumes e meios de manutenção da manifestação cultural de acordo com seus princípios identitários, é perceptível uma forma de adesão estratégica ao tradicionalismo na cultura do Carimbó, refletindo no sentimento de pertencimento local como um processo subjetivo enraizado num elo identitário coletivo (GABBAY, 2010). O que é fortalecido pelo atual contexto histórico em que o Carimbó, registrado como patrimônio cultural imaterial brasileiro, se encontra no

processo de salvaguarda da cultura, em que os detentores do bem estabelecem parâmetros para definir prioridades em suas ações. Este momento, segundo Fuscaldo (2015), também evidencia o Carimbó como uma verdadeira expressão artístico-cultural de práticas sociais e saberes diversos representando a identidade cultural da Amazônia atlântica.

Outro aspecto social para análise do movimento carimbozeiro é relativo à manutenção da sua tradição cultural, tendo em vista que para a sua existência e permanência esta deve modificar-se (ROCHA, 2009). Percebemos então que, em meio a esta teia de conflitos e dissensos, ela também pode ser “inventada”, como dispõe Eric Hobsbawn (2002), entendida como um conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, que tenta estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado, sendo esta a possibilidade de consagração da comunidade, também refletindo na formação de sua localidade. Sendo assim, podemos considerar o momento em que a cultura do Carimbó recebe o título de Patrimônio Cultural Brasileiro, possibilitando às comunidades detentoras do bem patrimonial a (re)invenção de sua tradição diante da modernidade, através do uso de recursos da imagem e multimeios por intermédio das novas gerações, como forma de perpetuar e fortalecer os laços sociais, consagrando a memória da manifestação cultural.

O caráter (re)inventivo de uma tradição cultural revela a capacidade criativa dos indivíduos que detém um bem patrimonial de natureza imaterial, visto que esta qualidade de criação também se refere a impermanência e dinamicidade do patrimônio imaterial em sua trajetória cultural, a exemplo do Carimbó que possui “estilos” diferentes que caracterizam a diversidade da sua tradição. Esta variedade de “sotaques” e ritmos do Carimbó, por assim dizer, é revelada pelas formas como ele é manifestado em cada município ou região do estado do Pará, percebida por mim ao longo de minha trajetória junto ao movimento carimbozeiro. Seja por meio do ritmo impresso nas batidas dos curimbós ou no toque dos banjos, seja na própria composição instrumental ou mesmo no timbre e sotaque das vozes dos cantores e versadores.

São praticamente infinitas as possibilidades de combinação a cada grupo de Carimbó que encontramos nos mais de 40 municípios de ocorrência da manifestação²⁶ que se tem notícia no Pará. E para dar mais um toque de diversidade a mobilidade e a constituição dos grupos, muitos músicos carimbozeiros circulam entre vários destes,

²⁶ Lins & Zanardi, 2020.

movimento característico na composição do Carimbó tradicional historicamente, o que também reforça os laços sociais e de pertencimento com os seus grupos de origem e os demais (CHAGAS JUNIOR & RODRIGUES, 2018).

Há um antigo embate²⁷ percebido quando se considera a cultura do Carimbó quanto a versatilidade existente na composição dos grupos, principalmente a respeito do instrumental utilizado, que por vezes reflete em questões que reverberam nas políticas públicas culturais voltadas a distribuição de recursos públicos, gerando debates dentro do próprio movimento carimbozeiro. Sobre este assunto, aproveito para apresentar um diálogo que revela uma das faces deste debate histórico que se desdobra até os dias atuais.

Desde a segunda metade do ano de 2020, até os dias atuais, diversos projetos culturais passaram a receber apoio por meio da lei federal Aldir Blanc, criada para auxiliar de forma emergencial os fazedores de cultura em todo o Brasil. Esta lei forneceu recursos federais a todas as unidades federativas do Estado brasileiro, que encaminharam o auxílio financeiro à sociedade por meio de editais voltados a classificações e categorias diversas, definidas por cada gestão estadual que recebeu o recurso.

Em meio a este cenário, iniciou-se uma corrida pela elaboração de projetos socioculturais para dar suporte a trabalhadoras e trabalhadores afetados pela falta de atividades presenciais, como forma de respeitar as medidas protetivas de enfrentamento a proliferação do vírus COVID-19 e o consequente distanciamento e isolamento da população. Tais projetos deveriam ser executados respeitando estas medidas, ou seja, os seus resultados, os seus produtos precisavam alcançar o público de uma forma distinta da que estamos acostumados, através do uso de recursos tecnológicos da imagem, principalmente a produção audiovisual, para serem exibidos em meio virtual em plataformas digitais.

Pois bem, tal caso se encontra em meio a este contexto, mas de forma bem específica, levando em conta as classificações e categorias definidas pela gestão estadual para elaboração dos editais que premiaram os fazedores de cultura no estado do Pará, além de aprofundar no campo desta pesquisa o debate que permeia boa parte do histórico de constituição da cultura do Carimbó.

²⁷ Para um aprofundamento histórico e temático quanto à composição instrumental e rítmica dos grupos, bem como o debate sobre o Carimbó tradicional “raiz” ou “pau e corda” *versus* o Carimbó “moderno” ou “estilizado”, cf. Costa (2013), que apresenta um rico conteúdo bibliográfico e diversos depoimentos reunidos sobre este “dilema” existente na constituição da cultura do Carimbó.

Em diálogo com uma mestra carimbozeira, esta me relatou o incômodo sentido por ela durante as inscrições para um dos editais culturais da Lei Aldir Blanc Pará, este voltado à premiação de projetos culturais que se enquadrem na categoria “patrimônio imaterial”. O motivo, reclamou que outros grupos, conhecidos como “parafolclóricos”²⁸, estavam acessando esta categoria de premiação sem de fato corresponderem a ela. A reclamação foi reforçada, pois no mesmo edital continha uma categoria voltada a “cultura popular”, onde, segundo ela, seria a categoria que estes grupos deveriam concorrer. Ainda que estes sejam parceiros do movimento carimbozeiro, por apresentarem, entre as demais danças folclóricas, o Carimbó como referência e participarem de algumas ações e atividades organizadas pelos carimbozeiros.

Vale ressaltar que a definição de “qual” Carimbó foi registrado é o que alimenta os embates em torno da hierarquização dentro do movimento, que acaba por discriminar os demais grupos que não se enquadrem nos princípios que norteiam os discursos políticos carimbozeiros. As comunidades onde encontramos o Carimbó tradicional pau e corda são as que historicamente se mobilizaram para alcançar o registro do bem, chancela concedida pelo IPHAN. Isto se relaciona às ações pela salvaguarda da cultura, que bem antes do título concedido, já são realizadas pelos carimbozeiros, sejam estes das comunidades tradicionais ou difusores da cultura por diversos meios. A patrimonialização é um ato de institucionalização de um bem cultural, que passa a acessar políticas culturais específicas que tratam da preservação e representatividade para determinada sociedade, o que não isenta os demais fazedores de cultura que tenham o Carimbó também como alicerce a usufruírem das prerrogativas inerentes aos a esta manifestação cultural.

Este debate reforça a antiga polêmica existente em meio à cultura do Carimbó, ao considerar a variedade de estilos e sotaques deste bem patrimonial, criando uma espécie de divergência diante dos fazedores de cultura que têm o Carimbó como referência, mas que o expressam de forma distinta do Carimbó tradicional ou “pau e corda”. Isto revela a complexidade existente na definição de qual Carimbó foi registrado, qual deve ser salvaguardado e qual merece ser atendido pelas políticas públicas voltadas

²⁸ Para tentar elucidar o leitor, bem como ter alguma referência para esta terminologia, cito o texto da Carta do Folclore Brasileiro de 1995, em seu capítulo IX, onde consta que são assim chamados Grupos Parafolclóricos aqueles “que apresentam folguedos e danças folclóricas, cujos integrantes, em sua maioria, não são portadores das tradições representadas, se organizam formalmente, e aprendem as danças e os folguedos através do estudo regular, em alguns casos, exclusivamente bibliográfico e de modo não espontâneo”. Cf. https://musicabessa.files.wordpress.com/2015/03/02_releitura_da_carta_do_folclore_brasileiro_1995.pdf.

ao patrimônio imaterial, considerando que existem CarimbóS, e que estes são definidos, geralmente, pelos estilos e/ou composição instrumental.

Quanto a esta característica definidora da originalidade e/ou autenticidade do Carimbó, baseadas na relação e uso de instrumentos musicais tradicionais, constatamos que, na leitura de José Reginaldo Santos Gonçalves (1988, p. 266-267), os “patrimônios culturais podem ser interpretados como coleções de objetos móveis e imóveis, através dos quais é definida a identidade de pessoas e de coletividades”. Neste caso, a utilização de tais instrumentos convencionais, já consagrados como “originais” no Carimbó, é o que define se aquele ou outro grupo é de “pau e corda” ou “estilizado”, se ele resguarda a ancestralidade da cultura, garantindo assim a sua permanência, ou admite novos elementos que reinventam a tradição. Pois, como complementa Gonçalves (ibid., p. 267), “a eles se atribui a capacidade de evocar o passado e, desse modo, estabelecer uma ligação entre passado, presente e futuro. Em outras palavras, eles garantem a continuidade” da cultura no tempo.

Neste contexto, além das divergências criadas, surgem questões pertinentes, mais uma vez, a autoridade concedida a pessoas e grupos dentro do movimento, quanto à determinação das características “originais” do Carimbó. De fato esta discussão ainda permeará a trajetória do Carimbó, que em alguns períodos encontrará certas “soluções” ou mais impasses a serem discutidos. Mas o importante frisar neste momento é que este assunto está longe de se esgotar, pois as próprias reflexões críticas nos proporcionam formas de se questionar o *status quo* de determinada condição imposta, principalmente ao considerarmos uma matéria basilar para a definição de políticas voltadas a cultura popular no Brasil.

1.6 – Autonomia, diversidade e salvaguarda da tradição

Outro ponto relevante de ordem sociopolítica para se registrar neste trabalho, é a visibilidade ou mesmo o interesse de alguns grupos carimbozeiros em reunirem-se numa entidade representativa do Carimbó. A respeito disso, em diálogos com carimbozeiros durante produções culturais que participei, ao questionar a participação destes em reuniões e o quanto acompanhavam as deliberações do movimento, percebi certo distanciamento intencional daquela mobilização, algo que, a meu ver, revela a autonomia

que grupos assumem em relação à realização de encontros e eventos culturais para além das demandas da ACEPA. É importante considerar neste ponto um dos princípios definidos no Termo de Referência para a Salvaguarda de Bens Registrados (IPHAN, 2015), que aconselha o “fortalecimento da autonomia dos detentores para a gestão do patrimônio, no sentido de empoderá-los para a ampliação na participação no campo das políticas públicas”.

Deste modo, é fundamental que os detentores do bem patrimonial desenvolvam atividades voltadas a consolidação de ações para salvaguarda do Carimbó, mesmo que de forma independente dos demais. Um bom exemplo disso presenciei na vila de Alter do Chão, no município de Santarém, região Oeste do Pará, durante a minha primeira visita à região, em 2015, para acompanhar e registrar a reunião da coordenação do movimento carimbozeiro junto a um representante do IPHAN, como parte da programação pré-congresso estadual do Carimbó, ocorrido naquele ano e registrado na fotografia 10, a seguir. Vale constar que esta região, portanto seus grupos, mestres e carimbozeiros, não foram registrados pela pesquisa que compõe o inventário do Carimbó (IPHAN, 2013), fato que reforça o argumento da autonomia assumida por determinadas comunidades em relação à mobilização estadual.

Fotografia 10 - Reunião do Comitê Gestor da Salvaguarda do Carimbó em Alter do Chão/PA, 2015



Fonte: Autoria própria

Naquela localidade, mesmo durante esta mobilização pela registro do Carimbó, ainda em 2009, existia o Movimento de Carimbó do Oeste do Pará²⁹, já consolidado na realização de ações voltadas a salvaguarda da manifestação cultural. Foi admirável reconhecer este movimento e as pessoas que o mantinham, desde aquele ano até atualmente, quando ainda permanecem realizando ações inovadoras, como “A Quinta do Mestre e a Sereia”³⁰, que acontece no Centro de Referência do Carimbó do Oeste do Pará Mestre Chico Malta (fotografias 11 e 12, a seguir), onde os grupos de Carimbó locais se revezam em apresentações semanais, as quintas-feiras.

Fotografia 11 - Quinta do Mestre e a Sereia no Centro de Referência do Carimbó do Oeste do Pará Mestre Chico Malta, em Alter do Chão/PA, 2019



Fonte: Autoria própria

²⁹ Este é o nome dado atualmente à mobilização dos grupos de Carimbó locais, mas que em sua origem era chamado de “Movimento de Roda de Curimbó”, reunindo, além dos carimbozeiros que ali se fortaleciam, também fazedores de cultura de outras manifestações culturais da região, a exemplo do Çairé (ou Sairé). Para mais informações sobre esta manifestação tradicional local centenária, cf. Dias (2019).

³⁰ Para mais informações sobre este evento, cito o documentário homônimo: <https://www.youtube.com/watch?v=72y7u9DJTaU>.

Fotografia 12 - Mestre Chico Malta na Quinta do Mestre e a Sereia, Alter do Chão/PA, 2019



Fonte: Autoria própria

*

As questões apresentadas neste capítulo pretendem ilustrar ainda mais a diversidade inerente à manifestação cultural do Carimbó, para refletirmos sobre a definição do que é e qual foi o Carimbó patrimonializado, segundo seus detentores, tendo em vista os conflitos e dissensos existentes na relação entre as várias formas de se manifestar este bem patrimonial e a autonomia nas ações de salvaguarda propostas pelas comunidades carimbozeiras. Para isso, foi necessário trazer à discussão este embate existente no cerne da cultura, referente à variedade de estilos e modos de expressar o Carimbó. Esta dinâmica torna-se um dilema na constituição deste patrimônio, pois revela um campo de disputas também no acesso às políticas públicas culturais. Quanto a este dilema, exponho aqui uma provocação à reflexão deste impasse no âmbito acadêmico, baseado nas minhas incursões junto ao movimento carimbozeiro.

Reconhecer a diversidade existente no Carimbó é respeitar as diferenças e o processo inerente à constituição de um patrimônio intangível, dinâmico e impermanente, no que se refere às vicissitudes resultantes do seu desenvolvimento. Portanto, considerar a variedade de estilos na cultura do Carimbó, sem que se ignorem as transformações advindas com o alcance temporal e territorial desta cultura, é admitir sua condição de existência enquanto manifestação cultural. Quando analiso, a partir dos diálogos que tive, o discurso presente em narrativas carimbozeiras sobre a oposição entre o Carimbó tradicional, “raiz” ou “pau e corda” e o Carimbó “moderno” ou “estilizado”, ao mesmo

tempo em que percebo uma tendência, como já mencionado, ao tradicionalismo, também observo o reconhecimento desta diversidade diante do processo histórico vivido pela cultura.

Deste modo, em relação à importância desta transformação como forma de preservação da cultura, tanto pelo alcance das referências culturais a nível global, quanto à possibilidade desta cultura resguardar sua identidade e tradição no seio de suas comunidades locais, ambas auxiliadas pelas tecnologias da informação do mundo contemporâneo. O que está próximo dos argumentos de Stuart Hall (2006, p. 13):

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (...) A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente.

Este argumento também reforça a dinâmica e impermanência de uma identidade imersa num mundo cada vez mais global, tendo como meios de transferência e informação os recursos tecnológicos da imagem, neste trabalho focado nas fotografias, vídeos e produções audiovisuais sobre a cultura do Carimbó. Portanto, uma manifestação cultural que transita por estes meios, quando influenciada pelas demais culturas e territórios, entra em contato com elementos que a tornam parte do processo de modernização das sociedades. Então, quando percebemos que os elementos tradicionais estão sendo difundidos por este mundo de relações interculturais, podemos reconhecer a possibilidade de uma “modernização da tradição”, sem que ela perca o seu caráter único, original, de uma referência cultural, mas sim a adaptação a uma tendência mundial. Logo, a meu ver, o Carimbó dito “moderno”, não remete necessariamente a algo distante daquele “tradicional”, algo que represente a “superação” deste, mas sim parte dele, uma transformação, uma reinvenção da sua tradição, reelaborando os modos de manifestar-se perante o mundo contemporâneo, num processo de entrelaçamento e criação de novas possibilidades discursivas³¹.

³¹ Para um aprofundamento, bem como a predisposição a continuar as análises sobre este tema num momento vindouro, cito ainda a possibilidade de reelaboração ou reinvenção da tradição e a conexão temporal existente num contexto da modernidade tardia, apresentada por Luvizotto (2010, p. 65): “A

Se, de um lado, é impossível negar a globalização, entendida aqui como dimensão que conecta de diversas formas as sociedades mundiais, de outro, é necessário saber como a chamada cultura popular se comporta nesse cenário, haja vista as teorias que atualmente transformam um conceito inicialmente baseado em *oposição* (como foi e continua sendo a globalização), em um conceito de *agregação* ou *inclusão* (FIGUEIREDO & BOGÉA, 2015, p. 81).

O Carimbó como patrimônio, ou o Carimbó patrimonializado, é aquele que resguarda a sua identidade e reelabora a tradição por meio de suas comunidades, de seus detentores, é aquele que alcança outras culturas e se mostra resistente – por ser ele próprio resistência! Ao mesmo tempo que impermanente, em movimento, em transformação, fazendo uso dos elementos que o enquadram na contemporaneidade justamente para exaltar sua tradição secular. É neste contexto que convido para leitura do próximo capítulo, onde veremos que esta mesma dinâmica está expressa nas formas como o Carimbó e os detentores deste bem patrimonial se autorrepresentam e são representados por meio dos recursos tecnológicos da imagem em ações para salvaguarda da cultura.

tradição se reporta ao futuro, ou melhor, indica como organizar o mundo para o tempo futuro, que não é visto como algo distante e separado; ele está diretamente ligado a uma linha contínua que envolve o passado e o presente. Essa linha é a tradição. Ela persiste e é (re)modelada e (re)inventada a cada geração. Assim, pode-se dizer que não há um corte profundo, ruptura ou descontinuidade absoluta entre o passado, o presente e o futuro”.

CAPÍTULO 2

2. A REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA CARIMBOZEIRA

Neste capítulo apresento reflexões a respeito da apropriação e uso da imagem pelos detentores do bem cultural do Carimbó, partindo da possibilidade de considerarmos a materialização do patrimônio imaterial na utilização de objetos culturais e mídias digitais para difusão de sua cultura. Sendo assim, baseado em casos descritos ao longo do texto, analiso como os carimbozeiros e as carimbozeiras se autorrepresentam e são representados por meio dos recursos imagéticos, sejam eles fotografias, vídeos ou produções audiovisuais, concebidas por eles ou não, visando à salvaguarda do patrimônio. Estas mídias e outros meios físicos atualmente são uma importante, e diria fundamental, forma de se registrar atividades, documentar momentos, transmitir informações, encurtar distâncias, entre outras práticas realizadas por diversas comunidades, grupos e sociedades com acesso a elas. Deste modo, refletir, a partir da categoria patrimônio e seus conceitos, e as possibilidades semânticas da imagem, quanto ao processo de escolha e definição do que representa o Carimbó para estes grupos.

2.1 – Pensar a materialização do patrimônio imaterial

Como princípio, é importante refletirmos sobre as dimensões do patrimônio como categoria de pensamento, quanto à categoria jurídica, as políticas públicas e como instrumento de comunicação social (GONÇALVES, 2009). Levando em conta a materialidade do patrimônio mesmo que ele seja intangível ou imaterial, na medida em que estes se manifestam em coisas, objetos e atos realizados por corpos concretos, através de seus instrumentos, vestes e artefatos portadores de história, articulados à concepção antropológica da cultura, que valoriza as relações sociais e simbólicas (SANT'ANNA, 2011).

Esta concepção nos possibilita pensar o patrimônio em termos etnográficos, analisando-o como um “fato social total”³² e desnaturalizando seus usos nos modernos discursos do patrimônio cultural. José Reginaldo Santos Gonçalves (2005) destaca que

³² Cf. Mauss, 2018.

um patrimônio não depende apenas da vontade e decisão política do Estado ou de uma atividade consciente e deliberada de indivíduos ou grupos. Tais objetos patrimoniais precisam encontrar “ressonância” junto a seu público. Sendo esta ideia representada pelo poder que um objeto tem de evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu, e das quais ele é representante (GREENBLATT, 1991 apud GONÇALVES, 2005, p. 19).

Ainda nesta reflexão da categoria patrimônio, é importante considerar também a dimensão material da vida social e cultural e o uso de técnicas corporais, que podem ser pensados, em sua forma e materialidade, como a própria substância da vida. Os objetos em sua materialidade, sua forma e seus usos sociais e simbólicos, colocam a sociedade em movimento, de modo que esta condição provoca nos indivíduos determinadas modalidades de autoconsciência individual e coletiva, em termos da subjetividade que se expressa numa relação orgânica e interna entre os grupos (Idem, 2005).

O bem registrado como patrimônio cultural é capaz de servir como testemunha de uma história que remete a uma memória social, e possui um valor artístico como objeto. Ainda, os objetos em si, que compõem a materialidade do patrimônio cultural, são ferramentas e utensílios relacionados diretamente ao saber-fazer, que também podem ser compreendidos como “extensões morais” dos sujeitos detentores do bem cultural, desempenhando não apenas funções identitárias, mas em grande medida organizando a percepção que temos de nós mesmos de forma individual e coletiva (GONÇALVES, 2007, 2009). Isso o permite ser dotado de uma função memorial, evocando um determinado uso para tal, o que garante ser dotado de valor, não no sentido de único ou autêntico, mas na sua condição de emocionar, transformando-o em patrimônio cultural (SILVA, 2010).

Portanto, o patrimônio é admitido como um signo com dimensão material e simbólica, conferido de prestígio pela capacidade de criar um sentimento de pertencimento. No processo de patrimonialização, pelo qual durante quase uma década o Carimbó perpassou, o bem registrado reafirmou³³ seu duplo valor: o valor material, que permite inseri-lo ao mercado como um produto, e o valor simbólico, por ser ele

³³ Vale ressaltar que durante as décadas de 1960 e 1970, segundo Costa (2011), o Carimbó vivenciou um processo de popularização em que o seu valor, enquanto música de identidade regional paraense, foi assimilado pela indústria cultural local e regional. Logo, “o Carimbó feito por artistas de origem popular (como Pinduca, Verequete e tantos outros) alcançou o grande público consumidor de produtos da indústria cultural, de maneira muito mais eficiente” (p. 153).

representativo de alguma coisa, marco identitário que pode-se remeter à nação, à comunidade, ou a um grupo específico. São os processos de atribuição de valor que possibilitam uma compreensão mais apurada do modo como são concebidos os patrimônios (FONSECA, 2005).

Assim como os bens culturais de natureza material se manifestam através da atribuição de valores corporificados, possuindo também uma face imaterial vinculada aos valores coletivos conferidos a eles, os bens culturais de natureza imaterial, a exemplo da cultura do Carimbó, possuem uma face tangível vinculada a uma determinada cultura material, como os instrumentos musicais percussivos, as vestimentas características, entre outros utensílios e ferramentas utilizados pelos carimbozeiros durante as práticas culturais (SANT'ANNA, 2011). A exemplo da fotografia 13, a seguir, que apresenta um costume típico do movimento, reunindo ao centro das rodas, compostas por representantes carimbozeiros, os instrumentos e vestes tradicionais do Carimbó durante as reuniões e eventos promovidos por eles.

Fotografia 13 - Instrumentos e saia ao centro da reunião da Campanha do Carimbó no IPHAN, Belém/PA, 2014



Fonte: Autoria própria

Partindo desta relação, Gonçalves (2003) nos propõe pensar na materialidade do patrimônio imaterial quando percebemos que os bens materiais, descritos na vasta literatura etnográfica, não são classificados como objetos separados de seus proprietários. Antes, servem a propósitos práticos e carregam em si significados mágico-religiosos e sociais, constituindo extensões morais de seus proprietários, que são partes inseparáveis

de totalidades sociais e cósmicas que transcendem sua condição de indivíduos. Logo, possuem uma relação intrínseca entre seus aspectos simbólicos e práticos de uso.

Considerar as dimensões tangível e intangível de um patrimônio cultural, na perspectiva das políticas de salvaguarda, serve como base para a busca de diferentes formas de preservação e estratégias integradas de intervenção, que consideram os aspectos histórico, econômico, social e político. Preservar, como bem observa Fonseca (2007), significa adotar diferentes estratégias de salvaguarda, tendo como objetivo o compromisso com a preservação da memória. Portanto, neste trabalho lanço a proposta de pensar na materialidade dos registros imagéticos quando transpostos em superfícies tangíveis ou mesmo em mídias e plataformas digitais que de alguma forma tornam-se apreciáveis às pessoas que a elas têm acesso e as utilizam como veículos de memória, representação e difusão da cultura do Carimbó, e, por isso, considerados transmissores das referências culturais registradas.

2.2 – A imagem como representação do patrimônio

Tendo em vista os recursos da imagem e a representação que eles podem assumir diante dos detentores do bem cultural do Carimbó, considero aqui os argumentos de Stuart Hall (2016) que destacam a “representação” como prática de produção de significados expressos através da linguagem visual, no momento em que concedemos sentido a objetos, pessoas e eventos por meio de interpretações que damos a eles e que nos permite construir nossa própria identidade, quem somos e a que/quem “pertencemos”. Este sentido é criado quando nos expressamos, consumimos, fazemos uso ou nos apropriamos de “objetos culturais”, podendo também ser reproduzidos por meio de várias mídias que possibilitam a circulação de informações entre diversas culturas em velocidade e escala ainda desconhecida (ibid., p. 21-22). Portanto, em relação à cultura do Carimbó e sua relevância como patrimônio cultural imaterial brasileiro para os seus detentores, a representação pode ser considerada também como uma “prática simbólica que concede sentido ou expressão à ideia de pertencimento a uma cultura nacional ou de identificação com uma comunidade local” (ibid., p, 25).

Neste caso, o sentido se relaciona a variedade de momentos e práticas em nosso “circuito cultural”, responsável pela construção da identidade dos grupos e demarcação

das diferenças entre eles, assim como na produção e consumo de bens culturais e regulação da conduta social. A motivação resultante deste processo é a elaboração de conceitos, imagens e ideias que passam a representar determinada cultura diante da sociedade, o que permite a seus integrantes sentir, refletir e interpretar o mundo conectando o sentimento de pertencimento àquele grupo, partilhando, portanto os mesmos “códigos culturais” (ibid., p. 22-23).

A proposta de considerar a materialidade dos registros imagéticos se ampara no sentido que é dado a fotografias, vídeos e demais produções audiovisuais, como veículos de transmissão de conhecimento, como suporte que auxilia na preservação da sabedoria popular, da memória coletiva, seja conservando-os em mídias digitais ou mesmo transpondo-os em documentos físicos. A variedade de formas e usos, por sua vez, determina a representação que aquele objeto, aquele bem e seu significado, possa assumir para quem o detém. Sem defender que uma fotografia ou um vídeo sobre uma manifestação cultural seja considerado por si só um patrimônio, mas sim que este recurso possibilita o acesso àquele bem patrimonial, ao seu conteúdo e valor simbólico, seja pelos próprios detentores e seus pares ou pela sociedade em geral. Sendo assim,

as fotografias podem constituir o patrimônio, quando relacionadas a um determinado bem material ou imaterial, ou seja, dotado de valor de musealidade. A fotografia em si, passa a “emanar” valores como documentalidade, testemunhalidade, veracidade, entre outros (LIMA, 2019, p. 146).

Esta proposição serve para suscitar mais questões referentes às diversas formas de se representar um patrimônio cultural imaterial através dos recursos imagéticos, que estão presentes no decorrer deste trabalho, mas que também podem ser exemplificadas pelas fotografias a seguir, encontradas no site oficial do IPHAN como referência visual da cultura do Carimbó. A primeira imagem (fotografia 14) está exibida na sessão sobre o “Carimbó”³⁴, inclusa em “Bens Registrados” < “Patrimônio Imaterial” < “Patrimônio Cultural”, e foi registrada durante o Ato Comemorativo Carimbó Patrimônio – Ano 2, no ano de 2016, em Belém do Pará. Ela apresenta um grupo de dançarinas de Carimbó devidamente caracterizadas, realizando movimentos com suas típicas saias rodadas.

³⁴ Cf. <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1052/>.

Fotografia 14 – Dançarinas de Carimbó durante o Ato Comemorativo Carimbó Patrimônio – Ano 2, Belém/PA, 2016



Fonte: Autoria própria

A segunda imagem (fotografia 15) está exibida como ilustração de uma notícia publicada pela instituição em 12 de setembro de 2019, com o título “Programação celebra os cinco anos do Carimbó como Patrimônio Cultural”³⁵, que ocorreu no dia seguinte a publicação. Na fotografia estão presentes, também, dançarinas de Carimbó em movimento com suas saias rodadas. A referida programação foi definida em comemoração ao registro da manifestação cultural, que anualmente é realizada pelas comunidades carimbozeiras em todo o estado do Pará, no dia 11 de setembro. Naquele ano, em Belém, diferente do que é apresentado nas imagens referência citadas, não reuniram-se os grupos de Carimbó em apresentações musicais num evento único e coletivo, mas sim em uma roda de conversa no auditório da Superintendência do IPHAN no Pará.

³⁵ Cf. <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/5342>.

Fotografia 15 - Dançarinas de Carimbó durante o Ato Comemorativo Carimbó Patrimônio – Ano 1, Belém/PA, 2015



Fonte: Autoria própria

Os símbolos e contextos apresentados nas fotografias citadas servem como exemplo das formas e usos a que são submetidas imagens que contém referências culturais do Carimbó. Neste caso, por meio da plataforma digital oficial da instituição responsável pela gestão do patrimônio nacional, o IPHAN, que comumente estabelece parâmetros e informações que servem como representação dos bens culturais registrados e tombados por ele. As fotografias, de autoria própria, foram cedidas por mim de forma voluntária à Superintendência do IPHAN no Pará junto ao movimento da Campanha do Carimbó, para servirem como documento histórico e registro dos eventos mencionados, ficando a cargo deles o devido uso e finalidade. São, portanto, escolhas atribuídas arbitrariamente, que podem definir o valor que determinada referência cultural, registrada em imagem, possui enquanto representação de um patrimônio.

2.3 – Possibilidades semânticas da imagem patrimonial

A noção de materialização do patrimônio imaterial nos possibilita refletir sobre a importância do uso de recursos da imagem pelos detentores de bens patrimoniais imateriais, a exemplo das comunidades carimbozeiras aqui pesquisadas. E é no contexto da contemporaneidade que, segundo Leila Beatriz Ribeiro (2008), é possível encontrar um “sujeito-espectador” que, de modo representativo, busca algumas de suas marcas em

objetos ou em práticas de visualidade que tornam presentes e aparentes alguns de seus projetos evocativos e “provocativos” de uma rede social de relações. Tais dispositivos técnicos imagéticos de reprodução possibilitam aos sujeitos desvelar e construir narratividades que apresentam as novas formas de falar sobre o mundo, o seu mundo. Na dinâmica entre tempo e espaço, complementa Ribeiro (ibid., p. 64), “é que o sonho da experiência do implausível pôde ser novamente reproduzido, “congelado” e recuperado, permitindo aos sujeitos aspirar ao mergulho na intemporalidade”.

Nas últimas décadas de 2000-2010 vimos o despontar do uso de ferramentas e recursos digitais, que se tornaram cada vez mais acessíveis. Mesmo em comunidades afetadas pelo isolamento territorial e social, hoje em dia, podemos encontrar pessoas que fazem uso de tais recursos, principalmente por meio de celulares e *smartphones* que possuem câmeras, como na fotografia 16, a seguir. Esta possibilidade de registro também contribui para a composição de acervos pessoais sobre uma infinidade de pessoas, momentos e acontecimentos, que agora registram a passagem do tempo, tornando presente aquilo que já se foi, ou mesmo eternizando este presente a um tempo acessível às gerações a porvir. Eis a importância de se conceber registros imagéticos sobre manifestações culturais imateriais, onde repousam a sabedoria popular, o saber-fazer de mestras e mestres da cultura, a ancestralidade e a herança deixada pelos detentores deste bem cultural.

Fotografia 16 - Integrante do Grupo de Carimbó Tarubá registrando a apresentação musical para o Festival Pau e Corda do Carimbó, Belém/PA, 2020



Fonte: Autoria própria

Como dito, estas ferramentas estão acessíveis a cada vez mais pessoas, alcançando localidades que, mesmo sem uma cobertura eficiente da rede de internet, estão munidas de algum aparelho tecnológico capaz de fazer registros em áudio e vídeo. Estes registros podem então ser compartilhados com outras pessoas, criando assim uma rede comunicacional em parte eficiente. É importante comentar que grande parte destas pessoas que detém algum recurso tecnológico é composta por crianças, jovens e adultos, ficando os mais idosos de certa forma excluídos das atualizações mais recentes. Este é o cenário que encontramos ao longo do tempo desde o despontar destas ferramentas, o que configura algumas particularidades quando procuramos enxergar quem são as pessoas, no movimento carimbozeiro, que fazem uso, intenso ou não, destes recursos, bem como para que fins estão destinando, às necessidades que estão sanando.

Em muitas reuniões, seminários, eventos diversos organizados ou propostos pelas e para as comunidades carimbozeiras que participei, vi que alguns integrantes, quase sempre os mesmos, procuravam uma forma de registrar em imagens tais momentos, seja para documentar uma lembrança, para compartilhar com os demais não presentes no local ou algum outro motivo pessoal. Este fato me fez refletir sobre o percurso e o sentido que é dado a tais imagens, estas produzidas pelos próprios detentores do bem patrimonial, que encontravam-se dispostos a registrar aquele acontecimento e, como dito, compartilhar informações sobre as ações do movimento carimbozeiro. Isto demonstra que há um trânsito de imagens que circulam nas redes de contato dos detentores, principalmente por meio de aplicativos de mensagens e mídias sociais, sendo um importante recurso para a disseminação de informações e conteúdos imagéticos. Sobre este trânsito, em entrevista, Phillippe Dubois (2018) comenta:

Com as redes sociais, a função mais importante das fotos do cotidiano é a circulação, seja no Instagram, no Facebook ou em outros aplicativos. “Você viu? Estou aqui!”. Já não se trata mais de imagens-memória ou imagens-monumento para serem conservadas, mas de imagens que circulam para desaparecerem tão rapidamente quanto aparecem. Não há lista ou álbum. Elas sequer são inventariadas. Logo se apagam, sem uma inscrição para durar. A lógica da estocagem se opõe à do fluxo. A fotografia se torna, assim, um objeto de circulação, elemento de fluxo.

Deste modo, nesta ausência (ou mesmo presença) de fluxo temporal, considero a imagem como um artefato cultural, segundo Weller & Bassalo (2011), pois é constituída e produzida pela realidade social, mediadora entre o sujeito que a produz e a quem ela se

destina. Mesmo que não seja o real, a imagem “apresenta, representa ou rerepresenta o mundo, tornando presente aquilo ou alguém que está ausente”, distante, materializando o que não está materialmente ao alcance das mãos (ibid., p. 286). Deste modo, o registro visual de determinado bem patrimonial, por meio da fotografia ou demais recursos imagéticos, é responsável pela consagração de sua existência, pela afirmação de sua impermanência temporal e importância memorial para a sociedade, além de carregar consigo uma trajetória única, que relaciona aqueles que produzem a imagem a quem são registrados, portanto dotado de significados e sentidos sociais.

Toda foto está marcada por uma intenção de ação, seja ela oriunda do próprio fotógrafo, ou demandada por outros, e, após sua materialização, revelada ou impressa, é também marcada pelos sentimentos que provocou, as memórias que fez emergir, os lugares que ocupou. Na foto, o tempo é atemporal, pois tornado foto o instante recortado, marcado, registrado, pode ser visto em outros tempos, com outros olhos e olhares (ibid., p. 298-299).

Podemos definir a considerável importância da imagem para as questões relativas ao patrimônio no que diz respeito à normativa institucional que determina o processo de registro dos patrimônios culturais imateriais pelo IPHAN, por meio da documentação audiovisual e fotográfica, como instrumento de identificação no Manual de Aplicação do INRC (IPHAN, 2000), onde consta um tópico dedicado exclusivamente a esta questão com a justificativa da necessidade de definir parâmetros unificados para captura, registro e tratamento de informações coletadas e produzidas no campo dos inventários, para garantir a qualidade exigida aos vários usos a que possam se destinar (ZANARDI, 2017). Além disso,

ao se inventariar um bem cultural, trata-se de descrever e documentar uma manifestação cultural por meio da realização de entrevistas, produção de textos, fotografias, desenhos, gravações sonoras, filmagens, entre outros recursos de documentação. Trata-se também de levantar todas as fontes de informação possíveis já produzidas sobre aquele bem. Produz-se assim um conhecimento atual de como é aquele bem cultural e também uma memória das coisas que foram vistas e estudadas durante a realização do inventário. (...) Assim, ter uma manifestação cultural documentada (por meio de descrições textuais, fotos, vídeos, desenhos, entre outros) pode servir a diversos fins: como fonte de pesquisa, como referências do passado para que possamos entender quem somos hoje, como memória de uma manifestação cultural que não mais ocorre, mas que permanece viva na memória das pessoas e que pode vir a ser organizada (Cartilha IPHAN – “Patrimônio cultural imaterial: para saber mais” (BRAYNER, 2012, p. 21-22)).

Outra normativa que orienta o uso de recursos da imagem junto aos bens culturais, consta na Resolução n.º 5, de 12 de julho de 2019, que “dispõe sobre o processo administrativo de Revalidação do Título de Patrimônio Cultural do Brasil dos bens culturais Registrados”. Nele diz que, para a atualização da documentação sobre o bem cultural, devem-se produzir documentos fotográficos e audiovisuais, além da produção de textos de caráter etnográfico, que contemplem os aspectos culturais relevantes do bem registrado, com o intuito de viabilizar uma análise comparativa do material coletado durante esta pesquisa e o conteúdo produzido para outorga do título.

Sobre esta orientação, posso apontar a experiência que tive como pesquisador e produtor audiovisual durante a produção documental para a revalidação do título do Círio de Nossa Senhora de Nazaré³⁶, de Belém do Pará, como patrimônio cultural imaterial brasileiro, inscrito no Livro das Celebrações em 2004. Realizei este trabalho durante o ano de 2019, quando pude me comunicar e acessar os detentores do bem, a saber, diversos grupos, movimentos culturais e artísticos, e instituições públicas, privadas e religiosas, que participam e realizam atividades paralelas ou consonantes a programação oficial do evento, esta definida e organizada pela Diretoria da Festa de Nazaré. A produção contou com uma vasta coleta de material fotográfico (a exemplo da fotografia 17, a seguir) e captação audiovisual, com entrevistas e imagens de grande parte das procissões e eventos que pudessem dar conta das referências culturais desta celebração realizada há 228 anos.

³⁶ Para mais informações sobre esta celebração tradicional paraense, que também está registrada na Lista Representativa do Patrimônio Cultural da Humanidade, da UNESCO, cf. <https://www.ciriodenazare.com.br/>; <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/55>.

Fotografia 17 - Imagem captada durante a produção documental sobre o Círio de Nazaré, Belém/PA, 2019



Fonte: Autoria própria

O vídeo documental³⁷ resultante desta produção serviu para que o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do IPHAN analisasse seu conteúdo em comparação à documentação já registrada sobre o bem e revalidasse o título do Círio de Nazaré como patrimônio cultural brasileiro. Este processo deve ser realizado ao menos a cada dez anos pelo IPHAN, que fará a reavaliação dos bens culturais registrados para então encaminhá-la ao Conselho para deliberação. Nesta produção documental, mesmo que, a priori, para fins institucionais, podemos ver reunidas diversas narrativas e discursos que vão além do que tradicionalmente remete-se à instituição religiosa que promove a programação oficial do evento. Apresenta a diversidade inerente a esta celebração centenária, que tem sua origem na mobilização e crença popular, vinculando uma variedade de concepções e formas de se manifestar a relação com a imagem símbolo da celebração, Nossa Senhora de Nazaré. Além de contribuir, não só para a preservação do bem patrimonial, mas também para manutenção e transformação das vivências, símbolos, crenças e práticas da vida social que dela fazem parte.

*

Percebemos, em produções visuais sobre patrimônio cultural, que as tecnologias da imagem e os fluxos imagéticos assumem posições mais estratégicas na produção e

³⁷ A reunião do Conselho Consultivo do IPHAN que deliberou sobre a revalidação do título do Círio de Nazaré aconteceu no dia 11 de novembro de 2021 e está acessível neste endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=dNtELiVcWdA>; e o vídeo documental objeto de análise pode ser acessado neste endereço: https://www.youtube.com/watch?v=7Kfx_rw6i9M&list=FLEescUoEKcZW9b_YfQHohhA&index=2.

veiculação de informações, seja na produção de sentido, manutenção de hierarquias e no embate a elas, nos processos de socialização, na conformação de sentidos da vida social (MARTINS et al., 2013). É neste caminho que muitos estudos mais sistemáticos e proposições referentes à cultura visual se voltam para as políticas públicas subsidiadas pelo uso de recursos da imagem nas suas diversas formas de aplicação, servindo então para ações de salvaguarda e preservação do patrimônio cultural imaterial, bem como para documentação institucional, como é o caso no Carimbó. É a articulação e percepção da importância destes dispositivos que apresentam possibilidades de difusão e valorização do patrimônio, tanto aos detentores do bem patrimonial, como outros setores, grupos e indivíduos apoiadores das comunidades que detém as manifestações culturais.

Neste contexto, os patrimônios, mesmo imateriais, quando transformados em objetos, em arte de maneira geral, sofrem ação da chamada indústria turística. Deste modo, é importante percebermos que, para além das políticas estatais de preservação, precisamos considerar o papel desempenhado pelo mercado através de diversas ações, resultado da sua progressiva e incontornável relação com os patrimônios. Um exemplo desta apropriação é a fotografia 18, a seguir. Nela, está registrada a imagem do rótulo de um refrigerante comercializado no estado do Pará, onde podemos identificar o uso de diversos símbolos que remetem à representações da identidade cultural paraense, como o mercado de ferro do Ver-o-Peso, a berlinda do Círio de Nazaré, a cerâmica marajoara e outros elementos da fauna e flora amazônica, além da manifestação cultural do Carimbó, que dá nome ao produto e é representada pela ilustração de dois dançarinos.

Fotografia 18 - Rótulo do refrigerante Carimbó, Soure/PA, 2020



Fonte: Autoria própria

Isso demonstra como tais símbolos, que remetem a representações de patrimônios locais, podem estar relacionados a um produto de consumo de massa e como este pode servir como um veículo que associará tais imagens entre si e com a localidade onde está sendo comercializado ou consumido. Esta associação também revela o quanto questões que envolvem o patrimônio estão relacionadas a escolhas que determinam certos símbolos como representação de uma sociedade, privilegiando estes em detrimento de outros, também relevantes para a memória social de um povo. Ainda, a forma como tais elementos são exibidos, demonstrando a espetacularização com que o Carimbó e os demais bens patrimoniais são utilizados, promovendo a memória destes bens e as histórias a eles relacionadas, ao estabelecer a construção de uma identidade, neste caso, amazônica, que é fruto de escolhas conscientes, muitas vezes elencadas por grupos dominantes (LINHARES, 2015).

Este sentido mercadológico do patrimônio, segundo Gonçalves (2007, p. 245), “acentua o seu caráter efêmero, a ausência de vínculos orgânicos com seus contextos de

origem, sua dependência da reprodução técnica e de um regime de autenticidade “não-aurática””. Esta forma de autenticidade, que pode ser aplicada a experiências pessoais, objetos históricos, obras de arte, é pensada aqui, sob orientação também de Gonçalves (1988), enquanto problemática que tem como exemplo a constituição de uma identidade nacional.

Neste trabalho, a partir do conceito de Benjamin (1994), a “aura” do bem patrimonial do Carimbó está associada também a originalidade desta manifestação, a seu caráter particular de ser e a uma relação legítima com o passado da tradição desta manifestação cultural. Portanto, no caso de transformações na sua composição e modos de ser e fazer esta cultura, como exemplo o estilo de Carimbó chamado de “estilizado”, condicionaria o bem patrimonial a perder sua “aura” e a desenvolver uma forma “não-aurática” de autenticidade, mas que revela a sua espetacularização quando encontramos o Carimbó representado no rótulo de um refrigerante. Esta “perda” da aura acaba por revelar um processo de segmentação e exclusão na cultura do Carimbó, privilegiando determinados grupos que se investem deste invólucro para usufruírem de certos benefícios quando relacionados aos demais.

Vale registrar que esta constante transformação, própria de um patrimônio imaterial, segundo a Declaração de Yamato³⁸, torna o termo “autenticidade” irrelevante para a identificação e a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, devendo as interpretações e aplicações deste termo ser efetuadas no âmbito do contexto cultural específico.

Na busca por uma definição do quê para os carimbozeiros pode ser considerado o “autêntico” Carimbó, dando continuidade à discussão já levantada no capítulo anterior, pude ouvir diversos relatos que percorrem uma variedade de posicionamentos, desde a composição instrumental até a forma como os dançarinos dos grupos usam as vestimentas ou realizam os passos da dança etc.... Tudo isso é proposto como parâmetro para definir a autenticidade na cultura do Carimbó, inclusive quanto ao uso de imagens que contenham narrativas simbólicas e possam ser utilizada para representar determinado grupo ou comunidade carimbozeira, tendo em vista que esta determinação é uma invenção moderna e transitória que evidencia a mudança atual, efeito das novas tecnologias e uma tendência histórica global (GARCÍA CANCLINI, 2008). Pois, como afirma Nestor

³⁸ A Declaração de Yamato foi elaborada em outubro de 2004, na cidade de Nara, no Japão, e pode ser acessada aqui: <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/File/DownloadFile?idFicheiro=3073>.

García Canclini, “toda cultura é resultado de uma seleção e de uma combinação sempre renovada de suas fontes”, um produto de encenação, representações que servem como base para uma reelaboração do que é patrimônio de acordo com as necessidades do presente (ibid., p. 201).

Através dos recursos imagéticos é possível entendermos a construção do sujeito e do seu entorno social, visto que as memórias por eles resguardadas são capazes de revelar conhecimentos muitas vezes ignorados pela história oficial. As narrativas expressas nas imagens e reestruturadas em mundos virtuais, como bem pontua Paschoal (2011, p. 2), “possibilitam identificar como os meios digitais proporcionam uma construção coletiva da memória em espaços que podem ser híbridos; em espaços de passagem ou de vivências significativas; em espaços permeados por códigos”. Estas narrativas se estendem a outros campos performáticos do sujeito, dando voz a dimensões outrora não percebidas.

A utilização destas mídias é intensificada na medida em que é empregada por uma comunidade em seu desenvolvimento local e propicia a difusão de sua cultura a nível global. Sendo assim, considero estes recursos da imagem, por meio da fotografia, vídeos e produção audiovisual, “não como um meio ou uma ferramenta, mas como um dispositivo tecnológico que se insere como instância no diálogo entre cultura e território” (ibid., p. 2). Para evidenciar este diálogo, levando em conta, principalmente, a relação entre sujeitos e comunidades, apresento no próximo subcapítulo um relato sobre a experiência que tive ao trabalhar junto à organização de um festival artístico cultural realizado por um grupo de Carimbó tradicional em sua comunidade popular, num bairro periférico do município de Belém, e que precisou se adaptar ao contexto da pandemia, realizando o evento em formato digital e exibindo-o em plataforma virtual.

2.4 – Festival Pau e Corda do Carimbó *Online*: resistência cultural e salvaguarda do patrimônio imaterial³⁹

No ano de 2020, o festival Pau e Corda do Carimbó⁴⁰ chegou a sua décima segunda edição, tendo que se reinventar quanto a forma de manifestar sua tradição e realizar suas atividades. Para seguir todas as recomendações propostas pelas organizações nacionais e internacionais de saúde, a produção do evento reuniu seus integrantes para debater e encontrar soluções a questões que de fato eram novidade a rotina que anualmente entrava em pauta para a realização do festival.

Como manter uma programação cultural popular, voltada ao público que reside, visita e vivencia as atividades junto à comunidade da passagem Álvaro Adolfo, no bairro da Pedreira, em Belém do Pará, sem que se distancie da proposta fundamental do projeto? Como, em meio a este novo cenário, é possível manter-se comprometido com a realização das atividades que se dedicam a promover a salvaguarda da cultura popular? De que forma os grupos, artistas e realizadores culturais convidados podem garantir a sua participação no evento, assegurando o êxito do sistema colaborativo e a sociabilidade existente? Quais as dificuldades percebidas, as soluções encontradas e os recursos utilizados pela organização para executar este formato digital e *online* do festival?

Naquele ano, o festival Pau e Corda do Carimbó foi contemplado por um edital de fomento à arte e a cultura, promovido pela Secretaria de Estado de Cultura do Pará, que lhe beneficiou com um prêmio em dinheiro na expectativa da execução do projeto e a consequente contrapartida sociocultural do recurso. Tal fato, que só foi concebido durante a proliferação da pandemia do vírus COVID-19 pelo planeta, ainda no mês de março de 2020, de certa forma viabilizou, mas também tornou obrigatória a realização do evento em cumprimento ao disposto pelo edital do prêmio. Visto que anualmente a organização do festival se dedica a realizá-lo com recursos próprios limitados, obtendo apoios e colaboração de amigos e parceiros⁴¹. Nesta edição, mais do que cumprir uma demanda imposta como compromisso junto ao poder público, os seus realizadores

³⁹ As informações contidas neste subcapítulo fazem parte do artigo homônimo apresentado e publicado no IV Encontro de Antropologia Visual da América Amazônica – EAVAAM, cf. AZEVEDO, 2020b.

⁴⁰ Sobre o festival e demais informações, conferir perfil na rede social *Facebook*: <https://www.facebook.com/paucordadocarimbo>

⁴¹ Em um trabalho apresentado e publicado nos Anais da 6ª Reunião Equatorial de Antropologia, exponho como se dá este contexto que mantém a realização do evento de forma independente e colaborativa junto à comunidade. Cf. Azevedo, 2020a.

buscavam cumprir com a responsabilidade social junto à comunidade e a manifestação cultural das quais fazem parte.

Considerando que tradicionalmente a programação do festival se estende por uma semana, tendo seus ápices, de início e fim, em dois sábados que estejam próximos as datas comemorativas do dia nacional do folclore (22 de agosto) e dia de nascimento do Mestre Verequete⁴² (26 de agosto, em Belém também instituído como o Dia Municipal do Carimbó⁴³), a semana escolhida para a realização do evento foi a compreendida entre os sábados dos dias 22 e 29 de agosto de 2020.

Para viabilizar o evento, sua equipe de realizadores, coordenada pela idealizadora do evento Neire Rocha e seu marido Mestre Lucas Bragança, decidiu unir ao seu corpo outros profissionais, uma técnica em informática e um produtor audiovisual, que pudessem suprir as necessidades surgidas para a execução do projeto neste novo formato. Nesta edição ficou decidido que as oficinas, as contações de histórias, as brincadeiras, além de relatos pessoais e homenagens, seriam registradas em formato audiovisual, para então serem disponibilizadas no canal oficial do festival na plataforma digital *Youtube*⁴⁴, durante os dias da semana que entremeiam o início e o término do evento. Estes, realizados aos sábados (22 e 29 de agosto), com programação apresentada em uma transmissão ao vivo pelo mesmo canal, exibindo os vídeos gravados com e pelos grupos de Carimbó convidados, alternando com a apresentação ao vivo do grupo anfitrião do festival. A estrutura montada para a gravação da apresentação musical deste grupo pode ser conferida na fotografia 19, a seguir.

⁴² “Augusto Gomes Rodrigues, o Verequete, nasceu em 16 de agosto de 1916 em Quatipuru, na região do salgado, nordeste do Estado do Pará. (...) Desde muito jovem, já morando em Icoaraci, distrito periférico de Belém, se envolveu com bois-bumbás e festas populares da quadra junina. Por volta de 1960 teria se dedicado quase exclusivamente ao Carimbó. Em 1971 fundou o seu próprio grupo, O Uirapuru do Amazonas, e neste mesmo ano gravou o que foi provavelmente o primeiro registro fonográfico daquela música para o mercado. Pouco depois com a popularização do Carimbó torna-se um de seus principais divulgadores” (COSTA, 2010, p. 77).

⁴³ Instituído pela Lei n.º 8.305, de 6 de abril de 2004, do município de Belém, estado do Pará.

⁴⁴ A programação publicada na íntegra pode ser conferida por meio do endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/channel/UCjUQdyzrqjdm4VKAX3U42cQ>.

Fotografia 19 - Equipe de produção do festival durante a transmissão ao vivo, Belém/PA, 2020



Fonte: Autoria própria

Com o intuito de manter a programação que fora definida antes do contexto pandêmico, quanto à gravação das oficinas, contações de histórias, brincadeiras e relatos pessoais, foi solicitado aos artistas que enviassem um vídeo contendo a gravação das apresentações, o que para alguns foi inviável por conta de dificuldades técnicas na captação de áudio e vídeo de forma profissional com qualidade técnica. Nestes casos, a organização do festival decidiu assegurar recursos para viabilizar a gravação dispondo de uma equipe técnica e combinando com os artistas dia e local viáveis para gravação, dentro das normas de segurança em saúde. Ao todo, foram gravadas quatro oficinas, sendo estas: confecção de maracas (fotografia 20, a seguir), dança do Carimbó, grafismo em cuia e confecção de pulseira com miçangas. Além de dois vídeos enviados pelos próprios artistas: uma oficina de reutilização de material reciclável e uma apresentação de brincadeira interativa.

Fotografia 20 - Oficina de confecção de maracas, ministrada pelo Mestre Lucas Bragança, Belém/PA, 2020



Fonte: Autoria própria

A mesma proposta para envio de vídeo ou transmissão ao vivo pela internet foi solicitada aos grupos de Carimbó convidados. No entanto, como nos outros casos, alguns destes não possuíam recursos técnicos para garantir a transmissão ou gravação das apresentações musicais. Para estes, e ainda seguindo um preceito básico defendido pelos realizadores do festival, que leva em conta a sociabilidade por meio do intercâmbio de saberes e experiências entre grupos e representantes culturais, uma equipe de produção se deslocou até os locais de atuação destes grupos, alguns localizados em outros municípios, como Marapanim e São Miguel do Guamá.

Ao todo foram gravadas quatro apresentações musicais de Carimbó: uma em Icoaraci, distrito da capital Belém; duas em Marapanim, sendo uma em Vila Silva, distrito do município, esta registrada na fotografia 21, a seguir; e uma na cidade de São Miguel do Guamá⁴⁵. Outras cinco apresentações foram gravadas e enviadas à produção do festival, com participação de grupos de Belém, Soure e Santarém⁴⁶. Dentre todos, apenas

⁴⁵ O distrito de Icoaraci está localizado dentro da região metropolitana de Belém, a 21 quilômetros do centro; O município de Marapanim fica localizado a 156 quilômetros, enquanto que o município de São Miguel do Guamá fica a 148 quilômetros, ambos em relação a capital Belém.

⁴⁶ A cidade de Soure localiza-se na Ilha do Marajó, arquipélago pertencente ao estado do Pará em contato com o oceano Atlântico, a 102 quilômetros da capital; enquanto que Santarém localiza-se na região do rio Tapajós, a 1.234 quilômetros de Belém.

um grupo, do município de Parauapebas⁴⁷, conseguiu realizar a transmissão ao vivo durante a programação, mesmo com certa dificuldade técnica.

Fotografia 21 - Grupo de Carimbó infanto-juvenil Alegria da Água Doce de Vila Silva, um dos grupos registrados para o Festival Pau e Corda do Carimbó, Marapanim/PA, 2020



Fonte: Autoria própria

Sendo assim, é importante apontar as dificuldades enfrentadas para que a dinâmica de realização do evento em formato digital e *online* fosse concretizada, fatos que demonstram experiências vividas em locais e em meio a grupos humanos que não dispõem de recursos tecnológicos para realizar certas atividades, como as que apresento neste relato. Como é o caso do festival Pau e Corda do Carimbó, um evento voltado à interação popular em ambiente público, com diversas formas de expressão da cultura popular, realizado com recursos reduzidos, fruto de muita dedicação, colaborações e apoios, que ainda teve que lidar com uma nova forma de conceber a programação cultural. Mesmo que desta vez tenha havido recursos financeiros próprios, pôs-se evidente um cenário que demonstra a fragilidade com que os realizadores e fazedores de culturas populares enfrentam quanto ao acesso à recursos tecnológicos eficazes, principalmente quando se trata do contexto amazônico.

Entre os grupos participantes da programação do festival através de apresentações musicais, a maioria encontrou-se limitado em relação ao acesso às tecnologias que viabilizassem a participação por meio da transmissão ao vivo, direto de

⁴⁷ O município de Parauapebas fica na região sudeste do estado do Pará, a 721 quilômetros da capital Belém.

sua região. Seja pela localidade não dispor sequer de uma rede de telecomunicações eficaz, ou mesmo não possuir equipamentos que viabilizassem a produção do material para ser exibido. Isto reflete, mais uma vez, o certo isolamento vivido por populações que se encontram à margem das grandes cidades, ainda mais na região amazônica brasileira. Vale frisar que, não somente em localidades afastadas das grandes cidades, mas também na própria capital Belém, em bairros periféricos, a exemplo de onde foi transmitida a programação, foram encontradas dificuldades de serviços de conexão com a internet, o que ocasionou quedas na transmissão, dificultando a estabilidade da exibição.

Tendo em vista estas circunstâncias e refletindo sobre o empreendimento realizado pela equipe organizadora do festival, é interessante destacar a importância que estas produções têm como forma de registro e documentação da cultura popular, por meio do uso de recursos da imagem, servindo também para a preservação da memória popular e carimbozeira daquela comunidade. Pois, mesmo com toda a dificuldade na produção e ou transmissão da programação, todo o material produzido, contendo os vídeos de apresentações musicais, oficinas etc. estão armazenados e publicados na plataforma digital, com acesso livre aos diversos públicos sempre que for de interesse destes.

2.5 – Processos memoriais e a digitalização da memória

Os recursos imagéticos, quando postos em ambiente digital, incorporam-se às memórias artificiais, chamadas de memórias eletrônicas, que se dissolvem nos processos de reformatação e autoria coletiva, possibilitando a reprodução da informação em várias mídias através das tecnologias atuais (DODEBEI, 2015). Há então a interatividade memorial, em que se somam a informação e a eletrônica, criando interfaces que mediam os processos de comunicação de lembranças em ambiente virtual. São estes, segundo Vera Dodebei (ibid.), os registros de memória, que surgem da digitalização de acervos e coleções. No caso deste trabalho, considero como registros memoriais⁴⁸ a possibilidade de transpor em imagens estáticas – as fotografias – e móveis – a produção audiovisual, os vídeos – as referências culturais sobre o Carimbó e a importância destas produções estarem disponíveis em ambiente virtual, oportunizando a visibilidade da cultura e o contato a quem queira buscar informações sobre este patrimônio cultural imaterial.

⁴⁸ Este conceito, a partir de Vera Dodebei (2015), será aprofundado no próximo capítulo.

Pensar as imagens como registros memoriais em ambientes digitais também propõe conceber estes registros fotográficos, videográficos e audiovisuais como lugares de memória, nos termos de Pierre Nora (1993). Estes que, diferente dos objetos da história, não tem referentes na realidade, mas são eles mesmos seu próprio referente, em estado puro, onde tudo que escapa a história se encerra neste espaço-tempo, onde tudo simboliza e tudo significa. É um lugar duplo, um lugar de excesso “fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade, recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações” (ibid., p. 27). Portanto, a representação contida nas imagens produzidas pelos e sobre os carimbozeiros estão dotadas destas especificidades que determinam o seu valor investido de uma atmosfera simbólica e posicionam a memória patrimonial em ambientes de dimensões materiais.

Um exemplo que me fez refletir acerca desta visibilidade obtida por meio da reprodução de imagens em diversas mídias, onde repousam suas referências culturais, é o caso que relato agora. No mês de agosto de 2019, a pedido de uma amiga carimbozeira e produtora cultural, Priscila Duque, realizei um ensaio fotográfico do qual as imagens serviriam para a divulgação de um evento de Carimbó tradicional numa casa de shows da capital, em que o grupo desta (Carimbó Cobra Venenosa⁴⁹), residente no distrito de Icoaraci, em Belém, junto a outro grupo (Os Tamuatás do Tucunduba⁵⁰), residente num dos bairros periféricos da mesma cidade, realizaram em comemoração ao dia nacional do folclore (22 de agosto) e ao dia municipal do Carimbó (26 de agosto) em Belém.

As imagens foram feitas com os integrantes dos grupos, e seus instrumentos musicais, sobre uma embarcação aportada num canal localizado no bairro da Terra Firme, onde os integrantes do segundo grupo residiam. Estas imagens, sendo uma delas a fotografia 22, a seguir, foram veiculadas nas redes sociais, bem como divulgadas em veículos impressos e digitais. O interessante destacar deste caso é o diálogo que tive com um dos músicos do grupo Os Tamuatás, informando que sua família, residente em outro município do estado do Pará, havia comprado alguns exemplares do jornal impresso em que a imagem de divulgação foi publicada, pois seu filho, ainda criança, participou do ensaio e a família gostaria de guardar esta lembrança com ele.

⁴⁹ Para mais informações sobre o grupo Carimbó Cobra Venenosa, acessar a sua página na rede social Facebook: <https://www.facebook.com/carimbocobravenenosa>.

⁵⁰ Para mais informações sobre o grupo Os Tamuatás do Tucunduba, acessar a sua página na rede social Facebook: <https://www.facebook.com/ostamuatasdotucunduba>.

Fotografia 22 - Imagem utilizada para divulgação do evento de Carimbó, Belém/PA, 2019



Fonte: Autoria própria

Vemos aqui um exemplo de como a imagem de um grupo de Carimbó, relacionado a um evento cultural, pode também servir como um veículo de memória, algo que represente uma família, um grupo, uma comunidade, tendo como principal viés a lembrança de uma pessoa que participe da cena. Pode-se, portanto, atrelar esta lembrança à realização de um evento que simbolicamente representa a cultura do Carimbó, mas não somente isso, também uma imagem que representa a localidade de um grupo, que é formado por pessoas que residem em regiões periféricas da cidade. Por isso, a escolha da embarcação, que também remete a uma prática convencional cantada em letras de Carimbó tradicional - a pesca, a navegação, o cotidiano da população cabocla amazônica⁵¹ -, e o local onde ela estava, um canal em bairro periférico da cidade.

⁵¹ Quanto a referências que ilustram o cotidiano caboclo relacionado à manifestação cultural do Carimbó, cito o artigo de Vicente Salles e Marena Isdebski Salles (1969), “Carimbó: Trabalho e Lazer do Caboclo”. Além, claro, da pesquisa primorosa de Antônio Francisco de Almeida Maciel (1984), “Carimbó: um canto caboclo”, que leva em conta a poética existente nas letras e composições de Lucindo, saudoso Mestre carimbozeiro de Marapanim/PA.

2.6 – Mestres Praianos do Carimbó de Maiandeu: memorial da ancestralidade carimbozeira

*“Eu já dei letra pro Pinduca,
Verequete e Cupijó
Agora eu vou pro sul
Eu vou gravar meu Carimbó
Eu quero ouvir o meu nome
Girar o mundo inteiro
Eu vou gravar
Lá no Rio de Janeiro”*
(Mestre Chico Braga)

*

*“Quando eu era pequenino
Cantava que ritmava
Eu cantava bem aqui
Em Brasília se escutava
É muita voz de Roque Santeiro
Ele canta no Pará
Também canta no estrangeiro”*
(Mestre Roque Santeiro)

Um bom exemplo para ilustrar o processo memorial em que pessoas, grupos e comunidades podem acessar referências de sua tradição cultural, onde permanece preservada parte de sua ancestralidade em registros documentais imagéticos, é a pesquisa etnográfica que resultou no documentário “Mestres Praianos do Carimbó de Maiandeu”⁵². Este filme apresenta a manifestação cultural do Carimbó vivida nas comunidades das vilas de Algodal, Camboinha e Fortalezinha, que compõem o arquipélago de Maiandeu, área distrital do município de Maracanã, localizada no litoral nordeste do estado do Pará. Neste documentário estão reunidos depoimentos de mestres e tocadores de Carimbó daquela região, relatando suas trajetórias de vida que evidenciam

⁵² O documentário pode ser acessado neste endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=8qHqsjTcSq0>.

as origens desta manifestação, bem como reforçam a importância da preservação e salvaguarda da cultura carimbozeira naquela localidade.

A produção deste filme ocorreu entre os anos de 2013 e 2015, com pré-lançamento para as suas comunidades, nas vilas de Algodual e Fortalezinha, nos dias 15 e 16 de abril de 2015, respectivamente⁵³. Na produção do documentário participei como pesquisador, produtor e fotógrafo *still*, momentos que me fizeram aproximar de forma significativa da produção audiovisual junto a comunidades carimbozeiras, somado ao exemplo relatado na introdução deste trabalho. Um dos objetivos desta produção era reunir os depoimentos dos principais mestres carimbozeiros de Maiandeuá, pessoas já idosas que tinham, através da sua oralidade, o principal meio de transmissão e registro da sua sabedoria popular, das suas histórias de vida.

Naquele momento, pouquíssimo conteúdo documental havia sido produzido sobre o Carimbó de Maiandeuá, em especial sobre seus mestres. Era um período em que o movimento pela patrimonialização do Carimbó percorria os municípios paraenses, reunindo e registrando a ocorrência da manifestação juntos as comunidades locais, alcançando o seu ápice, prestes a ter o reconhecimento como patrimônio cultural brasileiro pelo IPHAN. Então o contexto reivindicava a documentação desta cultura, o reconhecimento de sua existência, a consagração de seus detentores, e para isso, a produção visual, por meio de seus recursos imagéticos, possibilitava este empreendimento, funcionando como salvaguarda e difusor da cultura carimbozeira.

A produção deste documentário, além de viabilizar e promover a salvaguarda da cultura daquela localidade, serviu, e ainda serve, como um fundamental registro sobre o Carimbó da região “praiana”⁵⁴ do estado do Pará. Afirmando isto revelando com tristeza que quatro dos mestres carimbozeiros registrados em depoimentos e imagens contidos no filme vieram a falecer após a finalização deste. Foram eles: Mestre Roque Santeiro, falecido no dia 4 de abril de 2015 (fotografia 23); Mestre Chico Braga⁵⁵, no dia 7 de setembro de 2015 (fotografia 24); Mestre Montana, em maio de 2016 (fotografia 25); e mais recentemente Mestre Gudengo, no dia 15 de fevereiro de 2022 (fotografia 26). Estes mestres foram contemporâneos, vivenciaram os primórdios da cultura carimbozeira

⁵³ Na página oficial do documentário na rede social *Facebook* encontra-se um álbum fotográfico que apresenta estes eventos: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1584412958475300&type=3>.

⁵⁴ Aqui compreendida como a região litorânea em contato com o oceano Atlântico, no nordeste do estado do Pará.

⁵⁵ Para mais informações sobre o referido Mestre Chico Braga, cf. Blanco, 2004.

naquela região, participaram não só de grupos de Carimbó, mas também de Pássaros Juninos, Bois-Bumbá... Circulavam entre os tocadores de Carimbó e eram reconhecidos e respeitados por eles, além de repassarem sua sabedoria às novas gerações, crianças e jovens, que conviveram com seus ensinamentos, os vendo participarem das rodas culturais ou em escolinhas⁵⁶ voltadas a transmissão deste conhecimento ancestral.

Fotografia 23 - Mestre Roque Santeiro, 2014



Fonte: Autoria própria

⁵⁶ O citado Mestre Roque Santeiro exercia atividades junto a jovens e crianças no Espaço Cidadão Tio Milico, na vila de Fortalezinha, em Maiandeuá. Para algumas informações das atividades deste espaço em pesquisa acadêmica, cf. Jastes, 2012.

Fotografia 24 - Mestre Chico Braga, 2014



Fonte: Autorial própria

Fotografia 25 - Mestre Montana, 2014



Fonte: Autorial própria

Fotografia 26 – Mestre Gudengo, 2014



Fonte: Autoria própria

A apresentação do filme documentário neste trabalho serve para evidenciar a fundamental importância em compormos a memória imagética de uma manifestação cultural paraense que é referência para pessoas, grupos e comunidades, não só em suas localidades, mas em diversas regiões do Pará, bem como em outros estados brasileiros, onde o Carimbó já transita e se mantém por meio de movimentos culturais que exaltam esta tradição⁵⁷. Portanto, é perceptível o significado e a dimensão que este patrimônio possui ao considerarmos o alcance temporal e espacial de seus elementos, sejam eles visuais ou sensoriais, transmitidos ainda, principalmente, pela oralidade, pelo saber-fazer e saber-saber de seus detentores que hoje contam com a documentação e difusão de sua sabedoria popular através dos recursos imagéticos e suas tecnologias.

Assim, reconhecer a relevância das produções visuais sobre culturas populares, registrando seus códigos culturais, auxiliando na composição da sua memória social ao documentar os seus agentes, os seus detentores, os seus mestres. É fazer deste recurso um fundamental meio de salvaguardar a cultura, que no caso do Carimbó é a herança histórica de grupos e comunidades que buscam manterem-se firmes diante das transformações advindas com o mundo contemporâneo.

⁵⁷ Cito alguns movimentos carimbozeiros em outros estados brasileiros, que podem ser conferidos pela rede social *Facebook*. Este no Rio de Janeiro: <https://www.facebook.com/Movimento-de-Carimb%C3%B3-do-Estado-do-Rio-de-Janeiro-116160300200721>. E este em São Paulo: <https://www.facebook.com/carimbo.paidegua.1>.

No entanto, tais transformações também podem proporcionar experiências que tendem a estimular as mais variadas formas de se representar e reproduzir a cultura do Carimbó por meio das diversas mídias que constituem as tecnologias contemporâneas. Uma grande referência que serve como exemplo das possibilidades de reprodução da imagem, são as artes visuais elaboradas tendo como modelo algumas imagens que compõem os ensaios fotográficos⁵⁸ parte da pesquisa do documentário *Mestres Praianos do Carimbó de Maiandeuá*. Nelas são utilizadas, principalmente, as fotografias que retratam os mestres carimbozeiros apresentados no filme, seja reproduzindo fielmente estas imagens, utilizando-as em parte ou como referência para a criação de peças para divulgação de acontecimentos, locais e eventos daquela região, demais objetos culturais ou simplesmente como um veículo de memória daquele retratado.

Destes mestres retratados, que têm suas imagens reproduzidas em diversas mídias, para diversos fins, aquele que mais evoca a produção de conteúdo é o já mencionado Mestre Chico Braga, que era residente da vila de Algodual, mas nascido no município de Magalhães Barata, localizado na região nordeste do estado do Pará. Este mestre da cultura possui uma trajetória louvável, com composições e realizações que o fizeram ser reconhecido por muitos carimbozeiros de todo o estado do Pará, bem como por pessoas de outros locais do Brasil que visitavam a vila de Algodual para fins turísticos. Reuni, por meio da plataforma de pesquisa na internet *Google*, uma série de imagens encontradas quando se busca a sequência de palavras: “Chico Braga Carimbó Algodual”. Uma grande parte dos registros fotográficos encontrados na busca apresentam imagens relacionadas ao documentário ou fazendo uso destas como referências visuais, algumas delas apresento compiladas na figura 1, a seguir.

⁵⁸ Um ensaio fotográfico do documentário foi publicado na *Revista de Antropologia Visual e da Imagem Visagem*, cf. Azevedo, 2015.

Figura 1 - Artes produzidas a partir de fotografias do Mestre Chico Braga



Fonte: Compilação do Autor⁵⁹

*

Um outro exemplo da reprodução de imagens fotográficas para os demais formatos e suportes visuais é a figura 2, a seguir. Nela apresento a ilustração feita por um artista visual e também dançarino do grupo de Carimbó Tarubá, do distrito de Icoaraci, em Belém do Pará, que se utiliza de uma fotografia que fiz durante as gravações das apresentações musicais do já mencionado festival Pau e Corda do Carimbó *Online*, em 2020. A ilustração é uma releitura da fotografia utilizando recursos gráficos de arte digital e têm servido para divulgar o grupo de Carimbó, do qual o artista faz parte, nas redes e mídias sociais. Isso demonstra a possibilidade de transposição da imagem para outros suportes e como uma imagem fotográfica documental pode funcionar como inspiração e referência para a criação de produtos que sirvam para difundir e representar a cultura do

⁵⁹ As imagens desta compilação foram encontradas a partir de busca na plataforma de pesquisa *Google*. Algumas destas foram produzidas tendo como referência a Fotografia 25 deste trabalho.

Carimbó, nos mais variados meios, com o auxílio dos recursos tecnológicos contemporâneos.

Figura 2 – Acima a fotografia original, abaixo a ilustração dos tambores do Grupo de Carimbó Regional Tarubá



Fonte: Compilação do Autor⁶⁰

2.7 – Sobre o direito de imagem

Outra temática fundamental para apresentar neste trabalho, que leva em conta o uso da imagem por meio de seus recursos tecnológicos sobre manifestações da cultura popular, é a que se refere ao direito de imagem, inserido no rol de Direitos e Garantias Fundamentais, protegido pelo artigo 5º, incisos X e XXVIII, a, da Constituição Federal⁶¹,

⁶⁰ A imagem na parte superior da compilação é de autoria própria e a imagem da parte inferior é de autoria do artista Lipe Loureiro.

⁶¹ Art. 5º da CF (BRASIL, 1988): “Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes”; Inciso X: “são invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurado o direito a indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação”; Inciso XXVIII: “são assegurados, nos termos da lei: a) a

e classificado como um dos Direitos da Personalidade pelo Código Civil, contidos no capítulo II, descritos pelos artigos 11 a 21⁶². De acordo com estes dispositivos, o direito de imagem é irrenunciável, inalienável e intransmissível, porém está disponível. Isto significa que a imagem da pessoa ou personalidade física retratada jamais poderá ser vendida, renunciada ou cedida em definitivo, mas poderá ser licenciada por seu titular a terceiros, o que torna possível a licença de uso de imagem.

Para ilustra esta temática, apresento dois casos que pude acompanhar, direta e indiretamente, que envolvem carimbozeiros na reivindicação de seus direitos diante da apropriação de suas imagens para fins de publicidade e propaganda de instituições públicas. No primeiro caso cito a pessoa que me abordou informando sobre o fato, bem como apresento a imagem utilizada. No entanto, no segundo, por se tratar de um caso com trânsito em julgado, preferi resguardar os nomes que figuram as partes, mas registro em nota⁶³ o número do processo para uma melhor apreciação do caso.

O primeiro caso que apresenta este debate em torno do direito de imagem de um indivíduo ou grupo de cultura popular me foi relatado por um Mestre carimbozeiro do município de Quatipuru, no nordeste do Pará. Estávamos em uma reunião na sede da Superintendência do IPHAN-PA, em Belém, no mês de agosto de 2019, onde se encontravam presentes representantes das comunidades carimbozeiras de todo estado, reunião esta do conselho gestor da salvaguarda do Carimbó com a instituição pública responsável pela gestão do patrimônio nacional.

Neste momento, o mestre citado se aproxima de mim com uma cartela de boleto do Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU) do seu município (fotografia 27, a seguir), informando e questionando como poderia agir frente à prefeitura quanto a uma fotografia de seu grupo de Carimbó que estava estampado neste documento, informando que não havia permitido este uso e queria reclamar seus direitos. Aqui fica evidente um dos casos de sujeição⁶⁴ a qual a cultura popular é submetida por meio do uso de imagem indevido. Também ficou evidente o descontentamento por parte deste mestre, que viu sua imagem ser vinculada a um documento público sem que ao menos fosse informado. Pelo que

proteção às participações individuais em obras coletivas e à reprodução da imagem e voz humanas, inclusive nas atividades desportivas”.

⁶² Cf. Brasil, 2002.

⁶³ Para uma melhor apreciação, o processo pode ser consultado por meio do endereço: <https://consultas.tjpa.jus.br/consultaunificada/consulta/principal>; com esta numeração processual: 0811960-93.2018.8.14.0301.

⁶⁴ Para um aprofundamento do conceito neste trabalho, cf. Capítulo 3 deste trabalho.

percebi, e era um debate que aflorava nas reuniões naquele período, o mestre incomodado com a situação, me procurou para que o auxiliasse sobre como reivindicar seus direitos sobre a imagem, seja com algum retorno financeiro ou mesmo a retirada da imagem do documento.

Fotografia 27 - Boleto de IPTU do município de Quatipuru, 2019



Fonte: Autoria própria

Cito como exemplo de sujeição pelo fato de que, naquele momento, dado o alcance deste documento público, seria muito difícil a retirada de circulação do mesmo, sendo apenas possível, numa hipótese que careceria de muito empenho, o devido pagamento pelo uso de sua imagem e de seu grupo. Acredito, ainda, que o fato deste mestre ter me procurado representa a minha posição como alguém que faz uso destes recursos visuais para divulgação da cultura do Carimbó, recursos estes muitas vezes utilizados pelo IPHAN, relacionando a minha posição enquanto pesquisador e documentarista com as atribuições relativas às instituições públicas. Esta situação deixa explícita, mais uma vez, o descaso com que são tratadas as culturas populares, muitas vezes desrespeitadas e postas à margem das responsabilidades por parte do poder público e outras esferas sociais e políticas. A questão que fica é: será que o órgão público, responsável pela produção do documento, utilizaria desta forma a imagem de um grupo proveniente de classes sociais altas, relacionado ao consumo da cultura de elite ou erudita?

O caso relatado acima traz para a discussão outro embate bastante relevante, que foi debatido em meio ao movimento carimbozeiro, por suscitar questões acerca da garantia do direito de imagem dos detentores do bem patrimonial do Carimbó, em meio a série de discussões que ocorriam durante as reuniões do Comitê Gestor da Salvaguarda

junto ao IPHAN. Neste caso específico, estavam envolvidas a dançarina e carimbozeira Lucieth Pantoja, uma instituição bancária pública do estado do Pará e uma empresa de publicidade local.

Naquele tempo em que o caso veio à tona, como relatou a mim esta dançarina, surgiram várias questões dentro do movimento que exigiam um posicionamento dela, tanto incentivando-a a mover uma ação judicial, como eximir-se desta e abandonar o caso. Não pretendo aqui julgar qual seria a ação correta, mas este posicionamento diverso dentro do movimento também sugere um conflito de interesses entre os carimbozeiros, um dos pontos em debate neste trabalho, pois põe em evidência os diferentes posicionamentos políticos no próprio movimento.

O caso ocorreu no mês de setembro de 2017, em Belém, e possivelmente outros municípios do estado do Pará, foi veiculada uma peça promocional de campanha publicitária, também impressa em *outdoors*, de uma instituição bancária estatal. Nela eram apresentados alguns símbolos que remetem a cultura paraense por meio de paisagens, monumentos e referências a cultura popular imaterial, muito próximo do outro caso citado, em que tais símbolos estavam impressos no rótulo de um refrigerante. Dentre estes, estava a imagem desta dançarina, num recorte de fotografia feita por um profissional no ano de 2014, cedida e veiculada pela agência de publicidade oficial do estado do Pará naquele ano. Segundo conta nossa interlocutora, nenhuma consulta a respeito desta propaganda veiculada pelo banco foi feita com ela ou o fotógrafo, tampouco foi solicitada a permissão ou menos ainda a autorização para a utilização desta imagem, o que logo a fez buscar informações sobre como proceder juridicamente sobre o caso.

Num primeiro momento, já auxiliada por advogados, foi feito contato com a presidência deste banco por meio de notificação extrajudicial, informando a constatação de violação dos direitos de imagem a fim de prevenir responsabilidades, resguardar direitos e manifestar intenções de modo formal acerca dos fatos e fundamentos jurídicos mencionados no documento⁶⁵. Estes, que segundo o Código Civil (Lei n.º 10.406/02), em seu artigo 20, já citado anteriormente, prevê a necessidade de autorização prévia e expressa da retratada em fotografia para utilização de sua imagem em qualquer modalidade de publicidade e propaganda, com ou sem fins lucrativos. Além da

⁶⁵ Acessei este documento fornecido pela documentarista Amanda Rabelo, que na época acompanhou juridicamente o caso.

Constituição Federal de 1988, também citada, que prevê o direito de imagem como um direito de personalidade autônomo.

O processo se deu com a participação da reclamante, a dançarina de Carimbó, e dos reclamados, o banco em questão e a agência privada de comunicação, responsável pela produção das peças utilizadas na campanha publicitária, e teve como resultado, no dia 10 de julho de 2019, o ganho de causa por parte da carimbozeira, que recebeu um valor em dinheiro acordado entre as partes, pago pela agência contratada pelo banco.

O caso aqui descrito, em resumo, apresenta se não o primeiro, mas um dos casos primordiais sobre reivindicação de direitos de imagem em meio ao movimento das comunidades carimbozeiras, o que abriu precedentes para que os demais detentores do bem patrimonial pudessem reconhecer este direito, inalienável a todos, e como proceder em situações como esta. Como informado, deste caso surgiram outros debates, entre os quais, a meu ver, considera algumas relações hierárquicas centralizadoras dentro do movimento, quando foi questionado se a dançarina deveria ou não entrar com esta ação judicial. Neste caso, o questionamento surgiu por o reclamado ser um banco estatal, que em certas ocasiões era financiador da cultura do Carimbó, por meio de alguns grupos em eventos públicos, demonstrando que há um interesse em se manter uma relação amistosa com a instituição a fim de preservar esta afinidade.

Este fato também se refere às condições impostas arbitrariamente às culturas populares, que leva em conta a forma com que são tratadas suas questões de ordem sociocultural e política. Por isso, até que ponto determinadas situações como estas podem ser manipuladas por grupos dominantes sem o consentimento das camadas populares?

Deste modo, percebe-se também que casos como este podem desencadear um comportamento melindroso por parte dos carimbozeiros, quando envolvem instituições públicas financiadoras da cultura popular, o que já é bastante comum na realidade brasileira. Algo que, de certa forma, não é generalizante dentro movimento, posto que alguns representantes do movimento carimbozeiro se apresentam bem relutantes em assuntos que envolvam a reivindicação do direito de imagem dos detentores do bem patrimonial do Carimbó.

Vale ressaltar aqui o fator que, segundo nossa interlocutora, foi preponderante para a ação e o ganho de causa: a descoberta por parte dela que as pessoas e/ou artistas retratados nesta campanha publicitária receberam recurso pelo uso de imagem. Enquanto

ela, artista e educadora, detentora de um bem patrimonial, não foi sequer consultada sobre a utilização de uma fotografia onde estava retratada. Este outro fato revela uma situação a que alguns artistas e fazedores de cultura são submetidos em relações comerciais. Diversos casos em minha trajetória como pesquisador e produtor cultural apresentam este tipo de condição, que me fazem refletir sobre os reais interesses das instituições públicas em salvaguardar as manifestações culturais da forma como são propostas as normativas institucionais. Claro que, no caso relatado acima, o erro caiu sobre a agência de comunicação, que é um ente privado, mas reflete no compromisso com que a cultura popular é resguardada pela sociedade em geral.

Como mencionado, casos como estes apresentados perpassam a trajetória de muitas pessoas, grupos e comunidades carimbozeiras, fazendo com que a aproximação a estas se torne um processo cuidadoso e delicado, principalmente quando pouco se é debatido sobre os direitos concernentes a elas. A respeito disso, recordo de uma reunião do comitê gestor da salvaguarda do Carimbó com mediação do IPHAN, ocorrida em Belém do Pará, ainda em 2019. Nesta oportunidade em que fui convidado a participar, algumas lideranças carimbozeiras presentes chamaram-me para um diálogo em particular, onde me questionaram sobre o acervo, fotográfico e audiovisual, que vinha construindo ao longo de minha trajetória com o movimento, solicitando que este fosse entregue para que servisse como referência na divulgação das ações dos grupos carimbozeiros.

Sem hesitar, como sempre deixei evidente a todos os carimbozeiros com quem trabalhei e trabalho, pensando sempre na devolutiva do material, pus a disposição todo o acervo que detenho sobre a cultura do Carimbó, pedindo apenas que me fornecessem uma mídia digital com grande espaço para copiar o material que possui um conteúdo vasto, entre apresentações musicais, eventos culturais, seminários, reuniões e dois congressos estaduais do Carimbó. Destes últimos, apenas o congresso ocorrido em 2017, e a duas reuniões predecessoras a este evento, foram realizados com auxílio de recurso federal, garantido ao movimento por meio do IPHAN, oportunidade em que o serviço de captação fotográfica e audiovisual foi contratado junto à microempresa que sou proprietário.

Mas para além deste pedido, ficou evidente que aquelas lideranças estavam reivindicando um direito a propriedade da totalidade do material captado por mim de forma independente, ou seja, sem que houvéssimos estipulado algo contratual que pudesse servir como garantia à posse de todo o acervo. Quanto a isso, neste diálogo restrito, um servidor do IPHAN que também participou da conversa, argumentou que por

ter sido feita a captação de forma independente, as lideranças não poderiam reivindicar a posse de todo o material, tão somente do que foi obtido no âmbito do evento em que o serviço era financiado com recurso público. Além de reforçar àquelas lideranças carimbozeiras que tal material, e os demais referentes ao outro congresso, já se encontravam em posse da Superintendência do IPHAN regional, à disposição do movimento.

Este diálogo chegou à resolução de forma amistosa, visto que nenhuma das partes se mostrou relutante quanto às condições propostas. No entanto, este debate paira a relação entre o movimento e as pessoas que realizam trabalhos de documentação e registro da cultura do Carimbó, justamente por ser um tema permeado por incertezas e prudência no trato com a imagem dos carimbozeiros, da cultura popular como um todo. No segundo caso que relatei, vimos que o direito de imagem se confundiu ao direito autoral na reivindicação das lideranças sobre o material produzido por mim no âmbito do Carimbó, somente cabendo requerimento o conteúdo que foi produzido e financiado com recurso público. Para diferenciar os direitos citados, Araújo (2000, p. 99) explica:

O direito de imagem e o direito autoral são questões bastante distintas e devem ser analisadas separadamente, embora muitas vezes, na prática, surjam juntas e aparentem tratar de uma coisa só. Em primeiro lugar, o direito de imagem é um direito afeto às pessoas e é tratado no plano do direito constitucional. Enquanto isso, o direito autoral é um ramo do direito civil e protege o direito das pessoas, enquanto autoras de obras intelectuais, sobre essas obras.

A crescente utilização de recursos da imagem por detentores de bens culturais como forma de representação de patrimônios imateriais, a exemplo do Carimbó paraense, comprova a importância que estes dispositivos possuem para as comunidades como uma possibilidade de salvaguardar o seu patrimônio. As próprias instâncias reguladoras do patrimônio consagram estes recursos como significativos para pesquisa e documentação de manifestações culturais em processo de registro e questões relativas a gestão participativa do patrimônio, além de servirem como subsídios a ações de salvaguarda e proposição de políticas públicas culturais.

A noção de materialidade de um patrimônio imaterial, a partir do uso destes recursos, é posta em debate na atualidade para refletirmos sobre esta categoria que alcança diversas dimensões das relações humanas, pondo em evidência a complexidade deste tema que ainda nos garante intensos debates. Bem como o debate em torno da definição

dos objetos patrimoniais como possuidores de valor simbólico e material, que se estende por todo o processo histórico do pensamento patrimonial, mas que atualmente recebe novos contornos que aprofundam os significados destes valores, levando em conta, principalmente, as questões relativas à perspectiva dos sujeitos a quem o patrimônio, de fato, é referência.

CAPÍTULO 3

3. MEMÓRIAS IMAGÉTICAS, DISCURSOS DA REPRESENTAÇÃO

Neste capítulo apresento alguns aspectos referentes à constituição da memória patrimonial carimbozeira, a partir do uso de recursos tecnológicos da imagem dispostos em ambiente virtual, local de intensa circulação de informações e valores contemporâneos. Neste caso, analiso este espaço como um indispensável meio para preservação e salvaguarda da cultura do Carimbó, ao reunir em seus dispositivos importantes registros sobre a identidade e a sabedoria popular do bem cultural, possibilitando que estejam acessíveis à sociedade e às novas gerações. Além disso, revelar como as produções imagéticas podem ser interpretadas e utilizadas como mecanismo de imposição, de uma verdade sobre o Carimbó e de dominação pelo poder que emana do Estado, por meio de narrativas e discursos que põem em conflito as diversas perspectivas inerentes à tradição do bem cultural carimbozeiro.

3.1 – O registro memorial de um patrimônio imaterial

Atualmente diversas atividades e experiências estão sendo propostas por associações, grupos, produtores culturais e instituições quanto às ações de salvaguarda da cultura, no que tange o fomento e a preservação da tradição do Carimbó, através de projetos que se utilizam de ferramentas para resguardar a memória e a transmissão desta manifestação. Sendo a memória, segundo Michael Pollak (1992), um elemento constituinte do sentimento de identidade com as comunidades, atualmente revisitada pelas novas gerações, servindo também para a construção de referências sobre o passado e o presente de diferentes grupos sociais, que se ancoram nas tradições e estão intimamente associados a mudanças culturais (BARROS, 2011).

Algumas destas ações foram relatadas neste trabalho, revelando a importância que a composição de conteúdos e acervos documentais sobre o Carimbó possui para as comunidades detentoras. Bem como exemplificando variadas fontes e meios por onde transitam estas mídias, que na atualidade encontram repercussão entre os mais diversos grupos e comunidades carimbozeiras. Partindo desta condição, podemos analisar o circuito percorrido por estas produções imagéticas, que podem se reproduzir em escalas

surpreendentes quando acessíveis ao público em geral em ambiente de rede. Recentemente, as condições impostas para a prevenção da proliferação do coronavírus, bem como a possibilidade de acesso a recursos públicos por meio de editais culturais via lei emergencial, fizeram com que um conteúdo vasto e uma gama imensa de produções artístico-visuais pudessem ser realizados como forma de contrapartida sociocultural por parte de diversos artistas e fazedores de cultura junto à sociedade.

Dentre estas produções, pude participar de um número relevante, principalmente àquelas voltadas à cultura popular e suas manifestações, sendo algumas festivais, apresentações e videoclipes musicais, documentários, websérie e peça teatral. Destas, uma boa parte são relacionadas à cultura do Carimbó, quando tive a oportunidade de unir-me às mestras, mestres e demais carimbozeiros na realização de produções fotográficas e audiovisuais, já que estes eram os principais formatos para a execução dos projetos culturais. Cito estas experiências, pois foram momentos em que pude, mais uma vez, perceber como a utilização de recursos tecnológicos da imagem pode servir como um veículo de preservação da memória e transmissão de saberes artístico culturais. E que, por sua vez, remetem à salvaguarda da identidade e tradição de determinado grupo ou comunidade, neste caso em análise, da cultura carimbozeira.

Portanto, estes registros visuais, estes documentos sobre um bem cultural patrimonializado, também contribuem para a preservação e salvaguarda desta cultura popular paraense, ao se utilizar de mídias digitais que se tornam objetos culturais referência para o reconhecimento da manifestação em diversos meios.

Essas ideias de memória e registro vão, por conseguinte, somar-se às noções de identidade e de autorreconhecimento de uma comunidade, de uma sociedade. Prática essa ancorada nos valores de autenticidade, de veracidade e de fidedignidade, que advém dos objetos. Dessa forma, pode-se afirmar que a seleção de objetos a serem documentados/exibidos/preservados pela sociedade considera questões que envolvem reflexão, política e uma série de critérios que, por sua vez, refletem as discussões acerca da sociedade que guarda tais objetos (LIMA, 2019, p. 145).

As produções realizadas sobre o patrimônio carimbozeiro com o uso de recursos tecnológicos da imagem, quando transpostos às plataformas digitais em ambiente virtual, podem servir como documentos representativos da cultura. Portanto, a partir da leitura de Vera Dodebei (2015), considero estes documentos como registros memoriais

patrimoniais. Neste caso, a fotografia, o vídeo e a produção audiovisual, como artefatos culturais⁶⁶ no mundo contemporâneo, documentos com elevado poder de evocação de lembranças, tecnologias que nos possibilitam perceber o tempo e o espaço de maneiras singulares. Estas memórias artificiais/externas, formadas por registros memoriais, podem ser consideradas materiais do passado, mas são distintas da memória individual/interior, sempre virtual (DODEBEI, *ibid.*, p. 24). São agora também projeções de uma ancestralidade para as gerações futuras que se pretende acessar para a preservação e salvaguarda de um patrimônio imaterial.

Sendo assim, parto da hipótese apresentada por Dodebei (*ibid.*, p. 26), que considera os modos de transmissão do saber atrelados às condições tecnológicas da sociedade, onde a produção de memórias se daria a partir de três processos memoriais ou de memorização, são estes: “dissolução”, “acumulação” e “interação”. Tais processos serão ponderados levando em conta a discussão sobre a produção de registros memoriais sobre a cultura do Carimbó e como eles contribuem para a construção de uma memória social desta manifestação cultural.

Quanto ao primeiro processo memorial – a “dissolução” –, vemos que este se dá através da transmissão oral do conhecimento, desta forma, não gerando registros memoriais, permanecendo na sua dimensão imaterial. Ou seja, não há acúmulo de memória, pois a memória representa um único produto que não se altera. Ele pode ser apreendido como uma construção da memória social em forma de narrativa que proporciona ao indivíduo a experiência do presente, e com ela, segundo Dodebei (*ibid.*, p. 43), não há risco de perda de lembranças, pois a cada nova transmissão elas se reinventam, adaptando-se ao contexto e condições do momento em que é relatada. São estas as memórias repassadas de geração em geração por meio da tradição oral, a exemplo da cultura do Carimbó, que tem suas origens preservadas pelas narrativas dos mais antigos, depositadas nas referências culturais ancestrais de cada comunidade, que se reinventam ao serem enunciadas por cada indivíduo.

Esta é, sem dúvidas, a principal forma de transmissão da sabedoria popular em sua origem, em sua localidade. Muito do que se tem notícia historicamente sobre as manifestações tradicionais da cultura popular foram registradas e repassadas por meio da oralidade, e assim permanecem sendo. Pois, mesmo que as tecnologias contemporâneas

⁶⁶ Cf. Ribeiro, 2008; Weller & Bassalo, 2011.

estejam acessíveis a uma parcela das comunidades, boa parte dos conhecimentos ainda está registrada apenas na memória dos seus integrantes mais antigos, pessoas que já estão com uma idade mais avançada e pouco interagem com recursos e técnicas para registro de suas narrativas, saber-saber e saber-fazer.

O segundo processo – a “acumulação” – faz parte da memoração, que é criada com o auxílio das técnicas de escrita e suportes analógicos, as chamadas memórias artificiais, que surgem com o sentimento de apego e receio da perda (ibid., p. 32). É então quando as ações de proteção e salvaguarda do patrimônio se tornam necessárias aos detentores do bem cultural. Daí emerge a constituição de acervos, a preservação dos lugares de memória e a própria concepção destes, a exemplo da proposta de criação de um Centro de Referência do Carimbó⁶⁷, local este registrado na fotografia 28, a seguir, onde poderá ser depositado e preservado tanto os bens materiais da manifestação cultural, como tornar-se um local de acolhimento e difusão da cultura, por meio de eventos e realizações culturais.

Fotografia 28 - Paço Municipal Monsenhor Edmundo Saint Clair, onde será instalado o Centro de Referência do Carimbó, Marapanim/PA, 2020



Fonte: Autoria própria

A “interação” é o terceiro processo memorial, quando “os objetos memoriais funcionam como interfaces privilegiadas de um universo digital”, incorporando às

⁶⁷ Segundo consta do Plano de Salvaguarda do Carimbó (LINS & ZANARDI, 2020, p. 18): “Os Centros de Referência do Carimbó são espaços físicos públicos de uso coletivo com acervos sobre o Carimbó, biblioteca, estúdio de gravação, museu, escritório administrativo, espaços para ensaio, apresentação, reunião, oficinas, comercialização de produtos do Carimbó, alojamento, entre outros. Os Centros são feitos para atender as comunidades carimbozeiras com o objetivo de realizar ações de salvaguarda em nível regional e estadual promovendo a socialização dos detentores e a divulgação do bem cultural para a sociedade mais ampla”.

memórias artificiais a chamada memória eletrônica, que se dissolvem nos processos de reformatação e autoria coletiva, possibilitando a reprodução da informação em várias mídias através das tecnologias atuais (ibid., p.26). Há então a interatividade memorial, em que se somam a informação e a eletrônica, criando interfaces que mediam os processos de comunicação de lembranças em ambiente virtual. São estes os registros de memória que surgem da digitalização de acervos e coleções. No caso deste trabalho, considero como registros memoriais a possibilidade de transpor em imagens estáticas – as fotografias – e móveis – a produção audiovisual, os vídeos – as referências culturais sobre o Carimbó e a importância de produções visuais estarem disponíveis em ambiente virtual, oportunizando a visibilidade da cultura e o contato a quem queira buscar conhecimento sobre este patrimônio cultural imaterial.

As próprias imagens sejam elas fotográficas ou audiovisuais consideradas como “lugares de memória”, são segundo Dodebei (ibid., p. 33), as “verdadeiras memórias auxiliares”, expressões deste mundo materializado dos registros de memória, onde a era da tecnologia da escrita se reconhece com a atribuição de valores patrimoniais aos objetos culturais imagéticos. O processo de representação do bem patrimonial na contemporaneidade por meio do registro digital transforma o bem, seja ele material ou imaterial, em informação, capaz de ser socializado e alcançado por inúmeros indivíduos que tenham acesso a este ambiente virtual (ibid., p. 41).

Mesmo assim, a qualidade efêmera conferida ao acúmulo e disposição das mídias a que se servem a comunicação eletrônica, pode ser o conseqüente fim dos registros de memória ou memórias auxiliares. Mas a possibilidade de se resguardar a memória através da geração de produtos e mídias com o uso dos recursos da imagem depositados em ambiente virtual, os próprios registros memoriais, dá suporte às lembranças que complementam as memórias individual e social dos grupos, e a conseqüente preservação da memória patrimonial. É este interesse em resguardar as informações, os objetos, as obras de arte, que podemos considerar a partir da leitura de Benjamin (1994, p. 170), quando ele cita a preocupação das “massas modernas” em “fazer as coisas “ficarem mais próximas””, pois a “cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução”.

3.2 – O documentário do INRC do Carimbó

Seguindo o relato de episódios que exemplifiquem a relação que a produção de registros e documentos imagéticos possui com as ações de salvaguarda do Carimbó, apresento um dos principais casos presenciados e acompanhados durante a minha trajetória junto ao movimento carimbozeiro, que me pôs a refletir profundamente sobre a relação entre o Estado e os detentores do bem patrimonial. Este leva em conta a produção do vídeo documentário que faz parte da instrução para o registro do Carimbó como patrimônio cultural imaterial brasileiro. Tal vídeo é resultado da pesquisa referente ao levantamento preliminar e identificação desta manifestação cultural por meio de inventário, que ocorreu entre os anos de 2008 e 2013, culminando no título e inscrição no Livro de Registro das Formas de Expressão do IPHAN, em setembro de 2014.

Vale ressaltar que este processo de registro foi desenvolvido de maneira bem particular e inovadora, de acordo com os parâmetros e demais experiências deste tipo de atuação do IPHAN, contando com grande participação da base social do movimento carimbozeiro, que acompanhava e fiscalizava as ações do poder público. Em meio a este processo democrático de participação das comunidades detentoras do bem, o inventário foi aberto à consulta pública para que fossem recebidas sugestões e conteúdos de modo a contribuir com a sua elaboração.

Neste vídeo⁶⁸, segundo consta em sua descrição na plataforma do *Youtube*, estão referidas as mesorregiões onde ocorreu a pesquisa, Nordeste Paraense, Metropolitana de Belém e Marajó, citando a importância fundamental do envolvimento da população pela indicação e fornecimento de informações sobre as referências culturais mais significativas e representativas do bem patrimonial. O documentário foi produzido por uma produtora de cinema e vídeo paraense⁶⁹, composta, em sua maioria, por profissionais locais e sua publicação no canal da plataforma digital data de 6 de agosto de 2015, e até a presente data da escrita deste trabalho foi visualizado 1.739 vezes.

⁶⁸ O vídeo publicado pelo IPHAN se encontra neste endereço: https://www.youtube.com/watch?v=7ReTS09_PpQ; Outra versão, com um conteúdo estendido, está no canal da produtora Mekaron: <https://www.youtube.com/watch?v=VITK6yu3P6c>. Ambas as versões contêm o discurso que será analisado neste trabalho.

⁶⁹ Página da produtora Mekaron Filmes nas plataformas: *Youtube*: <https://www.youtube.com/user/mekaronfilmes>; *Vimeo*: <https://vimeo.com/mekaronfilmes>; *Facebook*: <https://www.facebook.com/mekaronfilmes/>

Para a análise do referido caso, remeto à lembrança de uma das reuniões entre os representantes das comunidades carimbozeiras, que ora compunham o movimento “Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro”, e uma equipe de técnicos em patrimônio da Superintendência do IPHAN no Pará, onde estes apresentaram ao movimento o vídeo resultado do processo de inventário da manifestação cultural, que constaria como referência cultural do Carimbó dentro da perspectiva institucional sobre este procedimento⁷⁰. Isto posto, nesta reunião foram discutidas as referências contidas no vídeo documentário a respeito da abrangência da pesquisa e aplicação do INRC, que foi questionada por não ter contemplado algumas regiões de ocorrência do Carimbó no estado do Pará, deixar de fora comunidades que tem esta manifestação cultural como tradicional, quanto a ausência ou participação de determinados personagens e sobre o conteúdo de suas narrativas registradas. Estes fatos fizeram surgir uma série de discussões e reações a respeito da atribuição de sentidos e significados ao documentário produzido, tanto em relação ao seu conteúdo, quanto à escolha e determinação do que venha a ser referência cultural para os detentores do bem patrimonial e para o discurso da instituição de gestão do patrimônio nacional.

Num primeiro momento, o documentário foi desautorizado a ser veiculado ou distribuído, devendo ele ser reeditado. No entanto, o movimento carimbozeiro é informado pelo IPHAN que este vídeo é parte das peças necessárias para análise do Conselho Consultivo do IPHAN para registro do bem patrimonial, e que o contrato com a empresa responsável pela produção já havia acabado, o que demandaria a recontração de outra para uma nova edição do material audiovisual e a conseqüente demora do processo de registro que já se estendia por quase uma década. Nas reuniões que se seguiram após o registro do Carimbó como patrimônio cultural brasileiro, segundo me relatou um dos técnicos em patrimônio do IPHAN no Pará⁷¹, as questões referentes ao vídeo documentário foram novamente debatidas e resultaram na aceitação parcial de seu conteúdo, onde foi respeitada a diversidade de narrativas contidas e o reconhecimento de que naquele material havia recurso público investido, portanto não deveria ficar guardado sem a circulação do mesmo⁷².

⁷⁰ Cf. Inventário Nacional de Referências Culturais: Manual de Aplicação (IPHAN, 2000).

⁷¹ Aproveito para agradecer ao amigo, antropólogo e técnico da Superintendência do IPHAN no Pará, Cyro Lins, por ter contribuído com informações mais detalhadas sobre este caso.

⁷² O referido vídeo documentário, como já mencionado, pode ser assistido nos canais em plataforma digital, mas também foi reproduzido em mídias móveis (DVD) para ser distribuído. Segundo me informou o citado

3.3 – Discursos e perspectivas sobre o documentário do INRC do Carimbó

Dos embates surgidos com o vídeo documentário, um deles foi a ausência de algumas regiões, comunidades e grupos até então desconhecidos ou que foram suprimidos pela pesquisa de inventário para registro do patrimônio. O que, ao olhar de algumas pessoas do movimento carimbozeiro, acabou por resumir a cultura a algumas regiões do Estado, denegando comunidades que haviam participado da mobilização popular desde o seu início. Outro embate revela um ponto fundamental de conflitos dentro do próprio movimento que se estende a sociedade e ao Estado, pois discorre sobre um tema muito debatido e explorado em meio acadêmico, também citado anteriormente neste trabalho. A oposição existente entre o Carimbó tradicional, vulgo “raiz” ou “pau e corda”, que conserva os elementos ancestrais convencionais da manifestação cultural, e o Carimbó “moderno” ou “estilizado”, que utiliza um instrumental alternativo, eletrônico, por vezes deixando de lado os instrumentos tradicionais do Carimbó.

Sobre este embate, que remete ao tradicionalismo no Carimbó, é necessário que apresente um artista fundamental para a difusão do Carimbó como gênero musical, a nível regional e nacional, ainda na década de 1960 e 1970. Aurino Quirino Gonçalves, conhecido como Pinduca, nasceu na cidade de Igarapé-Miri, no estado do Pará, em 4 de junho de 1937. Teve sua origem musical em bandas de baile de subúrbios de Belém, até que, no final da década de 1950, compôs seu grupo musical e introduziu o Carimbó em suas apresentações. Pinduca foi responsável por modificar a composição instrumental do Carimbó, introduzindo guitarras, bateria e contrabaixos elétricos, somados a inserção de elementos caribenhos na estrutura da música, o que foi motivo para o acusarem de deturpar a manifestação cultural (COSTA, 2010). Segundo conta o historiador Tony Leão da Costa, na visão de Pinduca,

seu trabalho não foi o de deturpar o carimbó, muito pelo contrário, teria feito a sua *modernização*, teria lhe dado a forma de um produto comercial, ao acessar o mercado massivo de discos, com isso transformando-o, em suas palavras, em *música popular brasileira*” (ibid., p. 78).

técnico do IPHAN, a intenção é que este material, armazenado na sede da instituição em Belém do Pará, seja entregue ao movimento carimbozeiro durante o III Congresso Estadual do Carimbó.

A par destas informações, indico o discurso contido no documentário a que se referem as principais críticas dirigidas pelo movimento carimbozeiro. Já quase ao final do filme, na sua versão reduzida publicada no canal do IPHAN no *Youtube*, aos 14 minutos e 5 segundos, o citado artista Pinduca tece a seguinte frase: “Quem não se modernizar, vai ficar pra trás”. Esta simples e curta frase foi suficiente para causar um desconforto nos carimbozeiros que puderam assistir ao documentário, justamente, acredito, por este artista ser a representação deste estilo de Carimbó tão questionado pelos tradicionalistas, e com ele ter alcançado outros públicos e acessado novos espaços que lhe deram uma maior fama. Como já informado, o filme, a priori, foi impedido de ser divulgado pelas mídias, principalmente por conter esta fala que, a respeito do movimento carimbozeiro, estava em desacordo com os princípios que determinam o significado do Carimbó como patrimônio, ou seja, a preservação de sua matriz cultural tradicional.

Mas então, quais são os parâmetros formulados por estes grupos para determinar qual Carimbó merece ser preservado? Quem seriam os responsáveis por definir as características a serem resguardadas? Como se daria a preservação patrimonial do Carimbó, se não pela difusão e valorização de seus códigos culturais em constante transformação? Estas são algumas questões que tendem a reforçar os conflitos existentes em meio ao movimento carimbozeiro, ao mesmo tempo em que evidenciam os arranjos sociopolíticos quando se pretende estabelecer critérios sobre a salvaguarda do patrimônio do Carimbó. São temas que vêm se apresentando, mesmo que implicitamente, ao longo da minha caminhada enquanto pesquisador e colaborador em ações para salvaguarda do Carimbó, mas que merecem ser analisados particularmente em outro momento.

Este embate perdurou em diálogos nas reuniões do movimento carimbozeiro diante do IPHAN, antes e após finalmente ele ter sido liberado para publicização. Em diversos momentos questionei integrantes do movimento sobre esta discussão, reunindo discursos que pudessem elucidar as possíveis consequências que esta fala teria para além dos detentores do bem patrimonial. Percebi, portanto, que a frase dita por um artista, mesmo que importante difusor da cultura do Carimbó de outrora, só reforçou ainda mais as disputas por espaço e poder existentes entre este e alguns integrantes do movimento carimbozeiro. É inegável a contribuição deste artista, observada ao vermos que suas músicas gravadas, mesmo algumas não sendo de autoria própria, são cantadas e reproduzidas em diversos espaços culturais, cidades e estados brasileiros, quiçá em outros países, difundindo a cultura e as referências do Carimbó.

Deste modo, a crítica fundamental que reside sobre Pinduca, também percebida por mim nos diálogos e reuniões do comitê gestor da salvaguarda do Carimbó, é que este artista não participou ou contribuiu de maneira satisfatória do processo e campanha pelo registro do Carimbó, apesar de me relatarem que por vezes ele teria sido convidado pela coordenação da Campanha a participar das ações e reuniões. Fatos estes que reforçam o incômodo surgido com a fala e participação dele no filme, justamente por este ser um documento que serve como referência para cultura carimbozeira.

O discurso de Pinduca apresentado revela mais uma vez o impasse entre a tradição e a modernidade dos elementos que compõem a manifestação cultural do Carimbó. Quanto a isto, aproveito para reforçar a minha percepção sobre o assunto. Enquanto boa parte das comunidades que fazem parte do movimento carimbozeiro preza pela conservação da tradição ancestral da cultura, em seu estado primevo, algumas fazem uso de técnicas, ferramentas ou recursos que as inserem no contexto das transformações que as culturas populares experimentam na contemporaneidade. Posso citar como exemplo alguns instrumentos tradicionais que são produzidos a partir de objetos diferenciados do convencional: o banjo, sendo feito a partir da reciclagem de painéis de pressão ou capacetes de motocicleta, apresentados na fotografia 29, a seguir; os curimbós, com o uso de canos de PVC; as maracas⁷³, que utilizam como conteúdo interno as esferas de bicicleta, entre outros. Estes exemplos também se referem a formas “modernas” de se conceber os elementos tradicionais, que interagem e dão sentido às novas ferramentas que servirão para fabricar os instrumentos musicais.

⁷³ Para um exemplo de maracas produzidas com o conteúdo citado, temos este vídeo onde o mestre Lucas Bragança, do Grupo de Carimbó Sancari, de Belém do Pará, apresenta uma oficina de confecção deste instrumento: <https://www.youtube.com/watch?v=2JogyRj060E>.

Fotografia 29 - Mestre Ney Lima com os banjos artesanais, Belém/PA, 2019⁷⁴

Fonte: Autoria própria

Tudo isso de forma alguma afasta estes grupos da “originalidade” ou “autenticidade” inerente ao Carimbó tradicional, mas podem ser representados também pelo termo “moderno”, no sentido da modernização da tradição carimbozeira, como sendo a representação da cultura que percorre um longo caminho e encontra-se na era da modernidade, fazendo uso dos recursos que os inserem na dinâmica de resistência da cultura diante das evoluções tecnológicas. Pois, como bem observou García Canclini (2008, p. 238-239), sobre a reprodução e reelaboração das tradições como fonte de prosperidade econômica e reafirmação simbólica, “nem a modernização exige abolir as tradições, nem o destino fatal dos grupos tradicionais é ficar de fora da modernidade”.

3.4 – Sobre o catálogo para a Sala do Artista Popular do CNFCP/IPHAN

Mais uma vez apresento um episódio que presenciei e servirá para análise da forma como são representados os carimbozeiros, a partir do uso de recursos tecnológicos da imagem. Neste caso, um relato particular que me fez refletir sobre a cautela assumida pelas instituições públicas no trato com as culturas populares e seus detentores,

⁷⁴ Da esquerda para a direita: o primeiro e o segundo são feitos com capacete de motocicleta, e o terceiro com panela de pressão.

principalmente a respeito da visibilidade e inclusão destes nos processos de produção dos conteúdos que remetem as referências de sua cultura.

No início do ano de 2019, fui convidado pela Superintendência do IPHAN no Pará a participar da pesquisa e produção, fotográfica e audiovisual, para o programa Sala do Artista Popular (SAP), do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), que faz parte do IPHAN. Produção esta que resultou em exposição⁷⁵, ocorrida no Museu de Folclore Edison Carneiro (na cidade do Rio de Janeiro / RJ), e catálogo “Pau, corda, cores e [re]invenções – instrumentos e artesanatos do Carimbó”, disponível em formato digital⁷⁶ e impresso, e foi distribuído entre os carimbozeiros e realizadores. A equipe técnica realizadora foi composta, além da documentarista Cris Salgado e por mim – convidados externos a autarquia federal –, por técnicos em patrimônio ligados ao IPHAN-PA e residentes em Belém, e uma equipe técnica do CNFCP, vinda da cidade do Rio de Janeiro para realizar parte da produção fotográfica e audiovisual, sendo esta também responsável pela pesquisa e textos da exposição e catálogo.

Cito esta realização para analisar o caso chegado a mim por meio do Mestre Elias, carimbozeiro do município de Curuçá, nordeste do Pará. Estávamos em uma das últimas reuniões do Comitê Gestor da Salvaguarda do Carimbó ocorrida no município de Marapanim, nordeste do Pará, em 2020, antes do início da pandemia da COVID-19, quando ao final desta reunião o referido mestre me abordou para um diálogo. Ele mostrou-se bastante indignado com um problema percebido no catálogo da exposição citada acima, reclamando sobre o conteúdo do documento a respeito da sua localidade na pesquisa. Este problema, segundo ele, foi a inclusão de sua fotografia, nome e biografia no espaço do catálogo reservado aos residentes no município de Marapanim⁷⁷, o que omitia a sua verdadeira origem e residência, no caso, o município de Curuçá, que não foi citado em nenhum momento nos textos. Abaixo, na figura 3, a página onde consta as informações e fotografia do Mestre citado.

⁷⁵ A exposição ocorreu no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, na Rua do Catete, 179, no Rio de Janeiro/RJ, do dia 25 de julho a 8 de setembro de 2019.

⁷⁶ O catálogo em formato digital pode ser acessado aqui: http://www.cnfcp.gov.br/arquivos/file/sap198_carimbo_virtual.pdf.

⁷⁷ As informações e os mestres deste município ocupam as páginas 14 a 16 do catálogo.

Figura 3 - Página 16 do catálogo onde estão exibidas as informações e fotografia de Mestre Elias



Fonte: Catálogo da Exposição⁷⁸

A sua reclamação se referia a não inclusão ou citação do seu município no catálogo, bem como a falta de referência do local onde reside e realiza as suas atividades como artesão e mestre de Carimbó. Antes de me abordar, vi que ele procurou o coordenador do movimento carimbozeiro ali presente, Isaac Loureiro, que lhe sugeriu entrar em contato com o IPHAN-PA para dar voz a sua reclamação. Após isso, chegando a mim, informou o ocorrido perguntando-me como deveria proceder, mas, infelizmente, a única orientação que poderia lhe dar também era reclamar junto ao IPHAN, que é a instituição responsável pela produção da pesquisa e edição do catálogo.

Naquele momento pouca coisa poderia ser feita, já que a diagramação e a impressão de uma tiragem inteira do catálogo já haviam sido feitas há certo tempo e até mesmo distribuída para os demais. Este caso nos apresenta uma situação que considero como negligência por parte da equipe responsável pelos textos do catálogo, principalmente por esta ser experiente com o desenvolvimento de trabalhos desta natureza com a cultura popular.

Quando se propõe mapear, no caso da pesquisa para a SAP, os fazedores de cultura que realizam trabalhos artísticos em contextos de manifestações culturais, algumas patrimonializadas, deve-se atentar a diversidade existente no próprio seio destas

⁷⁸ Cf. Nota de Rodapé 76.

tradições, que podem estar dispersas em territórios diferentes, mesmo que no mesmo estado, numa mesma região. Cito isto por conhecer de perto a dinâmica da representatividade existente em meio ao movimento carimbozeiro, onde boa parte do prestígio relativo a cada mestre, grupo ou comunidade reside na visibilidade que estes possuem e as atividades que desempenha na sua localidade.

Pode-se, ainda, refletir sobre este processo no que se assemelha a invisibilidade e exclusão das culturas populares, decorrente da forma com que instituições ou grupos hegemônicos atuam em projetos de dominação. Soma-se a isso o fato de que uma parte da equipe responsável pela pesquisa e edição do material textual não era originária ou residente no estado do Pará, o que em muitos momentos dificulta uma melhor apreensão sobre a cultura do Carimbó paraense. É claro que este fato não exime a equipe, de uma instituição pública responsável pela gestão do patrimônio nacional, de atentar-se as particularidades referentes à diversidade existente em uma manifestação cultural patrimonializada. Deste modo,

para atuar junto a um grupo ou comunidade é importante saber previamente como este se organiza, como se define o seu território e suas territorialidades, quais as suas estruturas de poder, hierarquias e dinâmica de funcionamento e deliberação, que laços e/ou interesses ligam os indivíduos que a constituem, quais seus conflitos, dissensos e disputas internas (CUNHA, 2018, p. 75).

Com a exposição deste caso, levando em conta que não houve a pretendida resolução do problema citado pelo mestre, temos um exemplo de como projetos e ações realizadas por instituições públicas, mesmo que dedicadas à difusão da cultura, podem resultar em atos de desatenção ou negligência por parte dos responsáveis pela produção, estes representantes do Estado. Longe de arbitrar sobre o caso, definindo qual seria de fato a causa do incidente, pretendo evidenciar um inconveniente que por diversas vezes atinge os fazedores de cultura, relacionado a visibilidade de suas práticas e o reconhecimento do seu potencial produtivo, quando relacionado a contextos e territorialidades onde atuam. Sem esgotar o tema, este é mais um exemplo de apropriação e uso equivocado de referências sobre as culturas populares, o que reforça o argumento do descaso com que estes grupos são tratados, mesmo que, no caso do IPHAN, profissionais especialistas no campo antropológico façam parte das ações e produções técnicas.

3.5 – Discursos de poder e a resistência carimbozeira

A escolha e determinação do que é ou deve ser registrado imagetivamente para servir como referência cultural de um patrimônio à sociedade, é uma atribuição delegada ao poder de decisão, tantas vezes concedida ao Estado e algumas reivindicadas pelos detentores do bem cultural, como é o caso do patrimônio cultural do Carimbó e o vídeo documentário objeto de análise anteriormente. A submissão a um poder, a um discurso que se alterna de acordo com a necessidade e adaptação a um contexto específico, nos leva a refletir sobre o poder e a noção de verdade em relação à cultura do Carimbó, que na análise do vídeo possibilita visualizar a articulação das forças que determinam quem de fato delibera sobre as escolhas e imposições nesta relação entre patrimônio e Estado.

Desta forma, surgem questões pertinentes ao estudo da memória em relação aos meios de preservação e compartilhamento das lembranças, e quanto à sua representação para os detentores do bem patrimonial na construção de uma memória social do Carimbó. Ainda, sobre os discursos que legitimam ou são legitimados para a escolha das narrativas que são expressas através dos registros memoriais, levando em conta o conteúdo, o contexto e a intencionalidade da narrativa, bem como a importância que possui para as comunidades carimbozeiras em vista da salvaguarda do patrimônio enquanto referência de sua tradição cultural.

Portanto, é necessário observar o uso sociocultural e político destes recursos da imagem, pondo em conflito a perspectiva da instituição responsável pela preservação do patrimônio cultural nacional e produção de conteúdos documentais, e os detentores do bem cultural, para verificarmos de que forma é determinado e quem determina quais recortes ou fragmentos serão mantidos pela memória. Também, analisar a problemática do poder, tendo em vista as relações sociais que se amparam na construção dos discursos sobre a verdade “do” e “no” Carimbó, para uma reflexão a respeito da constituição do sujeito carimbozeiro e a sua sujeição diante da instituição de preservação do patrimônio nacional, considerando os discursos de resistência às condições impostas pelo Estado. Por isso, como orienta Cunha (2018, p. 82):

é necessário estarmos cientes de nossas estruturas de poder e limitações, assumindo também que as relações nunca serão totalmente democráticas, dialógicas e horizontais, uma vez que o Estado, a ciência, a política pública e

os recursos são campos de disputa onde quem dita a ordem e delibera ainda pertence a uma classe social privilegiada.

Tendo como referência mais uma vez o vídeo documentário do INRC do Carimbó, proponho analisar a “verdade” contida no discurso evidenciado nele, que pode ser questionado considerando o diálogo com Michel Foucault (2010) sobre o problema do poder, o excesso de poder do aparelho do Estado e dos indivíduos uns com os outros, sua ligação com o saber e seus efeitos. Mesmo que tal discurso tenha partido de um artista, um fazedor da cultura do Carimbó, ele foi veiculado em um dispositivo produzido sob orientação e coordenação da instituição pública responsável pela gestão do patrimônio nacional. Sendo assim, durante os processos de captação, produção e finalização, era necessário que a autoridade institucional atuasse em vista da instrução e formatação do conteúdo apresentado pelo documentário. Visto que,

geralmente aos detentores é relegada uma participação em nível de informante, entrevistado ou depoente, ficando as etapas de planejamento da pesquisa, descrição, classificação e seleção de bens restrita aos pesquisadores e coordenadores das ações de identificação e ao próprio IPHAN (CUNHA, 2018, p. 73).

Assim, percebe-se que a produção de verdades não está dissociada do poder e seus mecanismos, por justamente ser resultado desta força e ela própria produzir efeitos de poder que envolvem os sujeitos. Portanto, é importante destacar que na sociedade existem inúmeras relações de poder expressas nas relações de forças em pequenos enfrentamentos, são estas as microlutas existentes entre diversos grupos e organizações sociais, também constituídas por hierarquias. Num sentido inverso, como diz Foucault, “uma dominação de classe ou uma estrutura de Estado só podem bem funcionar se há, na base, essas pequenas relações de poder” (op. cit., p. 231). Estas microlutas encontramos, inclusive, nas estruturas hierárquicas centralizadoras existentes em meio ao movimento carimbozeiro, justamente na relação deste com o IPHAN, no momento em que determinadas lideranças assumem a posição de porta-vozes da cultura carimbozeira.

Então se pergunta: “a que se deve obedecer, a que coação estamos submetidos, como, de um discurso a outro, de um modelo a outro, se produzem efeitos de poder?” (ibid., p. 227). Tal questão nos leva a refletir sobre a série de imposições, à variedade de forças que nos rodeiam e nos comprimem, nos sujeitando ao poder que emana do Estado.

Mas, sendo estas relações de poder também relações de força, de enfrentamento, são, portanto, sempre reversíveis. Complementa Foucault, “não há relações de poder que sejam completamente triunfantes e cuja dominação seja incontornável”. Deste modo, mesmo em meio às relações de poder, abrem-se precedentes para uma resistência, e é justamente por esta possibilidade de resistência real que o poder dominante tenta se manter, com tanto mais força quanto a resistência persistir. “Em toda a parte se está em luta” (ibid., p. 232).

É importante percebermos que, a exemplo desta reflexão de Foucault sobre a relação de poder entre a constituição do sujeito e o Estado, existe a sobreposição e a constante reação à resistência. No caso da cultura do Carimbó, mesmo que o processo de registro tenha sido resultado de uma mobilização popular comunitária em busca de direitos adquiridos, a posição dos detentores do bem enquanto sujeitos os condicionam à sujeição em relação à instituição pública, às suas normativas, logo ao Estado. Para que se adquiram determinados direitos, é preciso que o sujeito se submeta à autoridade do poder instituído, sendo necessário que os discursos sobre o que é ou deve ser patrimônio, o que representa ou não determinado bem, seja articulado insistentemente até que, a bom grado, se estabeleça uma resolução ao problema. Pois, “o discurso é uma série de elementos que operam no interior do mecanismo geral do poder”, como uma série de acontecimentos “através dos quais o poder é veiculado e orientado” (ibid., p. 254).

Para analisar o discurso de resistência e as formas de constituição e sujeição dos sujeitos detentores do bem patrimonial do Carimbó, levo em conta as reflexões de Judith Butler (2017) acerca das obras de Foucault, no que diz respeito ao sujeito, quando este alcança a autonomia no momento em que se sujeita a um poder, numa dependência radical através do corpo (ibid., p. 89). Tendo em vista que a sujeição é a “feitura” de um sujeito, seu princípio de regulação, quando ele é formulado ou produzido.

Este processo é um tipo de poder que “age sobre” o indivíduo como uma forma de dominação, também designando certo tipo de restrição na sua produção. Nas palavras de Butler, “o poder age não só *sobre* o corpo, mas também *dentro* do corpo, que o poder não só produz os limites do sujeito, mas também permeia sua interioridade” (ibid., p. 96). Desta forma, a sujeição como garantia e manutenção do sujeito – uma subjetivação –, é a própria subordinação e regulação do corpo – e sua destruição preservada –, na normalização, expressa pela legislação e as políticas de patrimônio imaterial do Brasil. Segundo a autora, a possibilidade de subversão ou resistência a esta condição se

apresenta, no pensamento de Foucault, “como efeito do poder, como parte do poder, como subversão dele mesmo” (ibid., p. 99-100).

Portanto, considerando os arranjos políticos contemporâneos, no entendimento de Judith Butler, as identidades tendem a se formar em relação a certos requisitos do Estado liberal, “os quais presumem que a afirmação de direitos e a reivindicação de direitos legais só podem ser feitas com base em uma identidade singular e injuriada”. E o que é chamada de política identitária, “é produzido por um Estado que só pode alocar reconhecimento e direitos a sujeitos totalizados pela particularidade que constitui suas condições de reclamantes” (ibid., p. 107-108). Trazendo para o contexto deste trabalho sobre a cultura carimbozeira, podemos conceber o momento da protocolação do pedido de registro do Carimbó como patrimônio junto ao IPHAN e a reivindicação de direitos por parte das comunidades carimbozeiras que se organizaram em um movimento popular unido por um objetivo particular e representativo de sua identidade, que neste caso proclamava a manifestação cultural a qual todos possuíam vínculos ancestrais, através da oralidade e saber-fazer tradicional.

Nesta articulação entre os interesses comunitários e estatais em busca de uma decisão, referentes às situações apresentadas neste trabalho, o problema que surge leva em consideração a noção de verdade sobre o Carimbó, no que diz respeito ao histórico e formação da identidade e tradição desta manifestação cultural. Por verdade, segundo Foucault, se entende “o conjunto de procedimentos que permitem a cada instante e a cada um pronunciar enunciados que serão considerados verdadeiros”. Neste caso, não há uma instância absoluta, há determinados contextos onde os efeitos de verdade são perfeitamente concebidos, “onde o procedimento pelos quais se pode chegar a enunciar as verdades é conhecido previamente, regulado” (FOUCAULT, 2010, p. 233). Logo, em toda a trajetória já vivida e por tudo que virá a ser pelas comunidades carimbozeiras, a concepção de uma verdade será posta em evidência, seja diante de seus pares, seus mestres, mestras e grupos, seja diante das instituições públicas, do poder do Estado.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longe de concluir os estudos sobre os assuntos contidos neste trabalho, pretendo suscitar questões que instiguem pesquisadores, produtores e demais interessados em abordar temas referentes às manifestações culturais, dando ênfase à proposta de analisá-las sob uma ótica inclusiva, que incorpore a perspectiva dos fazedores de cultura, dos detentores de bens culturais. Quando se almeja acessar narrativas e discursos das culturas populares, é necessário que se deixe evidente as intenções que estão para além da linguagem acadêmica, residem na responsabilidade social, na relação humana entre indivíduos, em respeito à personalidade e direitos inerentes a existência de cada um.

Este trabalho foi desenvolvido tendo como alicerce as relações interpessoais que construí ao longo de minha trajetória enquanto pesquisador, documentarista, fotógrafo e produtor audiovisual junto a mestras, mestres, carimbozeiras e carimbozeiros com quem partilhei experiências, aprendendo e ensinando tudo o que me coube, de acordo com as minhas possibilidades. Foram momentos únicos e potentes, os quais me puseram a refletir sobre o trabalho que realizava, os espaços que acessava, as pessoas que me envolvia, a cultura que me incorporava. Uma parte destas experiências foi descrita neste trabalho em forma de texto e imagens num diálogo com referências acadêmicas, mas que se originaram em interlocuções e debates presenciados por mim em reuniões, seminários, congressos e demais eventos culturais que participei.

As relações as quais construí com as comunidades carimbozeiras me fizeram perceber a dimensão da responsabilidade que é reconhecer o afeto destas pessoas. Ao mesmo tempo em que poderia dar ênfase a este vínculo apresentando suas demandas e anseios na tentativa de uma resolução progressiva de seus problemas, quanto ao acesso às políticas públicas culturais. Neste sentido também, grande parte dos resultados obtidos durante a pesquisa aqui apresentada são frutos das teias de relações constituídas ao longo do tempo, que de fato foram alcançados devido a influência e participação que tenho em muitas ações junto a grupos e comunidades carimbozeiras. Por isso, é importante mencionar a relação amistosa e de cumplicidade que mantenho com diversas pessoas deste meio, principalmente em relação a produção cultural e artístico-visual, o que em boa parte facilitou o diálogo e a coleta de informações para esta dissertação.

Pois bem, os casos que reuni neste trabalho ilustram a diversidade de situações a que são submetidos detentores, grupos e comunidades, não só da cultura do Carimbó, mas de culturas populares como um todo. Alguns são casos que refletem as necessidades e condições impostas por uma política excludente, que tendem a evidenciar a verticalização com que são determinadas as relações sociais, não só relacionadas às políticas de Estado, mas também nas microrrelações comunitárias e coletivas. É preciso reconhecermos que em todas as dimensões das relações humanas existe a imposição da força, do poder, que tendem a sustentar hierarquias as quais podem se tornar nocivas para o desenvolvimento da sociedade.

A temática central em debate neste trabalho procurou abordar as formas e usos dos recursos tecnológicos imagéticos, sejam eles fotografias, vídeos, produções audiovisuais e demais mídias digitais, e como elas se inserem no diálogo com a sociedade e as instituições públicas quando utilizadas para representar ou autorrepresentar as comunidades carimbozeiras. Estas que após uma longa caminhada em busca da patrimonialização de sua cultura, hoje em dia exercitam seus conhecimentos com o objetivo de acessar as políticas públicas que deem suporte as suas demandas socioculturais. Neste caso, tais recursos da imagem tendem a operar como dispositivos que apresentam ou representam sua cultura diante de um mundo cada vez mais integrado, ao mesmo tempo que distante. Levando em conta as dificuldades de acesso a certas tecnologias que ainda são um obstáculo, quando se pretende difundir o saber-fazer e saber-saber das comunidades para o mundo

É esta relação de acesso, dificuldade e impedimento que tornam as questões levantadas neste trabalho tão pertinentes para um aprofundamento a nível acadêmico. Mas nada disso se torna relevante se a perspectiva dos detentores de bens culturais, daqueles grupos “objetos” de pesquisa, não forem consideradas. Por isso, a necessidade de se buscar compartilhar as produções e os resultados das pesquisas, de trazer para o ambiente acadêmico os discursos e os questionamentos destas comunidades.

As tecnologias da imagem, as mídias e redes digitais, o ambiente virtual, são ferramentas e meios de dominação, são espaços de conflitos, de imposição de poder por quem possui acesso irrestrito. Sendo assim, é necessário problematizar este acesso, bem como permiti-lo por meio de projetos e pesquisas que os utilizem como forma de inclusão social, como forma de tornar próximo, íntimo este processo ao qual a modernidade dos meios de produção submete todas as sociedades contemporâneas.

É neste percurso que proponho dar seguimento a esta pesquisa no campo das ciências do patrimônio, que teve início em conjunto com a minha ocupação profissional, mas que agora, em diálogo com a academia, disponibilizo à sociedade. A proposta de continuidade para esta pesquisa reside na possibilidade de mediar junto aos detentores do bem cultural do Carimbó o acesso aos meios e ferramentas, as quais faço uso na construção da imagem carimbozeira, para que eles próprios possam compor as suas narrativas, a sua autorrepresentação imagética visando a preservação e salvaguarda de sua cultura, que já realizam há séculos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Rívia Ryker Bandeira. **Salvaguarda de bens registrados**: patrimônio cultural do Brasil: apoio e fomento. Série Patrimônio Cultural Imaterial: para saber mais, 2. Brasília, DF: IPHAN, 2017.

ARAÚJO, Ana Valéria. Direito Autoral x Direito de Imagem: Novos Desafios para os Índios. In: **Povos Indígenas no Brasil, 1996-2000** – Carlos Alberto Ricardo (editor). São Paulo: Instituto Sócio-Ambiental, 2000.

AZEVEDO, Pierre de Aguiar. “Pra esse lado urbano”: o Carimbó e a salvaguarda do patrimônio imaterial num festival de resistência da cultura popular. **Anais da 6ª Reunião Equatorial de Antropologia - REA**. Tema: diversidades, adversidades e resistências. v. 3. 9 a 12 de dezembro 2019 / Salvador, BA: Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Faculdade de Filosofia e Ciências e Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2020a. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32216>. Acesso em: 20 out. 2021.

AZEVEDO, Pierre de Aguiar. Festival Pau e Corda do Carimbó *Online*: resistência cultural e salvaguarda do patrimônio imaterial. **Anais do IV Encontro de Antropologia Visual da América Amazônica – EAVAAM**. 17 a 20 de novembro de 2020 / Belém, PA: Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, 2020b. Disponível em: <https://eavaam.com.br/anais/pdfviewer/festival-pau-e-corda-do-carimbo-online-resistencia-cultural-e-salvaguarda-do-patrimonio-imaterial/>. Acesso em: 20 out. 2021.

AZEVEDO, Pierre de Aguiar. Memória e Patrimônio: Mestres Praianos do Carimbó de Maiandeua. Ensaio Fotográfico. **Revista de Antropologia Visual e da Imagem Visagem**. Belém, vol. 1, n. 2, p. 85-94, jul./dez., 2015. Disponível em: http://grupovisagem.org/revista/edicao_v1_n2/ensaio_fotografico/memoria-e-patrimonio/7_pierre_pdf.pdf. Acesso em: 20 out. 2021.

BARROS, José D’Assunção. Memória e História: uma discussão conceitual. **Tempos Históricos**, v. 15, n. 1, p. 317-343, 2011.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ª ed. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCO, Sonia Maria Reis. O Carimbó em Algodual e seus aspectos sócio-gráficos. **Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular – IASPM-AL**. 21 a 25 de junho de 2004 / Rio de Janeiro, RJ: 2004.

BOGÉA, Eliana Benassuly. **O Carimbó é do Carimbó: culturaS, saberes e políticaS**. 2019. 202 fls. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

BRASIL, Constituição Federal do. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 02 jul. 2020.

BRASIL. Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002. Institui o Código Civil. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, ano 139, n. 8, p. 1-74, 11 jan. 2002. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/L10406compilada.htm>. Acesso em: 20 out. 2021

BRASIL. **Decreto n. 3.551, de 4 de agosto de 2000**. Institui o registro de Bens Culturais de natureza Imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm>. Acesso em: 30 out. 2021.

BRAYNER, Natália Guerra. **Patrimônio Cultural Imaterial: para saber mais**. Série Patrimônio Cultural Imaterial: para saber mais, 1. 3. ed. Brasília, DF: IPHAN, 2012.

BUTLER, Judith. Sujeição, resistência, resignificação – Entre Freud e Foucault. In: **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CARTA DE FORTALEZA. Fortaleza, 14 de novembro de 1997. In: **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Fortaleza%201997.pdf>>. Acesso em: 08 dez. 2021.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

COSTA, Tony Leão da. Carimbó - negritude, indianeidade e caboclice: debates sobre raça e identidade na música popular amazônica (década de 1970). **Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História**. Florianópolis-SC, 2015.

COSTA, Tony Leão da. Carimbó e Brega: Indústria cultural e tradição na música popular do norte do Brasil. **Revista Estudos Amazônicos**, vol. VI, n. 1, p. 149-177. 2011.

COSTA, Tony Leão da. **Música de subúrbio: cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará**. 2013. 311 fls. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

COSTA, Tony Leão da. Música, literatura e identidade amazônica no século XX: o caso do carimbó no Pará. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 61-81, jan./jun. 2010.

CUNHA, Juliana da Mata. Participação social na política de patrimônio imaterial do IPHAN: análise de diretrizes, limites e possibilidades. **Revista CPC**, v. 13, n. 25, p. 60-85, jan./set. 2018.

DIAS, João Aluizio Piranha. **A festa do Çairé e a resistência indígena: uma experiência ancestral dos Borari em Alter do Chão, Santarém, Pará**. 2019. 223 f. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2019.

DODEBEI, Vera Doyle. Memória e Patrimônio – perspectivas de acumulação/dissolução no ciberespaço. **Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política**, n. 10, p. 36, 2011.

DODEBEI, Vera Doyle. Memoração e patrimonialização em três tempos: mito, razão e interação digital. **Memória e Novos Patrimônios**, Ed. Open Edition, Saint Hilaire, 2015.

DUBOIS, Philippe. Philippe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas. Entrevista concedida a Lúcia Ramos Monteiro. **ZUM – Revista de Fotografia**, meio digital, fev. 2018. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/>>. Acesso em: 08 dez. 2021.

FABIAN, Johannes. **O tempo e o Outro**: como a antropologia estabelece seu objeto. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

FIGUEIREDO, Silvio Lima; BOGÉA, Eliana. Hibridismo cultural e *atualização* da cultura: o Carimbó do Brasil. **Resgate – Rev. Interdiscip. Cult.**, Campinas, v.23, n.30, p. 81-92, jul./dez. 2015.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Patrimônio cultural: por uma abordagem integrada (considerações sobre materialidade e imaterialidade na prática da preservação). **Cadernos de Estudos do PEP**. COPEDOC/IPHAN-RJ, p. 69-73, 2007.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **Patrimônio em processo**: trajetória da política de preservação no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 2005.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Referências Culturais: base para novas políticas de patrimônio in IPHAN, **Inventário Nacional de Referências Culturais: Manual de Aplicação**. Brasília: IPHAN/Minc/DID. 2000.

FOUCAULT, Michel. Estratégia, Poder-Saber. **Ditos e Escritos**. Vol. 4. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FUSCALDO, Bruna Muriel Huertas. O carimbó: cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil. **Revista CPC**, n. 18, p. 81-105. São Paulo (SP), 2015.

GABBAY, Marcelo Monteiro. Representações sobre o carimbó: tradição x modernidade. In: **Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Norte - Intercom Norte 2010**. Rio Branco: UFAC, 2010.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **A Sociedade sem Relato**: Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Os limites do patrimônio. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; ECKERT, Cornelia (Org.). **Antropologia e patrimônio cultural**: diálogos e desafios contemporâneos. Blumenau: Nova Letra, p. 239-248, 2007.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mario (Org.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan/jun 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. **Revista Estudos Históricos**, v. 1, n. 2, p. 264-275, 1988.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HOBBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

IPHAN. **Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) Carimbó**. Dossiê Iphan Carimbó. Belém-PA, 2013.

IPHAN. **Inventário Nacional de Referências Culturais**: Manual de Aplicação. Apresentação de Célia Maria Corsino. Introdução de Antônio Augusto Arantes Neto. – Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

IPHAN. Portaria n. 299, de 17 de julho de 2015. Dispõe sobre os procedimentos para a execução de ações e planos de salvaguarda para Bens Registrados como Patrimônio Cultural do Brasil no âmbito do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. **Boletim Administrativo Eletrônico do IPHAN**, n. 1.093, Brasília, p. 5-28, 17 jul. 2015.

JASTES, Eder Robson Mendes. **Zimba**: A espetacularidade gestual dos dançarinos de Carimbó na Amazônia. 2012. 270 fls. Tese (Doutorado) – Doutorado Interinstitucional – DINTER / Universidade Federal da Bahia / Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Belém, 2012.

LINS, Cyro Holando de Almeida; ZANARDI, Paula Pflüger. (Org.) **Plano de Salvaguarda do Carimbó 2020**. Belém, PA: IPHAN, 2020.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. As tradições gaúchas e sua racionalização na modernidade tardia. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. (Coleção PROPG Digital - UNESP). ISBN 9788579830884. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/109139>>. Acesso em: 30 mar. 2022.

MACIEL, Antonio Francisco de Almeida. **Carimbó**: um canto caboclo. 1983. 198 fls. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica, Mestrado em Linguística. Campinas, 1983.

MARTINS, Alice Fátima; TEIXEIRA, João Gabriel L. C.; VIANNA, Letícia C. R. O audiovisual e as políticas de salvaguarda e de preservação da cultura popular. **Políticas Culturais em Revista**, v. 6, n. 2, p. 28-39, 2014.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: **Sociologia e Antropologia**. Ubu Editora LTDA-ME, 2018.

MENDES, Lorena Alves. “**Nós Queremos**”: O carimbó e sua campanha pelo título de Patrimônio Cultural Brasileiro. 2015. 102 fls. Dissertação (Mestrado) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, Rio de Janeiro, 2015.

MENEZES, Bruno de. **Obras Completas de Bruno de Menezes**: Folclore. Vol. 2. Belém: Secretaria Estadual de Cultura/Conselho Estadual de Cultura, 1993.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 10, 1993.

PASCHOAL, Sônia Barreto de Novaes. O ser e o tempo do audiovisual: diálogos entre território e cultura. **Rumores–Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias**, v. 5, n. 9, 2011.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro. vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

RIBEIRO, Leila Beatriz. Patrimônio visual: as imagens como artefatos culturais. In: **E o patrimônio?** p. 59-72. 2008.

ROCHA, Gilmar. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. **Mediações - Revista de Ciências Sociais**, v. 14, n. 1, p. 218-236, 2009.

SALLES, Vicente; SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 9, n.25, set./dez. 1969.

SANT’ANNA, Márcia. Patrimônio material e imaterial: dimensões de uma mesma ideia. In: GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras; CORRÊA, Elyane Lins. (Org.) **Reconceituações contemporâneas do patrimônio** (Vol. 1). Salvador: EDUFBA, 2011.

SILVA, Lucia. Trajetória de um Conceito: Patrimônio, entre a Memória e a História. **Revista Mosaico**, v. 1, n. 1, p. 36-42, 2010.

SIMMEL, George. A natureza sociológica do conflito. In: MORAES FILHO, Evaristo. (org.) **Simmel**, São Paulo, Ática: 1983.

TEDLOCK, Dennis. A tradição analógica e o surgimento de uma antropologia dialógica. **Anuário Antropológico**, v. 10, n. 1, p. 183-202, 1986.

UNESCO, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial de 2003**. Disponível em: <<http://portal.UNESCO.org>>. Acesso em: 30 set. 2021.

VELOSO, Mariza. O fetiche do patrimônio. **Habitus**, Goiânia, v. 4, n. 1, p. 437-454, jan./jun. 2006.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WELLER, Wivian; BASSALO, Lucélia de Moraes Braga. Imagens: documentos de visões de mundo. **Sociologias**. Porto Alegre: ano 13, n.28, p. 284-314. set./dez. 2011.

ZANARDI, Paula Pflüger. **Narrativas Visuais sobre o Patrimônio Cultural: os cortadores de pedra na Chapada Diamantina**. 2017. 123 fls. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) - IPHAN, Rio de Janeiro, 2017.