

ANANDA DEVA ASSIS TRIVELATO

**MEMÓRIA EM DANÇA NO VAI E VOLTA: UM OLHAR SOBRE O
BAILE DOS GUIGAS**

Dissertação apresentada a Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

VIÇOSA
MINAS GERAIS – BRASIL
2017

T

T841m Trivelato, Ananda Deva Assis, 1984-
2017 Memória em dança no Vai e Volta : um olhar sobre o Baile dos Guigas / Ananda Deva Assis Trivelato. – Viçosa, MG, 2017. xi, 98f. : il. (algumas color.) ; 29 cm.

Inclui anexo.

Orientador: Angelo Adriano Faria de Assis.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f.91-94.

1. Festas - Teixeira (MG). 2. Patrimônio. 3. Memória.
I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de História.
Mestrado em Profissional em Patrimônio Cultural, Paisagens e
Cidadania. II. Título.

CDD 22 ed. 203.88151

ANANDA DEVA ASSIS TRIVELATO

MEMÓRIA EM DANÇA NO VAI E VOLTA: UM OLHAR SOBRE O
BAILE DOS GUIGAS

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 28 de agosto de 2017.


Leonardo Civalde


Vanessa Lana


Paloma Elaine Santos Goulart


Angelo Adriano Faria de Assis
(Orientador)

*DEDICO ESTE TRABALHO A TODOS QUE
ACREDITAM NA FORÇA, BELEZA E PODER
DAS MANIFESTAÇÕES POPULARES. A
CLARA E LUNA, QUE ELAS POSSAM
RECONHECER EM NOSSAS REFERÊNCIAS
CULTURAIS O SABER DA VIDA, A
INSOLVÊNCIA DOS GRANDES LAÇOS.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Universidade Federal de Viçosa que desde 2003 se tornou um espaço importante de diálogo, ensino e aprendizagem. Ao Programa de Mestrado em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania que me permitiu esta aventura da pós-graduação. Ao Departamento de Artes e Humanidade e Curso de Dança, que me proporcionaram a compreensão da dança como ciência e pesquisa.

Agradeço ao orientador Angelo Adriano Faria de Assis que compreendeu os tempos dilatados necessários para a realização da pesquisa.

Aos docentes Leonardo Civale, Vanessa Lana, Marcelo Loures que aceitaram com grande compreensão participar da banca.

Ao Instituto de Conhecimentos Tradicionais Mestre Guiga que partilha comigo os saberes da pesquisa. Um agradecimento especial aos amigos Paloma Goulart e Célio Guiga. A todos do Vai e volta que me acolheram nesta busca do saber: D. Gracinha, João Guiga, Flávia, Maria Custódia, Ana, filhos, netos, irmãos com quem dividi a alegria dos bailes.

Agradeço a professora Laura Pronsato que inspirou os caminhos desta pesquisa e a co-orientou com a dedicação de uma grande mãe e da sabedoria em poesia artística!

Agradeço a Pró-reitoria de extensão e cultura, através dos Proext – Mec. me ajudaram também a concluir esta tarefa, em especial ao Programa TEIA, Cultura Ativa. Ao Mutirão Ciranda que me proporcionaram o aprofundar dos olhares e saberes junto a Agroecologia.

Agradeço a Carla Ávila grande mestra neste caminho que com sua inspiração nos conectou aos rizomas culturais pela poética do Gengibre. Aos Gengibreiros, de ontem, hoje e sempre. Ao Micorrizas, que dançaram comigo, o movimento das memórias locais.

Aos amigos mais próximos, mágicos transformadores das lágrimas da trajetória !

A querida cigana protetora, amiga, artista, docente que junto comigo teceu estas linhas!

Ao meu companheiro Lucas Bigardi, que com sua paciência e amor incondicional amparou as dificuldades e potencialidades do trabalho.

Agradeço ao Espaço Luz, por me trazer a consciência da psique na força das lobas. As queridas que permeiam o Templo Sagrado, Tenda da Lua, minha eterna gratidão pela partilha da força do feminino.

Agradeço a Oca – Organização Cooperativa da Agroecologia que me traz as bases para o olhar divino na construção de saberes agroecológicos.

A minha família, meus parentes, cunhada, avós pais queridos que cuidaram do meu jardim para que um novo broto pudesse nascer. Gratidão Família Bigardi.

Agradeço meu pai pela inspiração poética.

Para minha mãe a minha gratidão em ser sua filha, amiga, companheira.

Agradeço ao Axé! A vida! O Prana!

Eu sou Ananda e assim eu agradeço a todos HEY! HO!

SUMÁRIO

Lista de figuras	vii
Lista de abreviaturas	viii
Resumo	x
Abstract	xi
INTRODUÇÃO GERAL	1
Em Cena: A pesquisa	2
SABER FAZER	6
CAPÍTULO 1	11
INVESTIGANDO OS SABERES MEMORIAIS	12
1. A memória do PATRIMÔNIO: O PATRIMÔNIO da memória.....	13
2. Breve Histórico do conceito patrimonial: uma noção geral	18
3. Patrimônio do Brasil e no Brasil	33
CAPITULO 2	43
Hoje é dia de Festa?	44
1. O Baile dos Guigas.....	46
1.1 Festas do Cotidiano: O Baile na Roça.....	50
2. Que Festa é essa?	51
2.1. A festa em Rabelais: o espaço do Riso.....	56
3. Festas Solsticiais	60
3.1. Festejos Juninos.....	61
3.1.1. Viva São João!	62
3 2. Encerrando diálogos: Perspectivas da festa como questão.....	67
CAPITULO 3	69
Dança e Educação Patrimonial.....	70
1. No vai e volta do Baile na Roça: narrativas situadas no campo da pesquisa	72

2. Memória em Dança	77
2.1. Sobre Dança e experiências.....	80
2.2 Dos primeiros contatos em relação com a memória do passado presente.....	81
3. O que Carrego no Balaio Furado? Releituras em cena – rizomas patrimoniais	84
3.1 “Entre Sementes de outras eras” – Micorrizas no Vai e Volta.....	84
4. Danças no contexto das referências culturais.....	86
Conclusões Gerais	88
No Vai e Volta não há ponto final – (In)conclusões	89
Referências Bibliográficas	91
Memorial descritivo do Produto.....	95
De onde se vê: os primeiros encontros em contos.....	96

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Pegadas no chão de terra batida – foto: Roberta Monteiro

Figura 2 – Balaios em Confeção – foto: acervo Micorrizas

Figura 3 – Teto de Taquara – foto: Larissa Barbieri

Figura 4 – Janela da casa de Dona Gracinha e Mestre João- foto: Larissa Barbieri

Figura 5 – Quadro de diálogo entre memória e história

Figura 6 – Baile na Cozinha - foto: Ananda Deva

Figura 7 – Micorrizas em dança - foto: acervo Micorrizas

Figura 8 –Detalhe da lateral da casa João Guiga – foto: Laura Pronsato

LISTA DE ABREVIATURAS

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IAP – Instalação Artístico Pedagógica

DNA – Ácido Desoxirribonucleico

ONU – Organização das Nações Unidas

UNESCO - Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura

PCI – Patrimônio Cultural Imaterial

CTE - Cooperação Territorial Europeia

FEDER - Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional

S3- Smart Specialisation

MES - Ministério da Educação e Saúde

SPHAN - Serviço Do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

CNRN - Centro Nacional de Referência Cultural

PNPI - Programa Nacional do Patrimônio Imaterial

INCR - Inventário Nacional de Referências Culturais

DPI - Departamento do Patrimônio Imaterial

SNC - Sistema Nacional de Cultura

ICTMG – Instituto Conhecer e Transformar Mestre Guiga

Aqui em casa, não tem frescura não



Figura 1: Pegadas no chão de terra batida – foto: Roberta Monteiro

O Chão Batido do Terreiro

É o Salão...

(Célio Guiga - Pula Mulata)

RESUMO

TRIVELATO, Ananda Deva Assis, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, agosto de 2017. **Memória em Dança no Vai e Volta: um olhar sobre o Baile dos Guigas**. Orientador: Angelo Adriano Faria De Assis.

Nesta dissertação fazemos primeiro uma revisão bibliográfica sobre os conceitos de memória e patrimônio, encaminhando os discursos para o diálogo entre a dança e a educação patrimonial, com foco no olhar sobre o Baile na Roça da comunidade do Vai e Volta região de Teixeiras, Zona da Mata Mineira. No Vai e Volta também acontece o Baile dos Guigas que nos apresenta a música choro mineiro e seus discursos inter-relacionados a categoria de Patrimônio Cultural Imaterial. O patrimônio, conceituado e oficializado em registro por órgão governamental, também tem seu campo de reflexão nas manifestações que ainda estão à margem desta oficialização e possuem a coesão social como principal sustento de seus saberes. Por este caminho transitamos no chão da terra batido da casa de D. Gracinha e Mestre João, conhecendo a conectividade do saber fazer deste local presente nas linguagens vivenciadas no Baile na Roça. O Baile celebra o aniversário dos anfitriões com uma festa junina, nas proximidades do dia de São João. A partir do diálogo com as festas apresentamos o universo mítico que envolve os festejos juninos e sua interconexão com o Baile na Roça. É com a perspectiva da festa como questão que adentramos na etnografia do baile, construída a partir da observação participante e das narrativas situadas. Encerrando a reflexão trazemos a experiência da pesquisadora, em sua construção profissional, como artista e docente em dança, dialogando a arte e a educação patrimonial. Como produto final trazemos a proposta das Instalações Artísticas Pedagógicas em conectividade com a performance. Para compor esta instalação temos o livro e DVD: “De onde se vê: Os primeiros encontros em contos”, que apresenta os relatos etno-sensíveis da pesquisadora. Esta dissertação se sustenta em conceitos polissêmicos e inconclusos e por isso no vai e volta da reflexão se encontra em permanente estado de conclusão.

ABSTRACT

TRIVELATO, Ananda Deva Assis, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, August, 2017. **Memory in Dance at Vai e Volta community: a view about Guigas' Ball.** Advisor: Angelo Adriano Faria De Assis.

In this dissertation we first make a bibliographical review on the concepts of memory and heritage, leading the discourse to the dialogue between dancing and heritage education, focusing on the ball *Baile da Roça* (Country Ball), in *Vai e Volta* community, Teixeiras region, Zona da Mata, State of Minas Gerais, Brazil. In *Vai e Volta* (Back and Forth) community there is also Baile dos Guigas (Guigas' Ball), which presents us *choro* music from Minas Gerais and its interrelated discourses on the category of Intangible Cultural Heritage. The patrimony, recognized and officially registered by government agencies, also has its field of reflection in the manifestations that are still on the margins of this officialization and have the social cohesion as the main sustenance of their knowledge. Along this path we walk on the dirt floor of D. Gracinha and Mestre João's house, knowing the connectivity of the know-how of this place present in the languages lived in the ball *Baile da Roça*. The Ball celebrates the anniversary of the hosts with *feira junina* (June party) on the eve of St. John's Day. From the dialogue with these parties, we present the mythical universe that surrounds the month of June celebrations and their interconnection with the ball *Baile da Roça*. It is with the perspective of the party as an issue that we enter into the ethnography of the dancing, constructed from participant observation and situated narratives. Closing the reflection, we bring the experience of the researcher, in her professional construction, as an artist and teacher in dancing, dialoguing art and heritage education. As a final product, we bring the proposal of the Artistic-Pedagogical Installations in connectivity with the performance. To compose this installation, we have the book and DVD: "From where you see: The first encounters in short stories", which present the ethno-sensitive reports of the researcher. This dissertation is based on polysemic and inconclusive concepts and therefore in this *vai e volta* (back and forth) of reflection, it is in a permanent state of conclusion.

INTRODUÇÃO GERAL



Figura 2: Balaios em Confeção – foto: acervo Micorrizas

Ciranda de Roda
No interior é balé
Nessa dança o peão
Sapateia no chão bate pé
Noite Clara, serena
Falena noturna a bailar
Entre as flores do campo
Onde vão festejar
Xisto Guiga – Dança Cabocla

Em Cena: A pesquisa

A pesquisa traz o olhar sobre o Baile dos Guigas a partir de uma perspectiva de vivências que dialoga a interação de 13 anos entre pesquisador e objeto. Digo isso porque ingresso no curso de Dança em 2003 e é, no ano seguinte, na disciplina de Música e Movimento (ministrada neste tempo pela artista docente Laura Pronsato), que tenho o primeiro encontro com a referência cultural do Choro Mineiro em uma oficina ministrada por Célio Augusto Pereira, Célio Guiga. Esta vivência com Célio Guiga durante uma aula na arena da sede do curso de Dança, marcam a trajetória desta pesquisa. Após este primeiro encontro firmou-se uma parceria entre Célio Guiga e o Grupo Gengibre – Grupo Interdisciplinar de pesquisa, arte e extensão sobre Cultura Popular, no qual estava como educanda pesquisadora bailarina. O Grupo Gengibre promoveu anualmente desde 2006 o Encontro Moringa – Bebendo da Tradição nas águas da Contemporaneidade. Neste encontro de diálogo dos saberes a Família Guiga se fazia presente com a participação de Célio Guiga e Paloma Goulart, e no último Moringa, novembro de 2008, realizamos um grande Baile com a Família Guiga.

De 2008 a 2013 tive alguns encontros espontâneos com Célio Guiga e Paloma Goulart. Em 2012, Célio me faz o empréstimo do Memorial Família Guiga e em 2013 assumo como docente a disciplina Música e Movimento no curso de dança. Nos estudos da disciplina *Música e Movimento II*, no aprofundar da pesquisa no contexto de docente, propus a vivência em etnomusicologia a partir dos saberes da Família Guiga. Fizemos a leitura do Memorial Família Guiga e fomos a campo num dia de vivências surpreendentes. Esta foi a minha primeira visita na casa do Mestre João Guiga e D. Gracinha, registrada no conto narrado e apresentado no próximo título deste caderno.

Foi com essa primeira visita que os caminhos de terra do Vai e Volta começaram a se tornar uma constante em meu cotidiano. Em maio de 2014 tivemos visita com o grupo de estudantes de University of Illinois, com a intenção de experimentar e fruir o cotidiano de um referencial cultural local.

Também neste ano de 2014, tivemos a vivência com o Grupo Micorrizas que busca a inspiração para a construção da performance também nos saberes partilhados junto ao chão batido do Vai e Volta. O Grupo Micorrizas – Grupo de estudos corporais integrais e integrados a Agroecologia, surge de um desdobramento poético do Grupo Gengibre, e traz

para a cena arte e agroecologia entre diálogos e performances. As Micorrizas nascem dentro do espaço de interação do Programa Teia¹. Há sete anos o Teia propõe a Troca de Saberes² que traz para a cena as Instalações Artístico Pedagógicas³ - IAPs.

Com esta imersão Micorrizas no cotidiano da Família Guiga e também em diálogo com a metodologia das Instalações Artístico Pedagógicas - IAP, surge a perspectiva de se realizar no mestrado uma Instalação Artístico Pedagógica - IAP, apresentada como produto final anexo a essa escrita dissertativa. A IAP traz um vídeo, uma exposição de fotos e um livro de relatos etno-sensíveis que também reconta este histórico de aproximação e expande para contos em encontros.

Durante todo o trabalho foram revisitados os diálogos e vivências registrados no Diário de Bordo/ Cadernos de Campos do pesquisador, que desde 2004 estabelece trocas com os saberes partilhados nesta comunidade. Colocamos em destaque este tempo de contato e aprofundamento do pesquisador e objeto justificando o olhar imersivo que transparece na escrita dessa pesquisa.

Buscando trazer o olhar para os conhecimentos históricos a pesquisa investigou a memória do Baile na Roça e do Baile dos Guigas, ao situar a construção histórica destas festas o que nos trouxe a reflexão sobre como O Baile dos Guigas dialoga com as políticas de preservação do patrimônio, especificamente na categoria de Patrimônio Cultural Imaterial. Desvendar o Baile dos Guigas e suas perspectivas em ação junto ao discurso do patrimônio trouxe uma reflexão em torno deste saber que se problematiza com a questão: Baile dos Guigas, patrimônio de quem?

O Baile na Roça é situado aqui nas zonas rurais e acontecia de forma espontânea no cotidiano das pessoas, que encontravam na música e na dança o espaço para a diversão, o encontro e o diálogo. No tempo em que ainda não havia rádio, só era possível fazer baile “pelas mãos das pessoas”⁴, que tocavam e criavam um ambiente musical para a dança.

¹ O programa Teia, que atua desde 2005, forma uma rede de articulação entre diferentes projetos que trabalham com a Agroecologia, Educação, Arte e Etno Culturas. <http://www.ufv.br/teia/Historico.html> visitado em 14/11/2016.

² A Troca de Saberes acontece desde 2009 junto à tradicional semana do Fazendeiro da UFV, e traz para a cena o diálogo com o pequeno agricultor familiar, os movimentos sociais e os universitários. Cf. ALVES, Luiz Claudio Ferreira, et al. Troca de Saberes: flores das sombras da Agroecologia. Viçosa –MG: Editora Viçosa, 2011.

³ As Instalações Artístico Pedagógicas trazem para a cena um espaço que reflete além da experiência estética a intencionalidade educativa. ALVIM, Mayara. Instalações Pedagógicas: experimentos de um conceito em construção. Trabalho monográfico, Viçosa – MG: Viçosa, 2013

⁴ Fala de Dona Isabel Batista Dias, prima de Mestre João. Hoje com 94 anos Isabel nos relata as memórias dos antigos bailes de sua mocidade: “Naquele tempo não tinha esse negócio de rádio, não tinha muitas coisas não, era só o sanfoneiro mesmo e o violonista só, que era a festa. Tinha festa de outras coisas não, hoje tem muito

Aqueles que tinham instrumento em casa aprendiam o ofício de tocador e circulava pela comunidade nos dias do baile. E tinha também aqueles que tinham o instrumento guardado em casa e quando chegava algum músico entregava para que ele pudesse tocar “não tinha tocador mas tinha instrumento”⁵. O Baile na Roça acontecia nas celebrações de aniversários e nas Bandeiras de Café e Capina. Aconteciam também nas celebrações de Santos, com destaque para os festejos juninos. O Baile na Roça era uma realidade cotidiana nas zonas rurais, e aqui na zona da mata se destaca o tocador de Baile Antônio Gregório Pereira, Sô Guiga. A tradição de tocador de baile se perpetuou nas gerações de filhos e netos que hoje fazem o Baile dos Guigas, principalmente no Vai e Volta na casa de Dona Gracinha e Mestre João, filho de Sô Guiga.

O Baile dos Guigas é um dos Bailes na Roça da comunidade do Vai e Volta, município de Teixeira, na Zona da Mata de Minas Gerais. O Baile na Roça percebido através das gerações pela comunidade do Vai e Volta é aprofundado neste diálogo da pesquisa como patrimônio cultural imaterial, a partir do estudo do Baile dos Guigas.

O Baile dos Guigas transitou e transita por onde viveu o violeiro, compositor e mestre popular Antônio Gregório Pereira (1886 – 1961), mais conhecido como Sô Guiga. É em Teixeira que reside à maioria dos descendentes Guigas⁶. A comunidade aparentada também potencializa o Baile na Roça que acontece anualmente no dia 24 de junho, com as festividades de São João. É importante compreender que o Baile na Roça era uma realidade cotidiana na região. Nas comunidades do Vai e Volta e Vau Açu, famílias de músicos se revezavam na animação da função, que seguia a rota das capoeiras na itinerância cíclica dos bailes e cotidianamente podia-se escutar o som dos músicos e dançarinos. Hoje, na região do Vai e Volta, encontramos a permanência e ressignificação do baile com a Família Guiga, principalmente no dia 24 de junho, que mantêm na região a realidade vibrante dessa manifestação, e por isso sua projeção como patrimônio de uma comunidade. O Baile dos Guigas vai além do rural e, ao longo dos tempos, expandiu suas referências para o espaço urbano, potencializando este saber fazer em novos espaços e mídias.

jeito né, de fazer festa sem instrumento porque já tem os instrumentos que liga né. Naquele tempo era só das mãos das pessoas mesmo”. (Isabel Batista Dias em entrevista realizada no dia sete de julho de 2017).

⁵ Isabel Batista Dias em entrevista realizada no dia sete de julho de 2017.

⁶ No Vai e Volta reside o Mestre João Guiga e sua companheira Maria das Graças, Dona Gracinha. Nas proximidades e em Teixeira tem quatro netos, o filho Antônio Guilherme Pereira, Toni de Guiga, a filha Maria Custódia Pereira e a filha Flavia Aparecida de Pereira Santos, Teka.

Este saber patrimonial, reconhecido pela família como um patrimônio, não se insere nos documentos oficiais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), e por isso também torna esta investigação relevante para as discussões sobre este conceito.

Pretende-se compreender a construção da “patrimonialidade”⁷ na Família Guiga, no período de 2009 a 2014, tendo como foco o estudo do Baile na Roça e da performance “O Baile dos Guigas” e também o estudo do Livro de Canções Família Guiga⁸ e Memorial Família Guiga⁹, publicados por Célio Augusto Souza Pereira, conhecido como Célio Guiga. Têm como base, ainda, os estudos de Paloma Goulart sobre Patrimônio¹⁰.

Nesta dissertação iniciamos, no primeiro capítulo, os diálogos com o conceito de patrimônio trazendo para o centro das discussões: Baile dos Guigas, Patrimônio de quem? No segundo capítulo procuramos compreender o conceito de festa e sua manifestação na Família Guiga como festa cíclica e de trabalho. Para finalizar adentramos na reflexão com a arte educação patrimonial, entendendo as possibilidades de interação entre estas categorias que, em sua amalgama, podem gerar uma possibilidade estratégica de salvaguarda para o patrimônio.

⁷ Articula uma experiência em conexão sensível com o passado e o saber que autentica esta relação. Poulot, Dominique. *Uma História do Patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores*. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

⁸ PEREIRA, Célio Souza Augusto. **Livro de Canções Família Guiga**. Belo Horizonte: Editora Papel Cartum, 2014.

⁹ PEREIRA, Célio Souza Augusto. **Memorial Família Guiga** / Célio Guiga. Belo Horizonte: Catitu Publicações, 2009.

¹⁰ GOULART, Paloma. **Patrimônio Cultural Imaterial: valores, sentidos, imaginários e ação social relacionados à proteção, promoção e valorização dos conhecimentos e expressões tradicionais na contemporaneidade**. Dissertação de Mestrado, UFMG, 2012.

SABER FAZER



Figura 3: Teto de Taquara – foto: Larissa Barbieri

Contra o positivismo, que para
perante os fenômenos e diz:
'Há apenas fatos', eu digo:
'Ao contrário, fatos é o que não há;
há apenas interpretações'.
Nietzsche

O Saber Fazer vem destacar o percurso e o que já foi visto para a realização desta pesquisa que se revela de natureza aplicada com abordagem qualitativa de fins exploratórios, descritivos e explicativos, cujos meios de investigação envolvem pesquisa de campo, pesquisa bibliográfica, observação participante e estudo de caso da Família Guiga. Para esclarecer a classificação deste “modo de fazer” partimos da Metodologia de Pesquisa, proposta por Moresi¹¹. Trago nessa escrita do saber fazer o dialogo com as bases epistemológicas e os contextos locais nas quais se aplicam no empirismo da pesquisa.

A pesquisa aplicada “objetiva gerar conhecimentos para aplicação prática dirigida a soluções de problemas específicos. Envolve verdades e interesses locais”¹². O estudo do Baile na Roça da comunidade do Vai e Volta trouxe o olhar para o local, o quintal de João Guiga como sede de conhecimentos. Foi nesse quintal que o pesquisador transitou como observador participante na colheita das narrativas.

Quanto à abordagem qualitativa podemos destacar que esta

Considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números. A interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são básicas no processo de pesquisa qualitativa. Não requer o uso de métodos e técnicas estatísticas. O ambiente natural é a fonte direta para a coleta de dados e o pesquisador é o instrumento-chave. É descritiva. Os pesquisadores tendem a analisar seus dados indutivamente. O processo e seu significado são os focos principais de abordagem.¹³

Para a realização do trabalho foi priorizada a abordagem qualitativa de pesquisa reconhecendo que esta proporciona ao pesquisador aprofundar temas subjetivos, como arte, dança, educação, patrimônio. Com fins exploratórios, descritivos e explicativos, a investigação pretende refletir sobre o processo histórico do Baile na Roça. Percebe-se, de maneira geral, um escasso registro textual acerca do tema, e explorá-lo nos leva a cumprir este fim. Descritivo e explicativo, o estudo expõe o processo de construção do Baile dos Guigas, o mutirão da família, aspectos da paisagem cultural, revelando “características de determinada

¹¹ MORESI, Eduardo. **Metodologia da Pesquisa**, Brasília, 2003, Universidade Católica De Brasília – UCB, Pró-Reitoria De Pós-Graduação – PRPG Programa De Pós-Graduação Stricto Sensu Em Gestão Do Conhecimento E Tecnologia Da Informação.

¹² Ibid. p. 8

¹³ Ibid. p. 8-9.

população ou de determinado fenômeno”¹⁴ complementados pelo esclarecimento dos fatores que contribuem para a sua ocorrência.

Foram acompanhados os processos de rememoração do Baile na Roça, revisitando as boas práticas de saberes que este ambiente instiga e proporciona dentro da educação popular. A vivência do Baile buscou aproximar o pesquisador do contexto onde a pesquisa foi realizada, o que proporciona maior sintonia entre a pesquisa proposta e os anseios das comunidades em relação ao trabalho. Isso torna a pesquisa mais significativa tanto para os participantes, que passam a compreender e se apropriar do trabalho realizado, quanto para o pesquisador, que encontrará mais facilidades em obter as informações necessárias em relação aos temas da pesquisa. Além da pesquisa de campo foi necessário realizar uma revisão bibliográfica sobre as manifestações culturais populares, referências culturais regionais e sua relação com a dança, a arte, a educação, o patrimônio e, a memória. Além de uma revisão das produções acadêmicas em âmbito nacional, também analisamos dados relacionados ao trabalho desenvolvido, visto que algumas iniciativas já foram realizadas na localidade estudada.

Para a efetivação dessa pesquisa foi necessário a observação participante, enquanto técnica de pesquisa tem como foco os espaços coletivos. Nesses espaços, mesmo que não se configurem como momentos formais da pesquisa, o papel do pesquisador é captar aspectos subjetivos, como os modos de agir e pensar dos participantes, suas falas e posicionamentos, bem como elementos socioculturais da realidade em que se inserem. Ao trazer o olhar para o Baile dos Guigas, a pesquisa se delimita no âmbito de uma família, caracterizando o estudo de caso. A vivência do Baile na Roça, na casa de João Guiga, nos anos de 2015 a 2017 constituem a coluna dorsal dos saberes que compõem a observação participante. Foi com estas experiências que imergi na construção da festa e nas histórias que permeiam as celebrações de João. Participar da construção do Baile, a feitura dos alimentos, organizar o espaço, ensaiar a tocada, contar antigas histórias, mediar conflitos, rever ensinamentos, e projetar juntos sonhos artísticos.

Como método para incitar e ampliar a reflexão adotamos a prática da História Oral¹⁵, entendendo que esta interpreta a história social através da escuta das pessoas e dos registros de suas lembranças e experiências. As narrativas situadas também se inseriram como

¹⁴ MORESI, Eduardo. Op. Cit. p.9

¹⁵ THOMPSON, Paul. **A voz do passado: História Oral**. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ferramenta de investigação trazendo para a reflexão o discurso do sujeito. Ao narrar uma história, o indivíduo revela um novo modo de compreender e organizar a vida social, “as histórias têm relações sociais e, ao mesmo tempo, se distribuem através destas¹⁶”. Ao interligar entrevistas e narrativas, a pesquisa investigou a memória do Baile dos Guigas, um dos bailes na roça da comunidade do Vai e Volta. As narrativas são colocadas como referências neste trabalho escrito, situadas no tempo histórico que ocorrem, sendo identificado parentesco da família de quem participa na narração. São colocadas, também como fonte de referência narrativa, duas entrevistas. Estas entrevistas seguem um roteiro pré-estruturado que buscou investigar as lembranças do baile, sua importância para a comunidade e as danças que aconteciam. Os dois protagonistas da pesquisa, anciões da Família Guiga, nos revelam este universo de dança e música, em um diálogo sobre o Baile que identifica mudanças e transições entre o baile, há 15 anos atrás, e o universo desta nova geração. As entrevistas foram realizadas com João Batista Pereira, João Guiga e Isabel Batista Dias. As narrativas partem das seguintes perguntas: O que é Um Baile na Roça? Qual a sua importância? Quais danças existem no Baile? Aonde acontece? Ou acontecia? Quais as regras do Baile? Quais histórias você se lembra sobre o baile? Com estas questões norteamos as narrativas que compoem a fonte desta pesquisa e podem ser vistas em diálogo no terceiro capítulo. Estas narrativas também aparecem no vídeo que traz para a cena à criação do produto final anexo a escrita dissertativa.

Para a elaboração do produto final¹⁷ trabalhamos com o conceito das Instalações Artísticas Pedagógicas - IAP¹⁸. Este produto está descrito com maior clareza no item Memorial do Produto e no livro “*De onde se vê: Os Primeiros encontros em Contos*” que contém narrativas (auto)biográficas em linguagem escrita e iconográfica. O processo de rememoração nos interliga a reflexões em torno de uma pesquisa (auto) biográfica caracterizada como “uma forma de história auto referente, em que o sujeito se desvela para si, e se revela para os demais”¹⁹. Na escrita (auto) biográfica “trabalhar com as narrativas não é simplesmente

¹⁶ MARTÍNEZ-GUZMÁN, Antar; MONTENEGRO, Marisela. **La Producción de narrativas como herramienta de investigación y acción sobre el dispositivo de sexo/género**: Construyendo nuevos relatos. *Quaderns de Psicologia*: 2014, Vol. 16, No. 1, 111-125.

¹⁷ O mestrado Profissional em Patrimônio Cultural, Paisagem e Cidadania exige a confecção de um produto final, além do texto dissertativo.

¹⁸ As Instalações Artísticas Pedagógicas trazem para a cena um espaço que reflete além da experiência estética a intencionalidade educativa. ALVIM, Mayara. **Instalações Pedagógicas**: experimentos de um conceito em construção. Trabalho monográfico, Viçosa – MG: Viçosa, 2013.

¹⁹ ABRAHÃO, M. H.M.B. Pesquisa (auto)biográfica - tempo, memória e narrativas. In: ABRAHÃO, M. H.M.B. **A Aventura (auto)biográfica**: Teoria e Empíria. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 201-224.

recolher fatos diferentes, em contextos narrativos diversos, mas, sim, participar na elaboração de uma memória que quer transmitir-se a partir da demanda de um investigador²⁰. É no rememorar de suas vivências e experiências que o pesquisador constrói a narrativa que interliga passado, presente e futuro no contexto do Baile dos Guigas. No livro em anexo, encontramos esta escrita autobiográfica e etnosensível que também aparece no corpo dissertativo quando introduzimos a pesquisa situando seu olhar em 13 anos de imersão do pesquisador no objeto de pesquisa.

²⁰ ABRAHÃO, M. H.M.B. Pesquisa (auto)biográfica - tempo, memória e narrativas. In: ABRAHÃO, M. H.M.B. **A Aventura (auto)biográfica**: Teoria e Empíria. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p.210

CAPÍTULO 1



Figura 4: Janela da casa de Dona Gracinha e Mestre João – foto: Larissa Barbieri

INVESTIGANDO OS SABERES MEMORIAIS

Quais símbolos permeiam nosso pensamento quando evocamos os termos “Memória” e “Patrimônio”? Esta questão impulsiona este estudo e traz para a cena o conceito de patrimônio, alimentado pela memória e sua expressão como referência cultural nas diversas linguagens artísticas, com o foco para a linguagem da dança. Propõe-se na escrita um diálogo com a conceituação histórica do patrimônio e suas expansões nas redes sociais, políticas, culturais e econômicas, trazendo a reflexão em torno das dissonâncias e possibilidades que abrangem o contexto das políticas de preservação do patrimônio atualmente.

Introduzimos esta escrita sobre patrimônio em dança olhando para a memória - suporte deste saber - e seguimos com as definições de origem do termo destacando a construção do “sentido de patrimônio”²¹ e sua expansão no contexto mundial e nacional. A memória é um conceito chave desta escrita e se anuncia no título da pesquisa como objeto central do estudo na compreensão do Baile dos Guigas.

Na investigação do Baile caminhamos por lugares de memória²² e entrelaçamos conceitos e sensações na medida em que compreendemos que a “memória está na nossa natureza, vive dos nossos infortúnios e é construção daquilo que tendo existido ainda estar por vir”. Feita de “uma matéria que não foi, não será e ainda não é”, sem forma, “inexata, inconclusa, não linear e difusa, além do bem e do mal, sem classes ou classificação que a molde, sem lenço e sem documento” a memória é o suporte principal do patrimônio, e é através dela que tentamos compreender as facetas do intangível na categoria do Patrimônio Cultural Imaterial, na linguagem da dança. Aqui acrescentamos questões: como hoje um bem se torna patrimônio nacional ou mundial? Quem preserva? Por quê? Com um olhar reflexivo sobre o contexto das políticas de preservação procuramos entender o papel da educação patrimonial como essencial para um desenvolvimento local sustentável e, com o olhar em nosso corpo, identificamos as potencialidades do diálogo entre o ensino da dança e a

²¹ Até o final do sec. XVII a evocação e preocupação com o patrimônio aparecia de forma isolada em iniciativas públicas, privadas ou religiosas, formando o chamado “sentido do patrimônio”. FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo:** trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.p. 55.

²² NORA, Pierre. **Entre Memória e História:** a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, SP – Brasil, 1981.

educação patrimonial, como também uma possibilidade estratégica de salvaguarda das referências culturais locais.

1. A memória do PATRIMÔNIO: O PATRIMÔNIO da memória

Ao dialogar com uma rede de saberes memoriais e ao compreendê-los a partir de um contexto histórico, percebemos que os discursos da memória são hoje ressignificados em cada recorte contemporâneo que este signo assume.

Halbwachs²³ propõem uma compreensão sobre a memória sempre habitada pelo coletivo. Com este autor pode-se entender que “não estamos sós, o outro nos lembra” ao nos trazer a “semente de rememoração”²⁴. O coletivo incorpora e reorganiza nossa lembrança, complementa a memória e, se não desperta lembranças, indica o afastamento do sujeito deste grupo de memória. Este sujeito, que se desloca no tempo e espaço, se interliga em constante mutabilidade a novos grupos e estabelece os coletivos em interseção, nos tornando aquilo que sequer percebemos que somos, “senão um eco”²⁵. Estamos sempre repetindo como resposta aquilo que nos perpassa sensorialmente no convívio com a coletividade e, por isso, mesmo afastado dela, as respostas já apreendidas retornam como ação no cotidiano. Somos o eco daquilo que vivemos no contato com diferentes comunidades, e isso não se refere somente à fala que grita palavras e as ouve de volta. O eco envolve todo o corpo, cada sentido apreende seus gritos e os devolve nas diferentes formas comunicacionais que o ser é capaz de manifestar. Aqui descobrimos que cada célula se lembra, a memória transborda e nos preenche em movimento, som, cheiros, palavras, sensações. O transbordar e preencher memorial, nos leva a pensar no movimento que parte de dentro, a memória ancestral que permeia nossos “DNAs”; e o movimento fora que nos traz uma memória do contexto no qual o sujeito se insere. De dentro para fora e de fora para dentro vamos tecendo nosso caleidoscópio memorial, tentando entender a construção de nossa identidade .

Nas entrecruzilhadas da memória pensamos que “dessa massa de lembranças comuns e que se apoia uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles”²⁶. Ao compreender que “cada memória individual é um ponto de vista

23 HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

24 Ibid., p. 5.

25 Ibid., p.24

26 Ibid., loc. Cit.

sobre a memória coletiva²⁷ e que este olhar memorial se ressignifica de acordo com o lugar, tempo e espaço que o sujeito ocupa; entende-se também que a memória - objeto não sustentável por si - se ampara nos fios das lembranças que se entrecruzam entre tempo e espaço nos levando ao questionamento do que somos enquanto sujeitos singulares e coletivos. Nesta seleção única da memória pelo indivíduo instiga-se a reflexão de que a memória não se fragmenta entre individual e coletiva. Este ponto de vista é destacado na chamada tradição do olhar exterior²⁸, aonde a memória pode ser compreendida integralmente como coletiva e ao mesmo tempo individual.

Quem se lembra? Porque se lembra? Questões que hoje se colocam no centro das discussões, mas que outrora foram ignoradas – “quem se lembra de” não estava em foco, mas sim o que se lembra. O que se lembra se vinculava à manifestação do divino, onde memória se confundia com Deus, e em Santo Agostinho iniciamos o estudo Histórico da Memória no que Ricoeur²⁹ chama da Tradição do olhar interior. Sob o olhar interior dialoga-se com o discurso de Santo Agostinho, John Locke e Husserl, destacando posteriormente a tradição do olhar exterior na qual Halbwachs ganha destaque reflexivo. Halbwachs, no seu contexto discursivo, não analisa a memória sob a luz da globalização, e o coletivo que seria representado pela memória oficial, estabilizada por um grupo social, se transforma neste contexto atual em coletivos que se inter cruzam em constante diálogo de apropriações e ressignificações memoriais pelos olhares políticos, industriais turísticos e midiáticos. A memória se torna objeto de sedução e nos leva ao pensamento de Huyssen.

Em *Seduzidos pela memória*, Huyssen³⁰ incita a reflexão de como seria esta inter-relação corpo-memória na atual contemporaneidade na qual tempo e espaço ganham novas abordagens para além do real, tornando o virtual um *locus* de atuação destes saberes memoriais. Avançando na histórica fenomenologia da memória, Huyssen nos apresenta o deslocamento dos futuros presentes para os passados presentes com a intensa valorização da memória na perspectiva do ocidente a partir de 1960. Houve, neste momento pós-colonização, intensa valorização e destaque para a memória dos outros, invisibilizados pelo discurso oficial, mas ressignificados na contemporaneidade pela busca de híbridos passados coletivos.

27 Ibid., passim.

28 RICOEUR, Paul. **Memória Pessoal, memória coletiva**. IN RICOEUR, Paul. **A memória, história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 105-150.

29 Ibid., passim.

30 HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumento, mídia**. Tradução: Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

Esta cultura da memória se expande geograficamente e politicamente, se tornando “uma obsessão cultural de proporções monumentais em todos os pontos do planeta”³¹. É nas políticas públicas patrimoniais, que caracteriza neste período a região do Ocidente, que podemos materializar os exemplos desta cultura da memória.

É neste período também que Nora³² faz a associação entre o apogeu da era capital – industrial global e o “desmoronamento” da memória (campesino-coletiva) e denuncia o “esfacelamento” deste saber apenas como um dos exemplos da massificação advinda do fenômeno da mundialização. Com a globalização se desperta do sono imposto pela violência do colonizador às sociedades étnicas com “forte bagagem de memória e fraca bagagem histórica”, rompendo com as chamadas sociedades-memória, estabelecidas pela Igreja, Estado, Família, escola, que transmitiam e conservavam valores próprios – a memória dilatou-se da intimidade para a mundialidade.

Entra em discussão o paradoxo da globalização, que faz emergir a sociedade de memória³³ em paralelo à sociedade do esquecimento³⁴. O excesso e a rapidez das informações que se deslocam nos espaços virtuais e midiáticos nos colocam em oposição “os olhares da mesma cabeça”³⁵. A memória alcança novos territórios ao mesmo tempo em que o esquecimento a acompanha como parte indissolúvel desta. As Novas Tecnologias de Informação e Cultura integram a trama que se tece entre os fios da memória e seus quadros de lembrança no qual “em cada recipiente narrativo há um outro colorido que a gente ainda não viu”³⁶. E sob a regra da sociedade capital, pós-revolução industrial, compreende-se que além de tudo o ponto crucial deste passado presente é que “o passado está vendendo mais do que o futuro”³⁷.

Neste contexto de cultura global, a memória expande sua construção para além do discurso oficial estatal e integra novos interlocutores “como a imprensa, a fotografia e as

31 Ibid., p. 16.

32 NORA, Pierre. **Entre Memória e História**: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, SP – Brasil, 1981. passim.

33 Conceito usado por Huysen para caracterizar a sociedade atual em seu texto. Op. Cit., passim.

34 Conceito usado por Olga Von Sinson para falar da intensa velocidade das informações na sociedade moderna que faz com que sejam privilegiadas algumas informações e descartada outras, caracterizando a sociedade do esquecimento. VON SINSOM, Olga. **Memória, Cultura e Poder na sociedade do Esquecimento**. São Paulo, 2004.

35 SOUSA NETO, Manoel Fernandes. **Aula de Geografia e algumas crônicas**. 2ed. Campina Grande: Bagagem, 2008. p. 84.

36 Ibid. p. 86.

37 HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumento, mídia. Tradução: Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 24.

‘memórias eletrônicas’³⁸. Nesta nova sociedade, a preocupação com a preservação das gravações eletrônicas é urgente na medida em que resguardamos nesta os saberes memoriais passados presentes³⁹.

Em outra perspectiva olhamos para as novas memórias e encontramos nestes discursos uma tentativa de ampliar a “democratização e luta pelos direitos humanos e a expansão e fortalecimento das esferas públicas da sociedade civil”⁴⁰. Um movimento de desaceleração contra o imediatismo global e liquidez dos saberes contemporâneos. Quando se fala em direitos humanos, temos hoje o patrimônio como integrante desta categoria que na atual sociedade contemporânea é apropriado como produto de uma indústria cultural que visa o lucro em contraponto ao fortalecimento deste saber. Por isso se fala em imediatismo global como ameaça à democratização memorial.

Destaca-se uma ruptura no contexto da memória e da globalização. Revela-se a necessidade de lugares de memória onde se busca seus restos esfacelados. Emerge uma confusão entre a consciência de ruptura com o passado e os resíduos das memórias que permeiam os locais e se diz que: “há locais de memória porque não há mais meios de memória”⁴¹. O que Nora nos diz com esta afirmação? O que seriam estes meios de memória que não existem mais? Quem guardava a memória como meio seriam os sujeitos do contexto, a comunidade, os guardiões da memória de um local, griôs, sábios anciões. Os meios que faltam seriam então as pessoas? Os corpos sujeitos das referências culturais, que se expressam através das diferentes linguagens artísticas revelando aspectos singulares de seu contexto cultural, social, político, econômico, estão transitando na amplitude global e descentralizam os saberes da memória. Não há sujeitos, há lugares, onde se pode transitar e vivenciar a “metamorfose contemporânea” que desloca a memória do seu suporte interior para suportes exteriores.

O que se diz nos tempos contemporâneos é que não vivemos mais a memória. Fazemos história e, a estudamos e criamos lugares de memória, mas esta não nos perpassa como vivência. Os olhares para a lembrança, para a herança tem como função principal a

38 MENESES, José Newton Coelho. **História & Turismo Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 31-80.

39 HUYSEN, Op. Cit. Passim.

40 HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumento, mídia. Tradução: Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 34.

41 NORA, Pierre. **Entre Memória e História**: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, SP – Brasil, 1981. p. 8.

construção de um inventário e assim “não se celebram mais a nação, mas se estudam suas celebrações”⁴². Talvez seja uma realidade de muitas manifestações, principalmente daquelas que integram o calendário de referências de uma nação. A ideia de nacionalidade de um povo o coloca em um paradigma de homogeneidade e, por isso, de fato podemos perceber que não se celebra mais a uma nação, mas sim a diversidade em referências culturais. Para as comunidades que trazem no cotidiano a ação, memória viva da referência cultural, o estudo de suas celebrações caracteriza um passo no avanço para o processo de valorização e valoração de seu saber fazer.

O que podemos perceber, também, diante dos efeitos da globalização é que memória e história deixam de ser sinônimos. Entra em discussão a diferenciação destes conceitos, a memória, *mnemosyne*, é vida que se ressignifica, esquece, entre amnésias e adequações; a história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais⁴³. A memória é um elo atual entre passado e presente – é nela que ressuscitamos! “História é representação do passado”. O que se chama de memória atualmente é em realidade História. Da memória em verdade corporificada em hábitos cotidianos à memória estudada, a memória historicizada. Avançando nas reflexões trazidas por Nora estruturamos um quadro que diferencia e aproxima de forma pontual estes conceitos:

Figura 5: Quadro de diálogo entre memória e história

HISTÓRIA	MEMÓRIA
Reconstrução	Vida
Representação do passado	Passado no presente
Operação Intelectual/ Análise crítica	Lembranças simbólicas
Libertação do Sagrado	Lembrança Sagrada
Universal	Múltipla, desacelerada, coletiva, plural e individualizada.
Continuidade temporal, evoluções, relações das coisas.	Enraíza-se no concreto, na imagem, no espaço, no gesto, no objeto.
Relativo	Absoluto

Fonte: elaborado pela pesquisadora a partir dos diálogos com o autor Pierre Nora no espaço da disciplina HIS 851.

⁴² NORA, Pierre. **Entre Memória e História**: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, SP – Brasil, 1981.p. 14

⁴³ NORA, Pierre. Op.cit. Passim

Para a História a memória é sempre suspeita: ela olha para memória tentando desmitologizá-la, criticá-la, retirar-lhe o sagrado e trazer os olhares críticos contemporâneos. Olha os lugares sem os mitos. A memória se transforma, perde sua invocação de manifestação divina tão exaltada por Santo Agostinho e se torna objeto de investigação da ciência histórica, refletindo aqui uma categoria de pensamento. Estamos aqui investigando a memória, as visões de seu conceito, sua história.

Na trajetória da pesquisa, quando evocamos o patrimônio da memória, do que foi vivido pelo corpo, queremos trazer a dimensão do mito. E trazemos a memória do patrimônio através do texto e do diálogo com seu histórico de políticas, registros, ações e realizar a interpretação crítica dos saberes que nos chegam do passado.

A memória que transborda de dentro para fora, que se torna história de um povo e constroem os alicerces da cultura, a memória da sedução, da liberdade de expressão, a memória inexata e inconclusa é a substância do bem patrimonial.

2. Breve Histórico do conceito patrimonial: uma noção geral

O Patrimônio traz como reflexão a noção de pertencimento e memória. Em um primeiro olhar o patrimônio se conecta a valores econômicos de prestígio e conserva-se de acordo com interesses políticos e econômicos de cada época. É após a Era Industrial que se encontra com o conceito consagrado ao patrimônio de representação étnica e cronológica, na medida em que reflete a re-apropriação identitária de um dado lugar e período. O valor econômico persiste, mas o que se evoca é o seu valor como memória⁴⁴. O valor da memória no patrimônio traz a dimensão da afetividade como potencialidade do bem patrimonial.

Para falar de patrimônio também é preciso destacar que estamos dialogando com uma categoria de pensamento. Como tal apresentamos nestes escritos os recortes do olhar vivenciado pelos pesquisadores na compreensão dessa categoria. Falar de categoria de pensamento interliga o discurso patrimonial com a tradição antropológica. A evocação do patrimônio passa pelo seu significado semântico que adota múltiplas perspectivas nos diferentes espaços e tempos históricos. Esta categoria de pensamento pode ser identificada

⁴⁴ CHOAY, Françoise. **A alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade; UNESP, 2006.

dentro das antigas sociedades tribais, e, portanto, é uma presença milenar antes de ser uma invenção da modernidade que na verdade somente delimita os contornos semânticos de seu signo. O que é de importância destacar é que o patrimônio reflete “uma categoria de pensamento extremamente importante para a vida social e mental de qualquer coletividade humana”⁴⁵. Para transitarmos entre culturas através dos olhares sobre o patrimônio é preciso entender que “a categoria patrimônio, tal como é usada na atualidade, nem sempre conheceu fronteiras tão bem delimitadas”⁴⁶ e devemos estar atentos para não naturalizar as representações patrimoniais destacando “as diversas dimensões semânticas que ela assume”⁴⁷.

Entendido de forma ampla como uma herança intergeracional⁴⁸, o patrimônio agrega hoje diferentes qualidades e categorias de espaço, podendo ser classificado como patrimônio regional, estadual, nacional e mundial. No contexto da pesquisa “A Alegoria do Patrimônio”, apresentada por Choay, permeia os espaços acadêmicos que a interrogam como objeto de estudo a ser revelado e questionado. No século XX os discursos em torno do patrimônio se expandem e transbordam suas categorias disciplinares e sociais já conhecidas, inaugurando “novos patrimônios”⁴⁹ e chega ao sec. XXI com a comunidade local⁵⁰ no centro das discussões patrimoniais. O Patrimônio histórico, cujo exemplo ocidental se inaugura na França é visto como referência para um bem de herança familiar, se amplia para novos espaços, materiais e ações, na medida em que se compreende o patrimônio como bem de valor para determinando grupo, comunidade, nação.

O conceito de patrimônio é traduzido por Poulout como nômade⁵¹ já que “elabora-se em cada instante, com base na soma de seus objetos, na configuração de suas afinidades e na definição de seus horizontes”⁵². Neste sentido, pode se pensar que o conceito de patrimônio se encontra em uma “encruzilhada que envolve tanto o papel da memória e da tradição na construção de identidades coletivas, quanto os recursos a que têm recorrido os Estados

⁴⁵ GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **O Patrimônio Como Categoria De Pensamento** in ABREU, Regina. CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e Patrimônio**: ensaios contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 26

⁴⁶ GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Op. Cit. p. 27.

⁴⁷ GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Loc. Cit.

⁴⁸ De acordo com o *Dictionnaire de la langue française*, de É. Littré, patrimônio é um bem de herança transmitido, segundo as leis, dos pais e das mães aos filhos. Apud Choay, Françoise. Op. Cit. p.11.

⁴⁹ POULOT, Dominique. **Uma história do Patrimônio no Ocidente**. 2009. P. 9

⁵⁰ C.f. DUARTE, Alice. **O Desafio de não Ficarmos pela Preservação do Patrimônio Cultural Imaterial**. Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 41-61.

⁵¹ CHOAY(2006) nos fala do conceito da palavra patrimônio que é requalificada por diversos adjetivos e assim a traduz como nômade. Op. Cit. p. 11

⁵² POULOT, Dominique. Op. Cit. p. 15.

modernos na objetivação e legitimação da ideia de nação”⁵³. No seu percurso histórico, o patrimônio, delimita-se em categorias de contornos específicos, tangíveis e intangíveis, mas que podem manter suas características nômades à medida que se soma novas reflexões e ações.

Destaca-se a compreensão do patrimônio como categoria de estudo dentro de determinada sociedade e época, entendendo que evocar o patrimônio é olhar para tempos de memória que se perpetuam e ressignificam com o contexto contemporâneo. Esta dimensão da transformação pode ser exemplificada no certificado e titulação⁵⁴ de Patrimônio Cultural do Brasil à Arte Kusiwa – pintura corporal e arte gráfica wajãpi⁵⁵. A Arte Kusiwa é descrita como “um acervo cultural que se transforma de forma dinâmica, com a inclusão de novos elementos, enquanto outros podem entrar em desuso ou se modificar através de suas variantes”⁵⁶. Observando o exemplo da arte gráfica wajãpi, compreendemos a ressignificação dos saberes a partir das variantes de tempo e espaço e podemos percebê-la também presente nas diversas referências culturais.

Falar de patrimônio nos leva ao diálogo também com o conceito de memória. Esta memória se constitui de materiais que se apresentam de duas formas em específico: “os *monumentos*, herança do passado, e os *documentos*, escolha do historiador”⁵⁷. Ao evocar os tempos de memória, os discursos patrimoniais, encontram nestes materiais as bases para a sua construção. O patrimônio é, neste sentido, composto por documentos e monumentos⁵⁸ presentes na práxis cotidiana da vida social. A princípio, o monumento que traz a função arqueológica amplia-se ao fazer a relação com o tempo vivido e a memória ao destacar a sua função antropológica⁵⁹.

Se até então na trajetória do patrimônio predominara a ação envolvendo bens relativos à cultura material, em que a ênfase girou em torno de bens com

⁵³ FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.p. 51

⁵⁴ ABREU, Regina. CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e Patrimônio**: ensaios contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

⁵⁵ A Arte Kusiwa “trata-se de um sistema de representação, uma linguagem gráfica dos índios Wajãpi do Amapá, que sintetiza seu modo particular de conhecer, conceber agir sobre o universo.” In ABREU, Regina. CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e Patrimônio**: ensaios contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 19-21

⁵⁶ ABREU, Regina. CHAGAS, Mário. Op. Cit. p. 20.

⁵⁷ LE GOFF, Jacques. **História e memória** ; tradução Bernardo Leitão[et al.] -- Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990, p. 535.

⁵⁸ “O sentido original do termo “monumentos” é o do latim *monumentum*, que por sua vez deriva de *monere* (“advertir”, “lembrar”), aquilo que traz à lembrança alguma coisa. A natureza efetiva de seu propósito é essencial: não se trata de apresentar, de dar uma informação neutra, mas de tocar pela emoção, uma memória viva”. CHOAY, Françoise. Op. Cit. p.17.

⁵⁹ CHOAY, Françoise. op.cit. p. 18.

atribuição de valor artístico e histórico, a apropriação do conceito antropológico de cultura no campo do patrimônio revelou uma passagem importante⁶⁰.

Os monumentos edificados, materiais da paisagem cotidiana ou achados de escavações arqueológicas se ampliam na associação com a categoria antropológica ao evocar o intangível da matéria e aqui compreendemos que “enquanto o monumento, como visto, é universal e comum a todas as sociedades, o monumento histórico é datado e ocidental”. Essa importante passagem que conecta o patrimônio e a antropologia faz “o estudo das culturas e, conseqüentemente, a luta pela preservação das mesmas, estender-se ao infinito”⁶¹ reconhecendo nos monumentos intangíveis às manifestações de patrimônio nas diferentes culturas:

Indígenas, negros, mulheres, indonésios, imigrantes, proletários, burgueses e diversas categorias criadas, como expressões de construções de culturas e/ou identidades singulares, passaram a reivindicar a preservação de patrimônios próprios⁶².

O monumento patrimonial agora se dilui em contornos intangíveis e com focos diversificados pelos múltiplos olhares. No diálogo com Choay compreende-se que o patrimônio expresso pelo monumento atua de maneira específica sobre a memória:

Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse o presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar.⁶³

O Patrimônio evoca um quadro de memória⁶⁴ no qual se inserem “valores científicos, éticos e estéticos, memoriais, sociais e urbanos”⁶⁵, culturais, familiares, de uso, políticos, de

⁶⁰ ABREU, Regina. **A Emergência Do Patrimônio Genético E A Nova Configuração Do Campo Do Patrimônio** in ABREU, Regina. CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 38

⁶¹ IDEM.

⁶² ABREU, Regina. **A Emergência Do Patrimônio Genético E A Nova Configuração Do Campo Do Patrimônio** in ABREU, Regina. CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

⁶³ CHOAY, Françoise. **A alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade; UNESP, 2006, p. 18.

⁶⁴ HALBWACHS, Maurice. Op. Cit. Passim.

troca, simbólicos, artísticos e históricos pertencentes a uma região, estados e nação. Deste modo, patrimonializar um bem é atribuir-lhe valores.

O patrimônio nacional, além de constituir uma referência para a construção de uma identidade comum a um povo que compartilha o mesmo território nacional, estaria também referido ao que de melhor a humanidade produziu. A noção de preservação de obras de arte e bens de valor histórico e simbólico nos uniria a ideia de preservação de um acervo teoricamente disponível para toda a humanidade.⁶⁶

Nenhum destes valores que se agregam ao pensamento do patrimônio supera a importância que os valores artístico e histórico exercem sobre o seu discurso, adjetivos que sempre permanecem ajuntados à evocação da palavra e por isso “até os primeiros anos do século XX, o que sobressaiu, em termos de construção do patrimônio nacional (leia-se “bem coletivo”), foi a noção de que ele era histórico e artístico”⁶⁷.

O patrimônio vem somando densidades expressivas e torna-se histórico na medida em que amplia seus usos para além de uma comunidade local conquistando “dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum; obras e obras-primas das belas-artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e *savoir-faire* dos seres humanos”⁶⁸. A compreensão sobre o valor histórico do patrimônio amplia seus sentidos e revela que “a história do patrimônio é amplamente a história da maneira como uma sociedade constrói seu patrimônio”⁶⁹.

Em sua origem o sentido de patrimônio se interliga, pelas palavras de Fonseca⁷⁰, ao “sentimento de apego a bens simbólicos que evocam a ideia de pertencimento a uma comunidade, ainda que imaginária”. Os primeiros patrimônios são conservados a partir dos interesses da aristocracia medieval e da tradição cristã, destacando-se seu “valor aristocrático e privado” que surge “no âmbito privado do direito de propriedade” tornando o patrimônio “patriarcal, individual e privativo da aristocracia”⁷¹. Com a expansão dos valores cristãos e a

⁶⁵ FONSECA, Maria Cecília Londres. Maria Cecília Londres. O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.p. 65.

⁶⁶ ABREU, Regina. Op. cit, p. 36.

⁶⁷ ABREU, Regina. Loc. Cit.

⁶⁸ ABREU, Regina. A Emergência Do Patrimônio Genético E A Nova Configuração Do Campo Do Patrimônio in ABREU, Regina. CHAGAS, Mário (orgs.). Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p. 11.

⁶⁹ POULOT, Dominique. Uma história do Patrimônio no Ocidente. 2009. P. 12.

⁷⁰ FONSECA, Maria Cecília Londres. Op. Cit. p. 68

⁷¹ FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Patrimônio Histórico e Cultural. Pedro Paulo Funari; Sandra de Cássia Araújo Pelegrini. 2ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009. P.11

grande influência da Igreja, no período que vai dos séculos IV ao XV, “ao caráter aristocrático do patrimônio acrescentou-se outro, simbólico e coletivo: o religioso”⁷².

Até o sec. XVIII, as ações deliberadas, voltadas para a preservação de monumentos, eram ocasionais, e, quando ocorriam, eram realizadas pelos segmentos sociais dominantes, basicamente a Igreja e a aristocracia, visando a conservar seus bens.⁷³

É importante destacar que o coletivo inserido pela preservação do patrimônio religioso, não se refere ao público geral, mas sim a uma coletividade específica de atores sociais entendendo que “são inúmeras as coletividades que convivem em constante interação e mudança”⁷⁴. Quando se fala em coletivo é importante que se pense em plurais, cada qual com seu olhar específico na valorização de um patrimônio, e assim fala-se em coletivos.

Em princípio, o patrimônio se revela como objeto de legitimação do poder que no século XVIII começa a expandir a responsabilidade da preservação para as coletividades ao agregar “valores leigos, como os valores histórico e artístico, e enquanto referências a uma identidade nacional”⁷⁵. Os coletivos, na verdade, não se inserem de maneira igualitária, mas são selecionados de acordo com interesses ideais da construção de uma nação. A ideia de nação é destacada na França no contexto da Revolução de 1789, que dá início a uma intensa mudança em relação ao conceito de patrimônio ao expandir os limites do privado e religioso.

É com “a ideia de posse coletiva como parte do exercício da cidadania”⁷⁶ que se propaga, no contexto da Revolução Francesa, uma nova utilização do termo patrimônio” para designar o conjunto de bens de valor cultural que passaram a ser propriedade da nação, ou seja, do conjunto de todos os cidadãos ⁷⁷. Surge o Estado Nacional “a partir da invenção de um conjunto de cidadãos que deveriam compartilhar uma língua e uma cultura, uma origem e um território”⁷⁸.

⁷² Ibid. loc.cit.

⁷³ FONSECA, Maria Cecília Londres. Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.p.57.

⁷⁴ FUNARI, Pedro Paulo Abreu. op. Cit. p. 10

⁷⁵ FONSECA, Maria Cecília Londres. Op. Cit. p. 55.

⁷⁶ FONSECA, Maria Cecília Londres. Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 58.

⁷⁷ Id. Op. Cit. id. p. 58.

⁷⁸ FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Patrimônio Histórico e Cultural**. Pedro Paulo Funari; Sandra de Cássia Araújo Pelegrini. 2ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009, p. 16.

A ideia de um patrimônio da nação, ou “de todos”, conforme o texto legal homogeneíza simbolicamente esses bens heterogêneos e de diferentes procedências, que passam a ser objeto de medidas administrativas e jurídicas: formulação de leis, decretos e prescrições, criação de comissões específicas, instituição de práticas de conservação (inventário, classificação, proteção) e, principalmente, definição de um campo de atuação política.⁷⁹

Para se formar um Estado Nacional era primeiro preciso “inventar o cidadão”⁸⁰ e é no patrimônio que se encontra a matéria prima destas invenções. Desta forma o patrimônio “não existe apenas para representar ideias e valores abstratos a ser contemplado. O patrimônio, de certo modo, constrói, forma pessoas”⁸¹. Aqui o patrimônio se destaca como pertence de uma nação. É este modelo que se expande como ação na maioria dos países europeus, e também latino americano, como é também o caso do Brasil. A construção do discurso de patrimônio junto à nação no Brasil será apresentado em reflexão no decorrer da escrita.

No século XIX se consolidaram dois modelos de política de preservação: o modelo anglo-saxônico, com o apoio de associações civis, voltado para o culto ao passado e para a valorização ético-estética dos monumentos, e o modelo francês, estatal e centralizador, que se desenvolveu em torno da noção de patrimônio, de forma planejada e regulamentada, visando ao atendimento de interesses políticos do Estado. Esse último modelo predominou entre os países europeus, e foi exportado, na primeira metade do século XX, para países da América Latina, como o Brasil e a Argentina, e, após a segunda Guerra Mundial, para as ex-colônias francesas.⁸²

É na França do sec. XIX que se encontra “o lugar da elaboração coletiva e muitas vezes conflitante dos valores patrimoniais” e é na nação que se desenvolve a “patrimonialidade”, ao ditar a “interpretação de qualquer objeto do passado”⁸³. É importante destacar que neste contexto “o patrimônio é entendido como um bem material concreto, um monumento, um edifício, assim como objetos de alto valor material e simbólico para a nação”⁸⁴. Acrescenta-se que “aquilo que é determinado como patrimônio é o excepcional, o

⁷⁹ FONSECA, p.59

⁸⁰ FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Op. Cit. p.16.

⁸¹ GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Op. Cit. p. 30.

⁸² FONSECA. Maria Cecília Londres. Op. Cit. p. 62.

⁸³ POULOT, Dominique. Uma história do Patrimônio no Ocidente. 2009, passim.

⁸⁴ FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Patrimônio Histórico e Cultural. Pedro Paulo Funari; Sandra de Cássia Araújo Pelegrini. 2ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009, p.20

belo, o exemplar, o que representa a nacionalidade”⁸⁵ e para sua preservação surgem “instituições patrimoniais, além de uma legislação específica”⁸⁶.

A partir da Revolução, diferentes processos – da invenção do museu à invenção do monumento histórico, desde a reconfiguração da arqueologia aos sucessos do romance histórico – inventaram uma tradição patrimonial que remete à nova coletividade nacional e, durante muito tempo, irá permanecer como a base das atitudes francesas diante da herança⁸⁷.

O modelo de preservação fundado nas noções de autenticidade e permanência reflete a estrutura patrimonial ocidental que se conecta aos interesses da nação se expande interligando interesses culturais e políticos e agrega características com as novas perspectivas trazidas com a Revolução Industrial. A era da indústria traz com ela uma ruptura nos modos de vida e produção artesanal, inaugurando também um sentimento de romantismo com relação ao passado.

No período romântico, o distanciamento em relação às obras do passado, que se manifestou pela primeira vez no Renascimento, assumiu devido à Revolução Industrial, uma segunda mediação, mais drástica: o passado longínquo não era mais recuperado como cânone, fonte de conhecimentos e de modelos, como no Renascimento; era um passado irremediavelmente perdido, e só através da memória afetiva, da sensibilidade estética, era possível, de algum modo, revivê-lo. Pode-se dizer que o sentimento predominante não era mais o de referência, e sim o de nostalgia.⁸⁸

Este sentimento emotivo da nação se torna predominante até o início do século XX, quando se percebe “a dissociação entre valores do conhecimento e valores da sensibilidade”⁸⁹. Neste contexto, a reflexão trazida por Alois Riegl⁹⁰ suscita novos olhares sobre a preservação patrimonial, que ainda centrada no poder controlador do estado, se amplia a partir da análise da “complexa e diversificada recepção dos bens culturais pelos diferentes estratos sociais”⁹¹.

Entram em cena a discussão de valores patrimoniais, divididos entre valores de memória associados ao valor da antiguidade, valor histórico, valor volúvel da memória ou da

⁸⁵ FUNARI, Pedro Paulo Abreu. loc cit.

⁸⁶ FUNARI, Pedro Paulo Abreu. loc cit.

⁸⁷ POULOT, Dominique. Op cit. p. 33.

⁸⁸ FONSECA. Maria Cecília Londres. FONSECA. Maria Cecília Londres. Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p.61.

⁸⁹ Ibid. p.64.

⁹⁰ Destacado por FONSECA. Maria Cecília Londres, passim.

⁹¹ FONSECA. Maria Cecília Londres. FONSECA. Maria Cecília Londres. Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. 64.

comemoração; e os valores da atualidade que envolve o valor de uso, o valor da arte e seu relativismo e o valor da novidade.⁹² Destacando o valor da ancianidade e da novidade compreende-se aspectos não muito evidenciados dentro das políticas de preservação do patrimônio. A ancianidade derivada do valor histórico se diferencia deste na medida em que “para o valor da ancianidade, qualquer intervenção estranha ao desgaste natural e inaceitável”⁹³ e “para o valor histórico, o monumento importa enquanto documento de referências externas a ele, sendo fundamental para sua leitura que seja mantido íntegro – o que justifica a restauração e eventuais recriações”⁹⁴. No valor da novidade, em destaque na segunda metade do século XX, os critérios de restauração e conservação revelam “a adequação a um consumo cultural de massa”⁹⁵. Nesta perspectiva o valor da novidade se conecta com o valor de uso.

Por outro lado, não é apenas a mercantilização da vida cultural, nem a difusão de valores da modernização que vai influir, neste século nas políticas de preservação. O surgimento de novos Estados-nações, sobretudo a partir da Segunda Guerra Mundial, no Terceiro Mundo, e, posteriormente, a luta dos grupos étnicos discriminados nos Estados Nacionais por seus direitos como cidadão, levaram a mudanças na composição dos patrimônios históricos e artísticos nacionais.⁹⁶

Nesta rede de conflitos sobre as políticas de patrimônios percebemos também a abrangência da reflexão, principalmente no que se refere ao valor histórico e de ancianidade, cuja discussão se restringe ao público especializado “agentes diretamente ligados às práticas preservacionistas”⁹⁷ em contraponto ao valor da novidade que “envolve setores mais amplos da sociedade termina por atingir de modo mais extenso outras esferas das políticas públicas e a própria noção de desenvolvimento”⁹⁸.

No pós-guerra os grupos étnicos representados pelos diversos movimentos sociais emergem como atores da ação política e social envolvendo o patrimônio.

No mundo ocidental, portanto, o patrimônio durante muito tempo, foi associado, unicamente a coisas corpóreas; já a preservação, a uma prática constituída de operações voltadas para seleção, proteção, guarda e

⁹² RIEGL, A. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e sua origem**. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2014.

⁹³ FONSECA. Maria Cecília Londres. Op. Cit. p.67

⁹⁴ FONSECA. Maria Cecília Londres. loc. cit.

⁹⁵ Ibid. p. 68.

⁹⁶ FONSECA. Maria Cecília Londres. Op. Cit p. 68.

⁹⁷ FONSECA. Maria Cecília Londres. Loc. Cit.

⁹⁸ FONSECA. Maria Cecília Londres. Loc. Cit.

conservação dessas peças. Somente com a grande expansão cronológica, tipológica e geográfica que o campo do patrimônio sofreu após a Segunda Guerra Mundial, é que processos e práticas culturais começaram, lentamente, a ser vistos como bens patrimoniais em si, sem necessidade de mediação de objetos, isto é, sem que objetos fossem chamados a reificá-los ou representa-los⁹⁹.

Neste momento inicia-se uma transição do patrimônio como unidade nacional para o patrimônio de luta percebendo que “a ideia de unidade nacional, uma só língua, cultura, origem e território, na base da concepção do patrimônio nacional, era minada no cotidiano das lutas sociais”¹⁰⁰. Neste contexto surgem também, no ano de 1945, duas instituições que irão integrar esse quadro político de preservação do patrimônio: a Organização das Nações Unidas - ONU, e a Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO. É importante destacar que essas instituições trazem também como referência a ideia de nação, o contexto geral inspira novas perspectivas que diluem os conceitos nacionais destacando a “diversidade, humana e ambiental, como valor universal a ser promovido”¹⁰¹.

Entretanto, diferentes modos de viver a patrimonialidade chegaram a ser experimentados de maneira simultânea: assim, tal objeto que é de alçada de uma intensa patrimonialização pública e tal outro que participa de uma idiosincrasia vieram a trocar suas posições em uma geração ou a um ritmo mais rápido ou, ainda, coexistir em função de múltiplas identidades nacionais.¹⁰²

O patrimônio se amplia para o mundial e se enraíza no local, ao ser olhado como patrimônio municipal e estadual. Novos agentes entram em atuação na administração destes bens patrimoniais sendo acompanhados por diferentes ações em prática que modificam o conceito de preservação do patrimônio “ao contrário, a noção de preservação passava a incorporar um conjunto de bens que se repetem, que são, em certo sentido, comuns, mas sem os quais não pode existir o excepcional”¹⁰³. Neste momento começa a ser destacada a característica imaterial do patrimônio e, também, se compreende o que Riegl chamou de *relativismo*.

⁹⁹ SANT’ANNA, Marcia. **A Face Imaterial do Patrimônio Cultural**: Os novos Instrumentos de Reconhecimento e Valorização in ABREU, Regina. CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e Patrimônio**: ensaios contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.p.51

¹⁰⁰ FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Patrimônio Histórico e Cultural**. Pedro Paulo Funari; Sandra de Cássia Araújo Pelegrini. 2ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009, p. 23.

¹⁰¹ FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Loc. cit.

¹⁰² POULOT, Dominique. **Uma história do Patrimônio no Ocidente**. 2009. p. 212

¹⁰³ FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Patrimônio Histórico e Cultural**. Pedro Paulo Funari; Sandra de Cássia Araújo Pelegrini. 2ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009, p. 24-25

O desafio do *relativismo* traz “a percepção de que a atribuição de valor varia conforme o ponto de vista que se adote”¹⁰⁴, nota-se, assim, que as ações voltadas para a preservação do patrimônio partem de um contexto de interesses específicos, trazendo a questão: patrimônio de quem? Esta pergunta traz em sua sustentação a rica reflexão sobre as políticas de preservação, levando-nos a questionar os patrimônios hoje reconhecidos como oficiais em contraponto àqueles que não integram este quadro de registro, mas se fazem presente no cotidiano de uma comunidade.

Outra característica advinda do sec. XX é a transformação no conceito de cultura que, saindo do singular, se expande em culturas diversificadas e influi diretamente no olhar sobre a evocação do patrimônio que se revela e expande como intangível, imaterial. O imaterial adentra no século XXI nesta nova rede de conceituação e ação despontando como categoria, Patrimônio Cultural Imaterial – PCI. Esta nova categoria questiona os limites de sua definição e as estratégias de salvaguarda dos bens que nela se inserem.

Se desde o seu surgimento, enraizado na materialidade da memória, o patrimônio enfrenta desafios de manutenção e salvaguarda que giravam em torno da proteção física do bem, o imaterial vem abrir uma nova dimensão de estratégias para preservação que, no início, não se distingue muito das políticas materiais, mas sim se soma a esta numa amálgama de novos saberes em preservação. As culturas em diversidade trazem para a cena múltiplos olhares para os diferentes monumentos patrimoniais e trazem também a reflexão sobre os “enfoques diversificados”¹⁰⁵.

Assistimos nas últimas décadas a um alargamento significativo do conceito de patrimônio cultural. A ideia de patrimônio estritamente focada nos monumentos e sítios foi sendo abandonada, passando por um processo evolutivo que introduz novas dimensões ou novos patrimônios. Por outro lado, ganhou expressividade uma perspectiva antropológica de cultura, mais interessadas nos processos, em detrimento de uma visão centrada apenas nos objetos. Daqui resulta uma definição de patrimônio que se constitui por um conjunto de expressões, interligadas e complexas, apelando à diversidade cultural, da qual o PCI é um dos elementos essenciais.¹⁰⁶

Patrimônio Cultural Material e Imaterial são categorias que não se excluem mutuamente, mas antes se entrelaçam e sobrepõem. Seus conceitos específicos são definidos

¹⁰⁴ FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p.66.

¹⁰⁵ FONSECA, Maria Cecília Londres. Op. Cit. p. 16

¹⁰⁶ CARVALHO, Ana. **Os museus e o patrimônio cultural imaterial: estratégias para o desenvolvimento de boas práticas**. Edições Colibri: CIDEHUS – Universidade De Évora. p. 21.

pontualmente delimitando os bens que cada categoria abrange; no entanto, é preciso pensar em integração se quisermos garantir uma proteção participativa para este bem. Neste sentido concordamos que

Sem dúvida, a instituição do Registro dos Bens Culturais de Natureza Imaterial, viabilizada pelo decreto n. 3.551/2000, foi um passo fundamental no sentido tanto de ajustar o patrimônio Cultural reconhecido pelo Estado à diversidade da cultura brasileira quanto de viabilizar uma atuação adequada à especificidade de múltiplos processos e manifestações culturais, democratizando, inclusive, o alcance da ação do poder público federal na preservação cultural.¹⁰⁷

A grande preocupação no contexto das políticas de preservação, ainda persistente na atualidade, destacada desde Riegl¹⁰⁸, é o fator da mobilização social que se desdobra a *posteriori* na noção de direitos culturais. A cultura já expandida em uma rede de conceitos adquire uma nova perspectiva agora enraizada na questão jurídica de direito. Inserido dentro da noção de direitos humanos a expressão direitos culturais entra em cena a partir da Constituição Soviética de 1918, e ganha destaque internacional em 1948, com a ONU, na Declaração Universal dos Direitos do Homem¹⁰⁹. Atualmente os direitos culturais trazem em sua reflexão desafios “que abrangem: direitos relativos à liberdade de expressão, ao uso exclusivo das obras, direito à fruição cultural, direitos sociais decorrentes da profissionalização do artista e direitos relativos aos conhecimentos e expressões tradicionais etc”¹¹⁰. Interligado com o patrimônio, os direitos culturais vêm legitimar diante do júri a importância dos saberes patrimoniais, percebidos agora como direitos humanos.

O século XXI traz questionamentos críticos que destacam diversas políticas patrimoniais que trazem para o foco a comunidade local e seus interesses, buscando a ruptura com seu antigo laço seletivo aristocrático. O caráter da seleção ainda persiste, como ato inevitável, mas novos atores se inserem como determinantes neste processo de salvaguarda. Neste momento os textos e contextos patrimoniais se aproximam das experiências de preservação do patrimônio que trazem para a cena a inclusão social, evitando repetir o

¹⁰⁷ Ibid. p.16

¹⁰⁸ RIEGL, A. **O culto moderno dos monumentos**: a sua essência e sua origem. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2014.

¹⁰⁹ C.f. FONSECA. **A ampliação da Noção de Patrimônio e a Legitimação via direitos culturais**. Op. Cit. p. 72-73.

¹¹⁰ GOULART. Paloma Elaine Santos. Op. Cit. p. 30

chamado fenômeno da “gentrificação¹¹¹”. Este fenômeno se interliga a “redução do patrimônio a cenários da indústria cultural e à lógica do entretenimento, dissociando toda a fruição dos bens culturais da memória social e histórica¹¹²”. Como exemplos de gestão bem sucedida do patrimônio que traz a comunidade para a ação, temos como o destaque os estudos de Quito e Cuba em contraponto a Lima.¹¹³ Em Lima encontramos uma experiência de recuperação urbana patrimonial que exemplifica o processo de gentrificação citado acima. Em 1991, quando o centro histórico de Lima é incluído na lista do Patrimônio Cultural da Humanidade, este monumento passa por uma série de intervenções que se restringiram ao seu embelezamento estético e não estabeleceram “vínculos com políticas habitacionais capazes de amparar a população pobre residente nessa área, nem tampouco com programas de desenvolvimento sustentável”¹¹⁴. Em Quito, ao contrário de Lima, percebemos a importância da inclusão social, na associação entre defesa do patrimônio, política habitacional e investimento turístico. Em Cuba as políticas preservacionistas realizam o diálogo entre o novo e o velho, atribuindo novos usos aos antigos ambientes, levando em consideração as necessidades socioculturais da população. O que emerge neste momento é a necessidade de compreender “qual a repercussão do investimento estatal devotado à conservação e à preservação do patrimônio se as populações não aprenderem a respeitar sua própria cultura e a valorizar o meio ambiente, se não reconhecerem esses bens como parte do legado que deixarão para as futuras gerações?”¹¹⁵.

No estudo sobre as novas estratégias mundiais de preservação do patrimônio encontramos, no Livro Branco¹¹⁶, o exemplo do programa Creative Med¹¹⁷ como modelo de

¹¹¹ O fenômeno da Gentrificação se relaciona a processos de patrimonialização e seus usos, que ao invés de proporcionar um processo integrado de reabilitação, exclui a população, criando um simulacro de preservação. FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Patrimônio Histórico e Cultural**. Pedro Paulo Funari; Sandra de Cássia Araújo Pelegrini. 2ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009, p. 52.

¹¹² FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Op. Cit. p. 54

¹¹³ Ibid. p.58.

¹¹⁴ PELEGRINI, Sandra C. A. **Cultura e Natureza: os desafios das práticas preservacionistas na esfera do patrimônio cultural e ambiental**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 26, n. 51, p. 115-140, 2006. P. 129.

¹¹⁵ PELEGRINI, Sandra C. A. **Cultura e Natureza: os desafios das práticas preservacionistas na esfera do patrimônio cultural e ambiental**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 26, n. 51, p. 115-140, 2006.

¹¹⁶ O Livro Branco (White Paper) é um documento de referencia que resulta do Livro Verde CreativeMED. O Livro Branco fornece “um contributo substancial para a compreensão da potencial contribuição da inovação para o bem estar regional, bem como para os processos políticos através dos quais se atinge esse objetivo, com especial ênfase nas necessidades e potencialidades do Mediterrâneo”. CABEÇA, Sónia M.;BARATA, Felipe T. **White paper: The CreativeMED Model for Smart Specialisation**. 2014 disponível em [http://www.creativemed.eu/images/pdf/CreativeMEDWhiterPaper.pdf\(versão original\)](http://www.creativemed.eu/images/pdf/CreativeMEDWhiterPaper.pdf(versão%20original)) p.3.

¹¹⁷ No Livro Branco (White Paper) indica-se consulta no site do projeto disponível em www.creativemed.eu ou www.creativemedpt.wordpress.com.

gestão de um território baseada na especialização inteligente – Smart Specialisation. Neste contexto a criatividade coletiva é destacada como elemento estratégico que busca “um novo modelo de inovação com base em aspectos como ancoragem cultural, organizações em rede aberta, inovação combinada entre tecnologia avançada e artesanato tradicional, aprendizagem social e valores comuns relacionados à sustentabilidade e igualdade de oportunidades”¹¹⁸. A especialização inteligente é destacada como uma inovação política significativa para as ações e objetivos da Europa 2020, e integra o projeto CreativeMED que é um dos 13 projetos do ProgramaMED da Cooperação Territorial Europeia – CTE. A CTE, co - financiada pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER), apoia programas de cooperação que estabelecem relações transnacionais como o ProgramaMED “que prevê a colaboração entre as regiões europeias do mediterrâneo”¹¹⁹. O ProgramaMED lança o processo de capitalização (MED CAP) que aprova 13 projetos, incluindo o CreativeMED.

Quando trazemos o exemplo do CreativeMED pensamos em um projeto que capitalizou o resultado de cinco projetos do ProgramaMED e demonstrou através dos resultados uma abordagem para a inovação baseada “fortemente na criatividade local e de capital cultural, mais que em recursos físicos ou financeiros”¹²⁰. A Especialização inteligente (Smart Specialisation - S3) serve de estrutura inspiradora e de ação para os projetos do CreativeMED e revela na ancoragem cultural suas redes de comunicação com o patrimônio.

Nesta perspectiva definir o patrimônio transita entre diferentes tempos e contextos formando uma tarefa complexa¹²¹. Adentrando na primeira década do século XXI, temos a reflexão do patrimônio inserida nesta rede que envolve comunidade, território e cultura, e redimensiona-se o seu conceito entendendo que “do mais modesto ao mais notável, tudo o que tem um sentido para nós, o que herdamos, criamos, transformamos e transmitimos é o patrimônio tecido de nossa vida, um componente de nossa personalidade¹²². O patrimônio é apresentado como DNA do território e da comunidade, percebido como identidade, continuidade e mutabilidade. Inconcluso, pois como o DNA, é impossível “conhecer o

¹¹⁸ CABEÇA, Sónia M.;BARATA, Felipe T. **White paper**: The CreativeMED Model for Smart Specialisation. 2014 disponível em <http://www.creativemed.eu/images/pdf/CreativeMEDWhiterPaper.pdf> (versão original) p..13

¹¹⁹ CABEÇA, Sónia. Op. Cit.p.10

¹²⁰ CABEÇA, Sónia, op. cit, p. 18

¹²¹ VARINE, Hugues de. **As Raízes do Futuro**: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local. Tradução: Maria de Lourdes Parreiras Horta – Porto Alegre: Medianiz, 2013.

¹²² Ibid. p. 43.

patrimônio em sua totalidade”¹²³ pois sempre estamos experienciando uma parte de seu genoma.

Neste momento o que se chamou anteriormente por valor de ancianidade, não faz mais tanto sentido, visto que a transformação é a palavra-chave para que o patrimônio esteja em constante diálogo com as necessidades do desenvolvimento local.

Encontramos, em Varine, uma nova ancoragem do patrimônio que se interliga diretamente ao desenvolvimento local, visto que “o patrimônio (natural e cultural, vivo ou consagrado) é um recurso local que não tem outra razão de ser senão a sua integração nas dinâmicas de desenvolvimento”¹²⁴. O patrimônio é colocado como elemento essencial para o desenvolvimento local e sustentável, que envolve também o desenvolvimento econômico, cultural e social, mas vai além ao entender que:

O patrimônio, sob suas diferentes formas (material ou imaterial, morto ou vivo) fornece o húmus, a terra fértil necessária ao desenvolvimento. O desenvolvimento não se faz fora do solo. Suas raízes devem se nutrir dos numerosos materiais que, na sua maioria, estão presentes no patrimônio: o solo e a paisagem, a memória e os modos de vida dos habitantes, as construções, a produção de bens e serviços adaptados às demandas e às necessidades das pessoas, etc. Como em todo fenômeno de crescimento, há a transformação do material disponível: destruição, modificação da estrutura ou da forma, aparição de novos objetos, criação de energia... A natureza e a cultura são vivas, enquanto pertencem a uma população da qual constituem o patrimônio. Elas morrem muito depressa quando são apropriadas e codificadas por especialistas externos à população.¹²⁵

Com a comunidade no centro estratégico podemos entender o apontamento de Fonseca¹²⁶, quando destaca “a imprescindível parceria entre Poder Público e Comunidade”¹²⁷ enfatizando a busca por “políticas de preservação do patrimônio cultural”¹²⁸ que “transcendem em muito os recursos viabilizados pela aplicação de leis, decretos ou portarias por parte dos órgãos estatais de patrimônio”¹²⁹.

Patrimônio é visto como herança intergeracional, aquilo que herdamos, mas que hoje se amplia e poderíamos dizer que vai além daquilo que possuímos se tornando também aquilo

¹²³ VARINE, Hugues de. **As Raízes do Futuro**: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local. Tradução: Maria de Lourdes Parreiras Horta – Porto Alegre: Medianiz, 2013, p.45.

¹²⁴ VARINE, Hugues de. Op. cit, p. 14.

¹²⁵ VARINE, Hugues de. Op. cit, p. 14.

¹²⁶ FONSECA. Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

¹²⁷ Ibid. p. 15

¹²⁸ FONSECA. Maria Cecília Londres . Loc. Cit

¹²⁹ FONSECA. Maria Cecília Londres. Op. Cit. p. 15

que nos possui. O que era transmitido agora nos transmite a mensagem de quem somos e quem ainda seremos “na atualidade, a noção de patrimônio passa a ser prioritariamente entendida como memória do futuro”¹³⁰. Principalmente quando adentramos na era digital aonde as redes nos fornecem o acesso virtual a manifestações, museus, o saber patrimonial no click da tela. Pelas telas da internet podemos hoje acessar o acervo de mais de 80 museus¹³¹, além de encontramos aqueles cuja materialidade é virtual¹³². Com esta facilidade de acesso, o sujeito pode fruir a ideia e apropriação do patrimônio através de documentos, imagens, vídeos e áudios disponíveis nos sites das instituições e também compartilhadas pelo domínio público destas referências culturais no ambiente virtual. O patrimônio em fruição nas redes abre uma nova possibilidade de estratégia de salvaguarda, tendo como desafio estimular o seu acesso, principalmente pela juventude e cuidar para que esta nova possibilidade de interação não desvincule o patrimônio de seu ambiente de coesão social e sim o torne mais amplo.

Nesta Breve escrita procuramos entender os pontos de origem do conceito de patrimônio interligando-o ao quadro político social de cada época, que se soma ao econômico, cultural e artístico. Encerramos a reflexão com o olhar no ponto chave da atualidade, a comunidade no centro da ação patrimonial.

3. Patrimônio do Brasil e no Brasil

O Brasil, assim como outros países latinos, recebe de herança o discurso patrimonial francês e, inicia sua construção do patrimônio a partir da materialidade da “pedra e cal”¹³³. Compreende-se que a ideia de patrimônio integra as práticas do Estado Moderno composto por uma equipe que tem como missão delimitar os bens no espaço público.¹³⁴ Essa seleção, baseada em instrumentos jurídicos específicos, atua também na dimensão simbólica e estabelece o patrimônio:

¹³⁰ CHUVA, Marcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória**: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p. 44.

¹³¹ Disponível em <http://www.areda.inf.br/80-dicas-de-museus-que-oferecem-vistas-virtuais-02/> acessado em 06/03/2017.

¹³² Como exemplo ver: <http://www.museuvirtualbrasil.com.br/> acessado em 06/03/17.

¹³³ CHUVA, Marcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória**: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

¹³⁴ FONSECA, Maria Cecília Londres. Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.p.21

Pelo valor que lhes é atribuído, enquanto manifestações culturais e enquanto símbolos da nação, esses bens passaram a ser merecedores de proteção, visando à sua transmissão para as gerações futuras. Nesse sentido, as políticas de preservação se propõem a atuar, basicamente, no nível simbólico, tendo como objetivo reforçar uma identidade coletiva, a educação e a formação de cidadãos.¹³⁵

A exemplo do território francês, o Brasil expande o discurso da propriedade privada para o coletivo e traz para a cena a construção da nação. Aqui, percebe-se que uma das funções políticas da preservação, assim como no modelo francês, é a de criar o cidadão trazendo uma noção de pertencimento a Nação. Na “nação brasileira¹³⁶”, o processo de enraizamento patrimonial que se inicia nos anos de 1930 e 1940, surge com a missão de formular “essa nova prática social de atribuição de valor a objetos e bens materiais que se transmutam simbolicamente em elos de identidade que unem todos os membros constituintes da nação, ainda que eles jamais venham a se conhecer”¹³⁷. Esta união em torno do sentimento comum de afeto pela nação se reflete no patrimônio na medida em que articula representações identitárias reforçando os elos de uma coesão social.

A reflexão e ação política em torno do patrimônio brasileiro tem início em 1920 com o inspirar dos novos ares advindos do ideal de nacionalismo que se espalha pelo Ocidente. O marco desta década de 20, gravada na “memória histórica”¹³⁸, é representado pela Semana de Arte Moderna¹³⁹. No Brasil, no processo de construção das políticas públicas de salvaguarda, é apontada uma característica singular enraizada na reflexão entre modernidade e tradição¹⁴⁰. O drama da modernidade se torna cotidiano nas discussões dos intelectuais e nas apropriações do estado, que encontra no discurso modernista as bases para a construção do nacionalismo:

A modernidade era, assim, compreendida como signo concreto de emancipação, autonomia e liberdade, assim como de rompimento de laços,

¹³⁵ FONSECA, Maria Cecília Londres. Maria Cecília Londres. O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.p.21.

¹³⁶ CHUVA, Márcia Regina Romeiro. Op. Cit. p.27

¹³⁷ Ibid. P. 29-30

¹³⁸ Ibid. p. 92.

¹³⁹ A semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo em fevereiro de 1922, reúne intelectuais que vem refletir novas perspectivas para a arte através do modernismo. O grande nome em destaque é o de Mário de Andrade, mesmo personagem que depois escreve o anteprojeto para o Iphan a pedido de Rodrigo Melo Franco, também apoiado por Gustavo Capanema. Cf. CHUVA, Márcia Regina Romeiro, op. Cit. passim.

¹⁴⁰ Destacada por CHUVA “é relevante destacar que tal associação – entre modernidade e tradição – não foi recorrente em outros países, configurando de um modo próprio e peculiar os discursos e as práticas nacionalistas de proteção do patrimônio no Brasil”. CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p. 92.

provocado pelo choque de temporalidades. Novos vínculos simbólicos foram sendo forjados em substituição àqueles que foram corroídos pelo confronto com as enormes mudanças trazidas pelo maquinismo, a tecnologia e a comunicação aceleradas. Essa nova atitude que caracterizou o movimento modernista - e as frações de classe que o patrocinaram na década de 1920 -, foi buscar o “popular” o “tradicional” e o “histórico”, num esforço sistemático pela instauração de um padrão de identidade, no qual a época colonial passava a ser valorizada e concebida como as raízes autenticamente brasileiras, em desprezo ao europeísmo, cujas expressões artísticas modernas, até então, constituíam os símbolos de modernidade e atualização.¹⁴¹

Na análise da trajetória da política do patrimônio no contexto brasileiro, destaca - se que a “construção desses patrimônios” é conduzida “por atores definidos e em circunstâncias específicas”¹⁴². Quem afinal define o que é patrimônio? Esta interrogativa encontra inspiração nos escritos introdutórios de Fonseca que questiona a política de patrimônio brasileira “como uma atividade implantada e conduzida pelo Estado, com a participação de determinados intelectuais, como mais um recurso ideológico para obter consenso, para legitimar um projeto nacional do próprio Estado ou, simplesmente para inserir o país no concerto das nações civilizadas”.¹⁴³

“Oficialmente o texto do patrimônio aparece na “Constituição da República Federativa do Brasil de 1934” que declara” impedimento à evasão de obras de arte do território nacional e introduziu o abrandamento do direito de propriedade nas cidades históricas mineiras, quando esta se revestisse de uma função social”¹⁴⁴. Vale ressaltar que neste ano de 1934, Gustavo Capanema, forte personagem político deste contexto que também tinha laços de amizade com o coletivo modernista, assume o Ministério da Educação e Saúde – MES, colocando em destaque a importância da participação do Estado na proteção dos monumentos históricos e artísticos¹⁴⁵. Aqui se revela um exemplo da trama de agentes políticos aparentados pela origem geográfica e laços sociais de amigos que atuavam no contexto político determinando as ações de salvaguarda do patrimônio.

Em 1936 é criado o Sphan – Serviço Do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, hoje Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

¹⁴¹ CHUVA, Márcia Regina Romeiro. op. Cit. p. 94.

¹⁴² FONSECA, Maria Cecília Londres. Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p. 22

¹⁴³ FONSECA, Maria Cecília Londres. Loc Cit.

¹⁴⁴ FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Patrimônio Histórico e Cultural**. Pedro Paulo Funari; Sandra de Cássia Araújo Pelegrini. 2ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009, p. 44.

¹⁴⁵ FUNARI, op. Cit, passim.

A priori, as propostas dos intelectuais vinculados ao Iphan foram orientadas por critérios seletivos pautados pela identificação da característica estética das obras, sua autenticidade e seu caráter excepcional. Tais preceitos remontam à matriz francesa que serviu de modelo para definição da Lista do Patrimônio Cultural da Humanidade e para a institucionalização do ensino de arquitetura e engenharia em diversos países do mundo, inclusive no Brasil, através da Escola de Belas Artes e do Curso Politécnico. Portanto, apesar do esforço do Iphan em preservar o patrimônio brasileiro, não podemos ignorar o fato de que a legislação referente a este tema se baseou na observância da função social da propriedade, restrita a conservação de bens móveis e imóveis considerados memoráveis para a história do país.¹⁴⁶

Quando adentramos pelo percurso patrimonial nacional, nos idos de 1937, com a criação do Sphan e olhamos para os bens patrimonializados, podemos reconhecer um intencional projeto político de Estado Nação legitimado pelos intelectuais a partir de elaboração das políticas de preservação patrimonial do barroco colonial mineiro¹⁴⁷. O ano de 1937 no Brasil marca o período do Estado Novo e sua intensa preocupação na ruptura com a Velha República para a projeção do futuro da nação¹⁴⁸. Caracterizado com os adjetivos de autoritário e centralizador, o Estado Novo estabelece também “uma espécie de centralidade, constituída pela “rede mineira” de agentes, que se configurou dentro do Sphan”¹⁴⁹. *Rede de Mineiros, modernistas e intelectuais* constituem adjetivos que acompanharam as reflexões iniciais dos agentes do patrimônio. Derivado desse conjunto, temos na mineiridade e na arte barroca intensa representatividade de patrimônio nacional:

Essa centralidade mineira configurou-se também, e, sobretudo, nas representações acerca do patrimônio histórico e artístico nacional, em que a produção artística e arquitetônica do século XVIII de Minas Gerais não somente foi consagrada, como considerada paradigmática e modelar para o restante do Brasil, cujo patrimônio passou a ser analisado e comentado à luz do patrimônio mineiro – padrão de qualidade a ser buscado¹⁵⁰.

¹⁴⁶ FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Patrimônio Histórico e Cultural**. Pedro Paulo Funari; Sandra de Cássia Araújo Pelegrini. 2ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009, p. 46.

¹⁴⁷ CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória**: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p. 92.

¹⁴⁸ C.f. CHUVA: Estado Novo: intelectuais ilustrados e nacionalismo, CHUVA, Márcia Regina Romeiro. Op. Cit. p.113 – 135.

¹⁴⁹ Ao lado do mineiro Rodrigo Melo Franco, diretor do Sphan, estava Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde, e Carlos Drumond de Andrade, chefe do gabinete do ministério, ambos também mineiros. CHUVA, Márcia Regina Romeiro. Op. Cit. p. 62.

¹⁵⁰ CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória**: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p.62

O contexto que delimita as reflexões, discussões, decisões sobre as políticas patrimoniais é conduzido historicamente por cultos intelectuais, e expandir a questão para um diálogo de preservação mais próximo entre Estado e comunidade já traz este desafio de origem. Aos agentes sociais do patrimônio cabe identificar o bem de valor, e esta ação é feita “a partir de uma perspectiva e de um lugar no espaço social”¹⁵¹. Por isso quando se questiona a quem interessa preservar o patrimônio, precisamos nos lembrar de que muitas das políticas de preservação tiveram no seu início uma perspectiva de salvaguarda estabelecida de cima para baixo. Hoje, a preocupação principal está na aquisição de uma salvaguarda que caminha na direção baixo – cima (bottom-up), colocando a comunidade, a criatividade coletiva e o desenvolvimento local como estratégias principais para a fruição e preservação do patrimônio. Mas ainda encontramos no contexto brasileiro, Devido à herança da centralidade de decisão institucional, se percebe no contexto brasileiro a dificuldade na implementação efetiva de um processo bottom-up.

O patrimônio do Brasil é vasto, intenso e com olhares que inspiram muitas reflexões, visto que o patrimônio no Brasil, principalmente o que se refere ao Imaterial, enfrenta entraves do poder público que deveriam apoiar suas potencialidades, mas que, em sua maioria, estão ainda ancorados em outras razões. A sociedade global, capitalista, exige que o sujeito necessite da moeda para a concretização de muitas de suas ações, além de criar uma imagem que possa ser reconhecida pela realidade virtual atual. Nas referências culturais, encontramos realidades encoradas na coesão grupal, que com união econômica mantêm a realização das manifestações, mas que poderiam ter sua valoração e valorização potencializadas se o diálogo entre comunidade e poder público se torna mais fluido e familiar. Reconhecer o quintal para traçar um diálogo de equidade com o global.

Hoje o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN é, a nível nacional, a instituição que regulamenta e apoia ações educativas referentes à proteção e preservação do patrimônio em suas diferentes categorias (material e imaterial). A exemplo das políticas patrimoniais exteriores, no Brasil o foco inicial também era sobre as construções edificadas, sendo inserida a discussão acerca do patrimônio cultural na década de 70 com a criação do Centro Nacional de Referência Cultural – CNRN. Neste contexto, emerge uma

¹⁵¹ FONSECA. Maria Cecília Londres. Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.p. 22.

nova discussão sobre o patrimônio, colocando a comunidade como centro da dinâmica na proteção e preservação dos bens materiais ou imateriais:

Assim, buscavam-se formas de aproximação com o ponto de vista dos sujeitos diretamente envolvidos na dinâmica da produção, da circulação e do consumo de bens culturais, reconhecendo-lhes o estatuto de legítimos detentores não apenas de um “saber-fazer”, como também do destino de sua própria cultura¹⁵².

O CNRN, através de políticas públicas, amplia o diálogo entre os processos educacionais e a preservação patrimonial, com exemplo, em 1981, do Projeto Interação, que relaciona a “Educação Básica com os diferentes contextos culturais existentes no país e busca diminuir a distância entre a educação escolar e o cotidiano dos alunos, considerando a ideia de que o binômio cultura-educação é indissociável”¹⁵³. As ações de Educação Patrimonial iniciaram seu percurso neste contexto com o foco nos bens materiais patrimonializados, um exemplo destas atividades era o Museu como sala de aula. Como se entende o museu se destaca como espaço de ensino e aprendizagem, o professor ganha um espaço de fruição para a história que precisa ser contada e, nos educandos desperta pela experiência estética os sentidos da memória. O Projeto Interação defendia a proposta de “apoio à criação e fortalecimento das condições necessárias para que o trabalho educacional se produzisse referenciado na dinâmica cultural, reafirmando a pluralidade e a diversidade cultural brasileira”¹⁵⁴. Parece – nos que esta proposta parte de uma preocupação relacionada aos efeitos da globalização sobre as referenciais culturais e o papel da educação como formador de sujeitos críticos, que saibam perceber o global sem enfraquecer o local, pelo contrário, traça estratégias de fortalecimento frente à nova realidade. Estas ações de educação patrimonial surgem no contexto do Projeto Interação, mas o termo Educação Patrimonial se introduz no Brasil com 1 Seminário sobre o uso educacional de Museus e Monumentos no

¹⁵² BRASIL, IPHAN. **Educação Patrimonial. Histórico, conceitos e processos**. Disponível em. http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Educacao_Patrimonial.pdf, 2014, p. 9. Acesso em março 2017.

¹⁵³ BRASIL, IPHAN. **Educação Patrimonial. Histórico, conceitos e processos**. Disponível em. http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Educacao_Patrimonial.pdf, 2014, p. 9. Acesso em março 2017.

¹⁵⁴ BRASIL, IPHAN. **Educação Patrimonial. Histórico, conceitos e processos**. Disponível em. http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Educacao_Patrimonial.pdf, 2014, p. 9. Acesso em março 2017.

ano de 1983 e se passam 23 anos, até a publicação brasileira do Guia Básico de Educação Patrimonial, principal material do Iphan durante a década de 90.

Em 2000, é reconhecida oficialmente a categoria de Patrimônio Cultural Imaterial, como o Decreto n. 3.551 de 4 de agosto ampliando as políticas públicas e metodologias de educação patrimonial para a identificação e preservação destes bens ao instituir o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. Os bens que são inscritos na categoria se inserem em um dos Livros de Registro sendo eles: dos saberes, das celebrações, das formas de expressão e dos lugares. Neste momento também é criado o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI - e se consolida o Inventário Nacional de Referências Culturais – INCR. É importante destacar que neste contexto é intensa a ação para a ampliação da salvaguarda, valorização e proteção dos bens imateriais, mas a ideia de preservação aqui discutida se propaga desde o início da criação do Iphan “sugerida por Mario de Andrade, nos tempos de Rodrigo Melo Franco de Andrade”¹⁵⁵.

O Iphan define o PCI como bens culturais que “dizem respeito àquelas práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer, celebrações, formas de expressões cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares (como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas)¹⁵⁶. Fortalecendo esta categoria temos em 2004 a criação do Departamento do Patrimônio Imaterial – DPI.

Compreendendo esta nova categoria, assim podemos diferenciá-la nas políticas de salvaguarda, que de acordo com Goulart:

A política Nacional “Imaterial” (e as políticas de patrimônio imaterial, de um modo geral) difere-se da “Material” por estarem focada no inventário e incentivo de práticas constitutivas da identidade de grupos como festas, modos de fazer, saberes tradicionais, celebrações, etc. A prioridade, não é, portanto, preservar bens físicos. O discurso e ações do Estado são diferentes. No Imaterial não se obrigam particulares à preservação dos bens culturais. A prioridade é estimular a prática das tradições culturais.¹⁵⁷

¹⁵⁵ O registro do patrimônio Imaterial disponível em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234> acessado em 17/02/2017.

¹⁵⁶ Patrimônio Imaterial disponível em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234> acessado em 17/02/2017.

¹⁵⁷ GOULART, Paloma. **Patrimônio Cultural Imaterial: valores, sentidos, imaginários e ação social** relacionados à proteção, promoção e valorização dos conhecimentos e expressões tradicionais na contemporaneidade. Dissertação de Mestrado, UFMG, 2012, p. 42.

Na regência destas políticas, Goulart (2012) aponta o Sistema Nacional de Cultura-SNC, como “modelo de gestão criado pelo Ministério da Cultura do Brasil (inspirado no que já existe no sistema nacional de saúde), e que objetiva estimular e integrar as políticas públicas culturais implantadas pela União, pelos estados e pelos municípios, a fim de gerar continuidade entre elas, independentemente de trocas de governos nos três âmbitos federativos¹⁵⁸. O SNC, proposto pela Emenda Constitucional N. 71 de 29 de novembro de 2012, se fundamenta na Política Nacional de Cultura e em suas diretrizes estabelecidas pelo Plano Nacional de Cultura¹⁵⁹. A necessidade de uma gestão partilhada e inclusiva do patrimônio é o foco do discurso.

Podemos entender que o Imaterial traz uma nova abordagem de gestão mais inclusiva no que se refere à memória e identidade do país, envolvendo diversas referências culturais. Neste momento, os grupos que até então estavam à margem das políticas patrimoniais têm a possibilidade de serem incluídos, dialogando com as políticas públicas vigentes. A educação patrimonial parece ser a metodologia que mais importa pensarmos na salvaguarda do patrimônio imaterial. Visto que, para além da materialidade dos monumentos e construções, o intangível requer pessoas meios de memória para sua preservação. Os inventários são registrados e tem acesso livre no site do IPHAN, no entanto as ações de salvaguarda vão além deste documento. Fortalecer o cotidiano dos sujeitos das referencias culturais, através de metodologias de educação patrimonial, torna-se essencial na coesão social dos indivíduos. Criar também junto a comunidade estratégias de valoração e valorização do bem imaterial é ações necessárias e discutidas neste contexto.

Nos desafios que se percebem na educação patrimonial¹⁶⁰ relacionados ao patrimônio imaterial, trazer o respeito às relações humanas e a valorização da multiculturalidade dos saberes é essencial para uma ação efetiva de uma educação transformadora. A Educação Patrimonial é entendida hoje como:

processos educativos formais e não formais que têm como foco o Patrimônio Cultural, apropriado socialmente como recurso para a compreensão sócio histórica das referencias culturais em todas as suas manifestações, a fim de colaborar para seu reconhecimento, sua valorização e preservação.

¹⁵⁸ GOULART, op. Cit. p.49.

¹⁵⁹ Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Emendas/Emc/emc71.htm, acessado em 27/02/17.

¹⁶⁰ Para aprofundar os estudos sobre Educação Patrimonial ver OLIVEIRA, Cléo Alves Pinto. Educação Patrimonial no Iphan. Monografia de Especialização. Brasília. DF. 2011. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/educacao_patrimonial_no_iphan.pdf acessado em 17/06/2016.

Considera, ainda, que os processos educativos devem primar pela construção coletiva e democrática do conhecimento, por meio do diálogo permanente entre os agentes culturais e sociais e pela participação efetiva das comunidades detentoras e produtoras das referências culturais, onde convivem diversas noções de Patrimônio Cultural.¹⁶¹

A Educação Patrimonial traz como eixo principal a interdisciplinaridade entendendo que

Os objetos patrimoniais, os monumentos, sítios e centros históricos, ou o patrimônio imaterial e natural, são um recurso educacional importante, pois permitem a ultrapassagem dos limites de cada área/disciplina, e o aprendizado de habilidades e temas que serão importantes para a vida dos alunos.¹⁶²

A arte, em suas diferentes linguagens, é uma destas disciplinas que através de seus conteúdos específicos pode aproximar o educando dos saberes patrimoniais. Neste contexto de arte educação patrimonial o foco do olhar deste trabalho na memória em dança se localiza na trajetória de ensino, performance poética e patrimônio desta linguagem. Destacamos aqui a importância destas iniciativas de ensino em dança e de dança performance que trazem para cena o diálogo com as referências culturais locais.

Quando trazemos a discussão do patrimônio no Brasil, brincamos também com a metáfora de dança no Brasil, que pode ser vista como aquela produzida dentro do território nacional, mas não necessariamente se vincula aos saberes das referências locais. Assim o Patrimônio no Brasil é aquela ideia importada de metodologias de preservação que se instauram a priori. Depois seguimos com o patrimônio sobre o Brasil, o patrimônio oficial, celebrações de modelos para a nação. A dança sobre o Brasil, também vem representar este patrimônio. Por fim, na dança do Brasil encontramos a multiplicidade de corpos em movimento, e no patrimônio não é diferente. Neste trabalho a dança é abordada em suas características do Brasil, patrimônio vivo manifestado nas referências culturais e a dança sobre e do Brasil que nos fala do ensino da dança e de sua cena poética a partir das matrizes dos saberes patrimoniais.

¹⁶¹ BRASIL, IPHAN. **Educação Patrimonial**: Histórico, conceitos e processos. Disponível em. http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Educacao_Patrimonial.pdf, 2014, p. 19. Acesso em março 2017.

¹⁶² HORTA, Maria de Lurdes Parreiras. **Educação Patrimonial**. IPHAN. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/educa%C3%A7%C3%A3o_patrimonial.pdf acessado em 20/07/2016.

Lançando o olhar sobre as danças do Brasil, observamos sua manifestação na memória dos Bailes na Roça, com o foco no estudo do Baile dos Guigas. E por isso iniciamos a reflexão sobre as festas e sua ocorrência.

CAPITULO 2



Figura 6: Baile na Cozinha – foto : Ananda Deva

Hoje é dia de Festa?

Esta escrita procura estudar a categoria Festa e suas definições, trazendo o foco para os bailes na roça como um momento festivo. Inicia a escrita com a dimensão do Baile dos Guigas apresentando o contexto mítico do objeto em pesquisa e situa o Baile na Roça como uma festa do cotidiano. O estudo investiga os elementos que compõem a festa procurando compreender, em particular, quais as conexões da dança como elemento simbólico deste espaço social. Destaca também o ambiente da festa como um espaço de ensino e aprendizagem, revelando uma pedagogia festiva e traz os olhares sobre a festa na contemporaneidade pontuando alguns desafios e ambiguidades.

Neste diálogo conversamos com István Jancsó e Iris Kantor que, como organizadores, nos apresentam uma historiografia brasileira sobre a Festa. Publicado em dois volumes o livro *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa* pode ser definido como uma obra situada na encruzilhada entre se contrapor ao presente discurso sobre festa apontando novas perspectivas de interpretação e dar continuidade a “tradição de estudos sobre fenômenos festivos”¹⁶³. Diferentes autores compõem esta tarefa historiográfica e com eles definimos que festa é essa? Procurando significados para esta categoria nos encontramos com seu sentido geral e suas pequenas partes, elementos simbólicos que caracterizam este espaço (lugar de memória).

Complementado a procura pelos elementos das festividades, característica de uma festa e sua definição, trazemos também para o diálogo o olhar de Bakhtin sobre a vida festiva revelada na obra de Rabelais buscando aprofundar os discursos com o riso festivo identificado na Cultura Popular da Idade Média e do Renascimento.

Através das festas vamos conhecer o *Homo festivus*¹⁶⁴ que cultiva este rito como parte essencial de sua sobrevivência. É provável que todas as civilizações já conhecidas fizessem ou ainda fazem festa¹⁶⁵, e sua presença é destacada com importância para diferentes sujeitos: os que celebram os ciclos da plantação e da colheita representada pelas populações rurais; para aqueles que encontram na celebração um espaço de denúncia e libertação das opressões, as periferias das pequenas e grandes cidades; e para todos aqueles que “interrompem sua

¹⁶³ JANCÓS, István; KANTOR, Iris. **Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001. p.04

¹⁶⁴ PESSOA, Jadir de Moraes. **Aprender e ensinar nas festas populares**. Salto para o Futuro; Boletim 02, 1997. p.3

¹⁶⁵ PESSOA, Jadir de Moraes. Loc. Cit.

rotina de trabalho e de vida de casa para festejar com os vizinhos, amigos, co –participantes da mesma crença e mesma tradição”¹⁶⁶.

Para além da suspensão de um tempo cotidiano nas festas cria-se um ambiente de aprendizagem que traz para a comunidade e participantes elementos que refletem o modo de viver destes celebrantes. O processo de ensino e aprendizagem nas festas tem a maioria de seus textos educativos “escritos em forma de dança, de cânticos rimados para facilitar a memorização, são troças, lendas, ditados, com muita, mas muita comida gostosa”¹⁶⁷. A partir destes elementos que aprendemos a ler os textos das mais diferentes festas e podemos compreender sua estrutura particular de organização. Os bailes representam uma dessas festas, repleta de textos, contextos e subtextos lidos através da música, do ambiente, do alimento e da dança. Nesta escrita olhamos para a linguagem da dança direcionando o olhar para o corpo que se movimenta nesta festa. Uma nova questão surge existe festa sem dança? Qual a importância da dança no ambiente festivo?

Interligadas a diferentes eventos, dias santos, celebrações, pode-se dizer que as festas ocorrem todos os dias no cotidiano híbrido do território brasileiro. Hoje é dia de festa? Esta questão revela que todo dia pode ser dia em cada território e contexto que se insere. As festas “não constituem um padrão único, com características próprias e exclusivas, revelando que “os seus propósitos e as suas motivações são muito variados”¹⁶⁸.

No mundo encontramos uma diversidade étnica que reflete seus saberes também através do rito do festejo que, em alguns contextos, vem acompanhado de um mito motivador da celebração. Olhando para esta diversidade nos perguntamos novamente hoje é dia festa? Para responder essa pergunta devemos aprofundar o olhar também nas questões aonde tem festa e por quê? Será possível que a diversidade em ritos, mitos que compõem as comunidades traz para o território a possibilidade de celebrar uma festa por dia? Não cabe aqui responder esta questão gerando um anuário de festas, mas destacar sua importante presença como ritual ainda marcante do *homo festivus* no tempo contemporâneo.

Entendendo sua polissemia adentramos nos estudos de diferentes teóricos que trazem na escrita à definição de festa. Nesta busca nos deparamos com uma rede de conceitos que aqui serão colocados, criticados e aprofundados.

¹⁶⁶ PESSOA, Jadir de Moraes. Loc. Cit.

¹⁶⁷ Ibid. p.4.

¹⁶⁸ BENJAMIN, Roberto. **As festas populares como processos comunicacionais**: revisitando o pensamento de Luiz Beltrão. Revista da Comissão Mineira de Folclore n. 23, agosto de 2002.

1. O Baile dos Guigas

Segundo Pereira¹⁶⁹, os bailes dos Guigas podem ser compreendidos como manifestações sócio-culturais, nos quais família e amigos das pequenas comunidades por onde transitou e viveu o violeiro, compositor e mestre popular Antônio Gregório Pereira (1886-1961), mais conhecido como Sô Guiga, reuniam-se para confraternizar, se entreter e dançar. Desta maneira, os bailes ocorriam em diversas ocasiões, tais como batizados, casamentos, aniversários, festas religiosas *etc.* Pereira ressalta que “além dos dançarinos (damas e cavalheiros) era indispensável à presença dos músicos, que eram os encarregados de animar o encontro, na função da música¹⁷⁰”.

Sô Guiga foi o grande inspirador desta tradição. Nascido em São João Nepomuceno, no ano de 1886, viveu sua juventude nesta região e nas localidades vizinhas de Descoberto, Piraúba, Ubá e Cataguases. Muito novo ficou órfão de pai e mãe, e apesar de ter dois irmãos, todos viviam separados. De acordo com relatos de sua filha Joana Maria Nogueira¹⁷¹, Sô Guiga foi criado como filho por Dona Maria Chiquinha, e quando ele completou sete anos, um agente do estado responsável por fiscalizar a situação de menores exigiu que ela o colocasse na escola, senão perderia a guarda do garoto. Com muita dificuldade e trabalho, Dona Maria Chiquinha pagou um mestre particular para ensinar Sô Guiga. Segundo sua filha, após um ano e meio de estudos, Sô Guiga já tinha aprendido tudo o que podia com esse professor e então, como era costume na época, ele começou a trabalhar, embora muito novo. Seu primeiro emprego foi na venda da região, onde permaneceu até se tornar um homem. E foi neste ofício que ocorreu seu encontro com a paixão de sua vida: a viola.

Dessa venda há uma história que o papai não deixava de *contá* pra nós, foi quando ele *ganhô* a viola. Ele ainda *tava* pequeno, devia *tê* uns dez, onze anos. Ele *contô* assim: que ele *tava trabalhano* na venda e aí passou um viajante *quereno vendê* uma viola *pras* pessoas lá, e como ninguém quis *comprá* a viola, o viajante deu a viola pra papai que já saiu e foi tocando (e ele era pequeno mesmo). Já saiu *tocano* aquela música que eu sempre lembro dela, que foi a primeira música que ele *toco*.¹⁷²

¹⁶⁹ PEREIRA, Célio Souza Augusto. **Memorial Família Guiga** / Célio Guiga. Belo Horizonte: Catitu Publicações, 2009.

¹⁷⁰ PEREIRA, Célio Souza Augusto. **Memorial Família Guiga**/ Célio Guiga. Belo Horizonte: Catitu Publicações, 2009, p. 22.

¹⁷¹ Ibid. p. 33 – 37.

¹⁷² Ibid. p .36.

Nasce então à primeira música do mestre popular Sô Guiga, que, segundo relatos, se tornou um virtuose da viola de doze cordas na região da Zona da Mata de Minas Gerais. Segundo Pereira¹⁷³, tudo o que Sô Guiga sabia de música foi apreendido sozinho, “de ouvido”, e além da viola, tocava violão, cavaquinho, bandolim e cítara. Sô Guiga, além de músico e compositor, detentor de uma ilimitada criatividade, era também “professor, poeta – declamador, ator, cantor, artesão, conselheiro, benzedor e mestre de folia de São Sebastião. No entanto, foi à fama de violeiro que imortalizou a sua figura junto à memória coletiva do povo de sua região”¹⁷⁴.

Por todas estas habilidades, acrescidas, de acordo com quem conviveu com ele, de um humor evidente, uma sagaz inteligência e uma personalidade espirituosa, Sô Guiga obteve grande reconhecimento popular, inclusive por ilustres personalidades políticas da região, com destaque para o ex-presidente da República Federativa do Brasil, senhor Arthur Bernardes. Em reconhecimento ao talento musical de Sô Guiga, Bernardes o presenteou, em 1932, com uma viola de doze cordas encomendada especialmente ao fabricante Tranquillo Gianinni. Em retribuição a este presente, Sô Guiga homenageia Arthur Bernardes com a valsa: “Saudade de Viçosa”, executada em uma serenata para o político e sua família, na residência dos Bernardes, atualmente museu Casa Arthur Bernardes.

Em 1957, Sô Guiga, patrocinado por um de seus enteados, viaja até São Paulo, onde grava seu primeiro LP: um disco de 78 RPM. Gravado no Stúdio Miglione, este LP contém apenas duas músicas do compositor: a valsa “Sorriso” e o dobrado “Os olhos Teus”¹⁷⁵. Neste mesmo ano o compositor faz uma apresentação na cidade do Rio de Janeiro, berço do choro brasileiro, ocasião em que foi considerado um ilustre doutor chorão da música popular brasileira da Zona da Mata Mineira.

Sô Guiga e sua tradição musical, passada de geração a geração, vivenciam hoje um grande anonimato, comparado a outras manifestações que ganham destaque na cultura de Minas Gerais. A memória local, contudo, ainda resguarda histórias, ensinamentos e valores perpetuados por este grande mestre popular da Zona da Mata Mineira. Casado por duas vezes, viúvo da primeira esposa com quem teve quatro filhos, e padrasto de dois filhos da segunda

¹⁷³ Ibid. passim.

¹⁷⁴ Ibid. p.115.

¹⁷⁵ PEREIRA, Célio Souza Augusto. **Memorial Família Guiga**. Belo Horizonte: Catitu Publicações, 2009.

mulher, Sô Guiga foi cuidadoso em ensinar aos filhos o que sabia. Xisto Pereira, um dos filhos de Sô Guiga, relata:

No que se referia ao ensinamento e à transmissão musical, meu pai era muito caprichoso, normalmente ele iniciava os filhos dele muito cedo na música. Ele era muito exigente na hora de *ensiná*, por isso ele não deixava a gente *saí* fora daquele método dele. A gente tinha que *aprendê* aquilo que ele *tava* passando, eu não podia *pegá* orientação com outra pessoa, daí a gente *ficô* só com a música dele diretamente.¹⁷⁶

Mas não ensinava somente para os filhos. Em suas peregrinações pela Zona da Mata, Sô Guiga dava aulas nas fazendas, nas comunidades dos fazendeiros, ensinando a ler, escrever e um pouco da arte de sua música:

Segundo outros depoimentos dados por Xisto, às atividades desenvolvidas na “escola” de Sô Guiga incluíam o aprendizado da tabuada, que era praticada cantando; o aprendizado da leitura e escrita caligráfica, que se fazia por meio da utilização de um antigo livro chamado “Manuscrito” que, de acordo com a descrição de Xisto, continha textos diversos que deveriam ser copiados pelos alunos a fim de que esses adquirissem domínio técnico de leitura e escrita dos vários desenhos caligráficos presentes naquele livro. Na “escola” de “sô” Guiga, eram ensinados ainda conhecimentos gerais e religiosos. De acordo com a aptidão e desejo dos alunos, Guiga ainda ensinava desenho, artesanato com taquaras (feitura de balaios, forros, esteiras de carro de boi *etc.*), teatro e música (cantar e tocar algum instrumento).¹⁷⁷

Mestre de sua tradição e de seus ensinamentos, Sô Guiga faleceu em 26 de setembro de 1961 e, segundo relato, morreu sorrindo. Sua tradição permanece nas gerações posteriores, filhos e netos cuja maioria vive atualmente na região de Vai e Volta, localizada no município de Teixeira – MG. O tradicional Baile da Família Guiga continua vivo no saber fazer do Baile na Roça do Vai e Volta. Composto pelos músicos João (bandolim), Toni (acordeão), Guilherme (Pandeiro), Flavio (caixa) e Célio (violão de sete cordas), o baile traz, através do fruir da música e da dança, a tradição centenária do autêntico choro mineiro.

Nesta nova geração o mestre popular João Guiga é o principal guardião vivo da escola musical que foi formada pela tradição dos músicos da Família Guiga. Visto como uma referência na região de Vai e Volta, detêm também os conhecimentos e fundamentos das

¹⁷⁶ PEREIRA. Op. Cit. p.63

¹⁷⁷ PEREIRA, Célio Souza Augusto. **Memorial Família Guiga**. Belo Horizonte: Catitu Publicações, 2014, p 47.

Folias de Reis e de São Sebastião, da charola, do artesanato com taquaras e outras madeiras, além de ser o principal marcador da brincadeira da quadrilha da região. De acordo com Pereira (2009), “além da tradição musical de sua família, João Guiga ainda é guardião de outros inúmeros conhecimentos populares e tradicionais que pertencem à cultura da região rural de Vai e Volta (Teixeiras/MG), onde reside e exerce o ofício de lavrador¹⁷⁸”.

O Baile dos Guigas tem sua tradição enraizada nas músicas de Sô Guiga, reconhecido como Chorão Mineiro. O Baile dos Guigas é um exemplo desta festa, que tem sua origem nos bailes na roça do Vai e Volta e que ganha novos territórios de performance com a circulação do Baile nas mídias e centros urbanos expandindo e ressignificando os saberes patrimoniais.

A partir de 2000, como o reconhecimento da categoria imaterial, novas ações são direcionadas para o respeito, manutenção e reflexão teórica sobre esta categoria, gerando políticas públicas que possibilitam incentivos econômico, social e político. Dentro deste contexto histórico de valorização dos saberes imateriais, tem-se a pesquisa de Célio Augusto Pereira, Célio Guiga, com as publicações: Memorial Família Guiga (2009); Livro de Canções Família Guiga (2014) e o cd Vai-e-Volta (2014); também a partir das publicações de Paloma Elaine dos Santos Goulart, Direitos Autorais, Culturas Populares e Conhecimentos Tradicionais - Estudo de Caso da Família Guiga (2016).

A Família Guiga reconhece seu patrimônio através da *práxis* e memória do saber valorizado no âmbito da família e da comunidade. Neste sentido, é importante destacar ao olhar para *O Baile dos Guigas*, que a iniciativa da ação de salvaguarda dos saberes musicais da família parte de um estímulo interno, a partir do trabalho de Célio Augusto Pereira, vulgo Célio Guiga. Vamos, a partir do contexto brasileiro, refletir sobre este processo de patrimonialização que hoje reverbera neste estudo com o Baile na Roça, O Baile dos Guigas.

A exemplo dessa prática vivencia-se hoje uma educação popular regida por João Guiga, realizada aos finais de semana em sua morada, aonde recebe os netos, brincantes e estudantes interessados na fruição deste patrimônio musical e dançado. A amálgama que se forma entre a prática e a teoria, registrada no trabalho publicado, revela o reconhecimento destes saberes como Referência Cultural da Família Guiga e da comunidade do Vai-e-Volta. É inserida na realidade desses sujeitos que encontramos a arte-educação patrimonial como ações na preservação dos bens imateriais.

¹⁷⁸ PEREIRA. Op. Cit. p. 122

1.1 Festas do Cotidiano: O Baile na Roça

O Baile é definido por Câmara Cascudo como “dança, reunião de danças, bailados, baile das flores, baile das estrelas”¹⁷⁹. De maneira geral o baile é descrito como “uma reunião de danças, bailados independentes um do outro e sem intenção temática. Trata-se, evidentemente, de mera, simples e poderosa expressão lúdica”¹⁸⁰.

Os Bailes acontecem junto a um povo que trabalha e que reza, povo que ama, que folga e se diverte¹⁸¹. Este povo localiza-se historicamente no meio rural, um ambiente em que se afloram diversos saberes fazeres em amalgama a paisagem do cotidiano.

Coloco no pretérito seguindo a orientação do autor Alberto Sardinha, que nos revela o desaparecimento de tal função no território português. “[...] os bailes rurais, na sua forma tradicional, deixaram já de existir [...]. Esta é a razão por que, nesta matéria, falamos praticamente no pretérito, isto é, nos balhos de antigamente, cuja forma e cuja música foi abandonada há cerca de duas, três décadas”¹⁸². O pretérito português se aflora no presente da antiga colônia, em territórios aonde o Baile na Roça é vivido como festa e se aproxima do passado em suas narrativas ao mesmo tempo em que projeta ressignificações futuras.

No Brasil carioca, no contexto da década de 1970, encontramos “bailes cheios de alegria organizados por chorões que com as suas harmonias deliciavam a grandeza deste dia”¹⁸³.

Os Bailes nas casas das Famílias permeiam a memória e se revelam como “festas simples onde imperavam a sinceridade, a alegria espontânea, a hospitalidade e a comunhão de ideias e a uniformidade da vida”¹⁸⁴.

As noites estreladas e frias de Santo Antônio, São João, São Pedro e Santa Anna embora com os esplendores da atualidade, não têm a graça natural da simplicidade daquelas reuniões onde os chorões da velha guarda expandiam-se em inspirações musicais, dando e trecalando o perfume da recordação dos apaixonados daqueles tempos [...].¹⁸⁵

¹⁷⁹ CASCUDO, Luis da Camara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1984, p. 97.

¹⁸⁰ CASCUDO Ibid. p. 97.

¹⁸¹ SARDINHA. José Alberto. **Tradições Musicais da Estremadura**. Portugal: Almada; TRADISON, 2000, p. 325.

¹⁸² Ibid.,p.325.

¹⁸³ PINTO, Alexandre Gonçalves. **O Choro- Reminiscências dos Chorões Antigos**. Rio de Janeiro.1936. p. 84.

¹⁸⁴ PINTO. Op cit, p. 10.

¹⁸⁵ PINTO, Alexandre Gonçalves. **O Choro- Reminiscências dos Chorões Antigos**. Rio de Janeiro.1936, p. 84.

A função do Baile se conecta com a música dos chorões que encontravam nesta festa, para além da celebração da festa, o ambiente de satisfação de suas necessidades de comida e bebida:

[...] o regalo destes bailes, que naquele tempo de tudo barato existia a milhares, pois não havia lar que fazendo um batizado, aniversário, casamento, etc., que não desse um baile, puxado ao leitão, ao peru, às galinhas, muitas bebidas como sejam cervejas, vinhos, licores, etc.¹⁸⁶

Olegário Flauta era um desses músicos que, segundo relatos, “Gostava de tocar em Bailes onde houvesse gordos pirões, acompanhado de belas bebidas. E se assim não fosse dava o fora dizendo que não foi feito para passar ginja”¹⁸⁷. Na linguagem popular da época, passar ginja relacionava-se a passar fome. Outro exemplo encontramos em Porfirio Leferver, que “gostava muito nos bailes que ia tocar de comer a farta, e beber melhor”.¹⁸⁸

A fartura dos Bailes revela sua profunda conexão com os contextos populares que, desde a Idade Média, encontram no banquete o local de partilha dos saberes e renovação das forças de trabalho cotidiano.¹⁸⁹

2. Que Festa é essa?

Para falar de festas, pensamos primeiro no seu conceito derivado da complexa rede do senso comum que encontra diferentes interpretações dependendo do contexto de quem olha. E assim, “essa concepção quase intuitiva de festa choca-se, frequentemente, com a diversidade de interpretações de um mesmo ato coletivo: o que é festa para uns, pode não ser para outros”¹⁹⁰. É preciso diferenciar, do mesmo modo, a festa do ato coletivo, no sentido de que

¹⁸⁶ PINTO. Op. Cit. p. 48

¹⁸⁷ PINTO. Op. Cit. p. 115

¹⁸⁸ PINTO. OP.Cit. p 136

¹⁸⁹ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: O Contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira, São Paulo: Hucitec: Ed. Da Universidade de Brasília, 1987.

¹⁹⁰ GUARINELLO, Norberto Luiz. Festa, Trabalho e Cotidiano In JANCSÓ, István; KANTOR, Iris. **Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001. p. 969.

“nem toda diversão é uma festa, mesmo que seja coletiva”¹⁹¹. Com esta conceituação que coloca a festa como o centro de discussões polêmicas, compreende-se que

[...] sua definição mexe conosco, com nossos valores, como nossa visão de mundo. Frequentemente julgamos, criticamos, analisamos as festas que nos cercam, disputando seu sentido. A própria definição social de festa é, assim, um palco no qual se defrontam diferentes interpretações do viver em sociedade.¹⁹²

O autor desta discussão nos apresenta uma nova forma de olhar para o fenômeno social da festa e busca afastar-se das particularidades históricas que permeavam as discussões dos cientistas sociais; destaca o pensamento para termos mais gerais e propõe a reflexão sobre a festa como “uma forma de ação coletiva, muito peculiar que:¹⁹³

1. Implica uma determinada estrutura social de produção, no sentido de que as festas não são dádivas de Deus, nem caem dos céus segundo nossos desejos. Elas são laboriosamente e materialmente preparadas, custeadas, planejadas, montadas, segundo regras peculiares a cada uma e por atividades efetuadas no interior da própria vida cotidiana, da qual são necessariamente o produto e a expressão ativa;
2. envolve a participação concreta de um determinado coletivo, seja ele a sociedade em seu conjunto, ou grupos dentro dela, com maior ou menor expressão ou força legitimadora, distribuindo-se os participantes dentro de uma determinada estrutura de produção e de consumo da festa, na qual ocupam lugares distintos e específicos;
3. aparece como uma interrupção do tempo social, uma suspensão temporária das atividades diárias que pode ser cíclica, como nas festas de calendário, ou episódica, como na comemoração de eventos singulares, implicando uma concentração de atenção, dos esforços e dos afetos dos participantes em torno de um objeto específico, como segue;
4. articula-se em torno de um objeto focal, que pode ser um ente real ou imaginário, um acontecimento, um anseio ou satisfação coletiva e que atua como motivação para da festa, como seu sentido explícito, cuja comemoração ou celebração constitui o *leitmotiv* da festa e que, como tal, se esgota em si mesmo. Isto é, a reunião comemorativa que constitui a festa é seu próprio objetivo. O objeto focal pode ser assim, sagrado ou profano, antigo ou recente, pode estimular as mais diferentes sensações, como euforia, fé, liberação, constrição, superação, êxtase, etc. Tais distinções são irrelevantes para o nosso fim. O importante é que o objeto focal funcione como polo de agregação dos participantes, como símbolo de uma identidade que pode ser, mais ou menos, circunstancial ou permanente;

¹⁹¹ GUARINELLO, Norberto Luiz. Loc. Cit.

¹⁹² GUARINELLO, Norberto Luiz. Festa, Trabalho e Cotidiano In JANCSÓ, István; KANTOR, Iris. **Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001. p. 970.

¹⁹³ Ibid. p.971.

5. por fim, uma festa é uma produção social que pode gerar vários produtos, tanto materiais como comunicativos ou, simplesmente, significativos. O mais crucial e mais geral desses produtos é, precisamente, a produção de uma determinada identidade entre os participantes, ou, antes, a concretização efetivamente sensorial de uma determinada identidade que é dada pelo compartilhamento do símbolo que é comemorado e que, portanto, se inscreve na memória coletiva como um afeto coletivo, como a junção dos afetos e expectativas individuais, como um ponto em comum que define a unidade dos participantes. A festa é, num sentido bem amplo, produção de memória e, portanto, de identidade no tempo e no espaço sociais.¹⁹⁴

O conceito de festa aqui se revela como ação coletiva detentora de uma organização da estrutura social que envolve os participantes ao redor de um objeto focal e permite uma suspensão do tempo social gerando e/ou ressignificando produções simbólicas tangíveis e intangíveis que revelam a memória identitária de um determinado grupo. A festa pode ser vista como matriz de múltiplas identidades. Neste contexto de diversidade compreende-se que “a festa não apaga as diferenças, mas antes une os diferentes”¹⁹⁵. Identidade, aqui, não é sinônimo de consenso; a realidade social nos apresenta conflitos, tensões e fricções; a festa também reflete estas situações presentes do cotidiano. Encontramos na festa, além da alegria e do fazer coletivo, estruturas de produção e consumo, disputas simbólicas com hierarquias de poder. Uma festa revela mais que a alegria da suspensão do tempo de trabalho.¹⁹⁶ A festa identifica, simboliza “um trabalho social específico, coletivo, da sociedade sobre si mesma”¹⁹⁷.

Por fim, em qualquer sociedade humana a festa sempre se manifesta num conjunto articulado de festas, cíclicas ou episódicas, que dialogam entre si, repartem seus sentidos, acumulam-nos ou negam-nos numa cadeia sintagmática que se inscreve na memória coletiva e individual dos participantes.¹⁹⁸

Aqui apontamos outro aspecto importante na compreensão deste conceito, que é a sua característica de “articulação de festas singulares”¹⁹⁹. Esta articulação festiva supõe conexões

¹⁹⁴ GUARINELLO, Norberto Luiz. Festa, Trabalho e Cotidiano In JANCSÓ, István; KANTOR, Iris. **Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001.p. 971-972.

¹⁹⁵ Ibid. p.973.

¹⁹⁶ BENJAMIN, Roberto. **As festas populares como processos comunicacionais**: revisitando o pensamento de Luiz Beltrão. Revista da Comissão Mineira de Folclore n. 23, agosto de 2002. p.24.

¹⁹⁷ GUARINELLO, Norberto Luiz. OP.Cit, p. 974.

¹⁹⁸ GUARINELLO, Norberto Luiz. Festa, Trabalho e Cotidiano In JANCSÓ, István; KANTOR, Iris. **Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001. p.974

¹⁹⁹ GUARINELLO, Norberto Luiz. Loc. Cit.

horizontais que inscrevem uma cadeia de significados para este ambiente que agrupa “segmentos de identidades parciais que se somam ou se contrapõem na escala da identidade social mais global e, portanto, mais abstrata e fugidia”²⁰⁰. Com esta ampla definição de Festa Norberto Luiz Guarinello nos pede atenção para a polissemia da palavra e nos sugere que olhemos para o conceito de festas do específico ao abstrato possibilitando estudos que lidam “de modo mais coerente e seguro com os materiais a nossa disposição e que possibilitem falar de cada festa em particular como um caso específico, como um campo empírico no qual se testa a validade de nossas formulações teóricas”.

Na descrição específica sobre festas encontramos na Revista da Comissão Mineira de Folclore o estudo de Roberto Benjamin sobre o pensamento de Luiz Beltrão que traz como citação a descrição da Festa dos Prazeres, publicada em 1950 nos escritos do Romance “Os senhores do mundo”:

Naquele dia de festa, o povo tomava de assalto a principal elevação, a elevação consagrada á Virgem dos Prazeres, e se entregava, primeiro, às suas devoções, cantando hinos com os padres, respondendo ladainhas, rezando terços ou ouvindo a palavra de Deus, que vinha do púlpito em palavras e sentenças repetidas há dois mil anos, com a mesma atualidade e a mesma beleza poética. Depois da visita à igreja, o povo se entregava à alegria despreocupada de um dia inteiro de folguedo. Não era feriado, às fábricas funcionavam, o comércio tinha as suas portas abertas. Mas o pessoal estaria desfalcado porque para maior parte da população, especialmente entre os mais pobres, entre os que não conheciam domingos nem dias feriados, a Festa da Virgem dos Prazeres era a mais santificada do ano, tão grande e tão santa como a de São João, Xangô dos Candomblés, cujos toques encheriam a noite num ritmo pesado de mistério e sortilégio. Batucadas e orquestras regionais, com violões, cavaquinhos e pandeiros enchiam de sons profanos o pátio da igreja ainda recendendo a incenso. As sanfonas gemiam doces melodias. Pares dançavam no chão batido em pistas improvisadas (...). Enquanto o sol esquentava, desenhando sombras em baixo dos bastos arvoredos, a alegria despreocupada ia se apoderando mais e mais do povo. (...) Dia de Festa dos Prazeres, o dia mais cheio do ano, que começava na noite do domingo, vencia toda a segunda e entrava pela madrugada de terça-feira, quando à primeira claridade, o grosso do povo começava a descer da colina sagrada, agitando galhos de mato, como numa procissão de Ramos. As mulheres enfeitavam o cabelo com flores silvestres colhidas nas encostas. Os homens e os meninos traziam nas mãos cachos de pitomba, que era tempo. (...) O Monte Guararapes ia ficando deserto, silencioso.²⁰¹

²⁰⁰ GUARINELLO, Norberto Luiz. Loc. Cit

²⁰¹Texto de Luiz Beltrão citado por BENJAMIN, Roberto. **As festas populares como processos comunicacionais**: revisitando o pensamento de Luiz Beltrão. Revista da Comissão Mineira de Folclore n. 23 de agosto de 2002. p.24.

Nesta descrição da festa dos Prazeres podemos encontrar elementos específicos que caracterizam esta celebração com músicas, danças e importância para a população descritas neste texto com a influência das técnicas de estudo do segundo momento historiográfico do Brasil, compreendido entre 1930 e 1970. Cada descrição nos mostra o trabalho dos etnólogos, antropólogos e estudiosos das referências culturais, de trazer para a linguagem escrita o universo simbólico vivenciado nas festividades.

Sobre estes momentos historiográficos festivos no Brasil o interesse pelo estudo das festas ganha destaque a partir do segundo quartel do século XIX intensificando as buscas nas manifestações lúdicas de memorialistas, viajantes literatos e juristas pelos fundamentos ontológicos, étnicos e raciais da nacionalidade brasileira²⁰². Neste primeiro momento na historiografia de festa percebemos o interesse dos intelectuais em dialogar com as teorias etno-raciais em voga trazendo para o centro dos estudos a mestiçagem nacional. Os historiadores constroem textos descritivos da vida cotidiana brasileira, amparados por documentação de inéditos manuscritos²⁰³.

Nesta trajetória historiográfica destaca-se um segundo momento na década de 1930, trazendo para a cena o diálogo e a fricção entre modernistas e cientistas sociais. Nestes anos de trinta e quarenta, transpassando a era Vargas, conhecemos os estudos de diferentes intelectuais com destaque para Mario de Andrade, Luís da Câmara Cascudo, bem como a presença dos nomes de Roger Bastide e Gilberto Freyre na produção das ciências sociais²⁰⁴. Estas duas produções bibliográficas não se confundem embora tenham pontos comuns de influência e concordem que os estudos folclóricos tenham a necessidade de ser menos generalistas. Como influência para ambos estudiosos, destaca-se a importância das técnicas europeias e norte americanas reveladas nos estudos sociais e antropológicos do folclore, sendo amalgamada à situação brasileira.

Seguindo este percurso temos na década de 1970 no Brasil uma presença maior da influência francesa sobre a produção e estudos acerca da festa. A França redescobre a festa e segue reforçando e valorizando entre nós “a antropologia política e a teoria crítica da literatura como inspiradoras de modelos interpretativos e de novas formas de narrar o

²⁰² BENJAMIN, Roberto. **As festas populares como processos comunicacionais**: revisitando o pensamento de Luiz Beltrão. Revista da Comissão Mineira de Folclore n. 23, agosto de 2002. p.4

²⁰³ JANCSÓ, István; KANTOR, Iris. **Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp: Imprensa Oficial, 2001. Passim.

²⁰⁴ JANCSÓ, István. KANTOR. Op. Cit. p. 4;5.

acontecimento festivo”²⁰⁵. No Brasil de setenta e oitenta entramos no terceiro momento de estudo sobre festas:

Com a construção destes novos instrumentos de pesquisa, já se torna visível maior sofisticação das abordagens e a confrontação crítica de diferentes tipos de documentação, envolvendo não só a literatura de viagens, memórias, romances, panegíricos, fontes judiciais e criminais, além de documentos cartoriais, recenseamentos e fontes camerárias e eclesiásticas, relação que, percebe-se, esta longe de ser completa e à qual cabe acrescentar o crescente recurso à documentação iconográfica, aos objetos de cultura material e aos registros de memória oral e gestual.²⁰⁶

É com o debruçar sobre estes três momentos que se situa a obra historiográfica registrada em *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*, trazida aqui como fonte de estudos na compreensão deste rito social na sociedade brasileira. O olhar avança para a atualidade na pesquisa sobre “sociabilidades festivas num cotidiano marcado pela itinerância geográfica, dispersão espacial, instabilidade econômica e fluidez da sedimentação social”²⁰⁷.

A festa, aqui, objeto de investigação histórica, é categoria de pensamento similar à memória e o patrimônio em sua polissemia. Vamos entender melhor suas características olhando para seu acontecimento no tempo e espaço de Rabelais, revelado por Bakhtin.

2.1. A festa em Rabelais: o espaço do Riso

Sob o olhar de Bakhtin encontramos a poética de Rabelais escritor europeu que busca inspiração nas fontes populares “essas fontes determinaram o conjunto de seu sistema de imagens, assim como sua concepção artística”²⁰⁸. Esse conjunto de imagens encontra-se “em grande parte enigmática” e isso o torna também uma fonte que transborda elementos reveladores do cotidiano e das estruturas populares de linguagem em comunicação. No mergulho às *fontes populares* encontramos as chaves que decifram o grande enigma da chamada *cultura cômica popular*. O riso entra em foco como elemento pouco enfatizado no estudo das culturas populares, e é na arte rabelasiana que encontramos sua presença no cotidiano da Idade Média e Renascimento. Essas manifestações diversas do riso eram

²⁰⁵ JANCSÓ, István; KANTOR, Iris. **Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001. p.8

²⁰⁶ Ibid. p.9-10

²⁰⁷ Ibid. p. 10

²⁰⁸ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: O Contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira, São Paulo: Hucitec: Ed. Da Universidade de Brasília, 1987, p. 02.

encontradas nas “festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais”... é nas festas que o riso se faz presente, sua manifestação enquanto festejo e linguagem de uma época. Destaca-se que a presença do riso nos ajuda a compreender a evolução histórica de uma parte da cultura europeia, do qual a história do patrimônio também se integra.

A dualidade na visão do mundo, entre sagrado e profano, é presente neste ambiente de fontes populares desde que se sabe em origem. “Entre o bem e o mal” o dualismo primitivo conhecido pela antiga Roma, podia garantir direitos iguais, que com o advento do regime de classe e de Estado é suprimido”²⁰⁹, “o calango não tem um vencedor, com o anjo o diabo empatou”.²¹⁰

“O carnaval é destacado como um festejo de “todo o povo” e assim” enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial”²¹¹. O carnaval como forma de vida, cujas leis da liberdade eram seguidas por todos que dele experimentavam, trazendo para o sujeito da idade média uma segunda vida” baseada no princípio do riso. Uma vida Festiva”²¹². Essa vida festiva que remonta as origens do *Homo festivus*²¹³.

As festividades (qualquer que seja seu tipo) são uma forma primordial, marcante, da civilização humana. Não é preciso considerá-las nem explicá-las como um produto das condições e finalidades humanas práticas do trabalho coletivo nem, interpretação mais vulgar ainda, da necessidade biológica (fisiológica) de descanso periódico. As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma visão de mundo. Os “exercícios” de regulamentação e aperfeiçoamento do processo do trabalho coletivo, o “jogo no trabalho”, o descanso ou a trégua no trabalho nunca chegaram a ser verdadeiras festas. Para que o sejam é preciso um elemento a mais, vindo de outra esfera da vida corrente, a do espírito e das ideias. A sua sanção deve emanar não do mundo dos meios e condições indispensáveis, mas daqueles dos fins superiores da existência humana, isto é, do mundo dos ideais. Sem isso não pode existir nenhum clima de festa.²¹⁴

As festas populares se diferenciam das festas oficiais pela presença do cômico, do riso festivo. Aqui se destaca o riso “patrimônio *do povo*; todos riem, o riso é geral; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas, o mundo inteiro parece cômico e é

²⁰⁹ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: O Contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira, São Paulo: Hucitec: Ed. Da Universidade de Brasília, 1987, p. 05.

²¹⁰ Trecho da música Batalha – Família Guiga

²¹¹ BAKHTIN, Mikhail. Op.cit, p. 6.

²¹² BAKHTIN, Mikhail. Op.cit, p. 7.

²¹³ PESSOA, 1997, p. 3.

²¹⁴ BAKHTIN, Mikhail. Op.cit, p.08

percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último esse riso é ambivalente; alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente”²¹⁵.

Aponta a diferença entre o riso festivo popular e riso satírico moderno, este último que destaca uma negatividade não se conecta com o cômico que demonstra “um mundo em plena evolução, na qual estão incluídos os que riem”²¹⁶. A linguagem da praça pública repleta de grosserias e juramentos, reflete este caráter ambivalente, que traz para a injúria blasfematória o caminho do sagrado e profano. Destaca em suas imagens artísticas os princípios da vida material e corporal, suscitando julgo de extremo grotesco levando – o ao realismo grotesco. No realismo grotesco o que se destaca é o seu exagero *positivo e afirmativo* aonde a abundância e a universalidade trazem à tona um corpo mundo.²¹⁷ A degradação que materializa e nos traz uma nova concepção sobre o baixo corporal. O grotesco que exagera e a ambivalência que regenera.

Bakhtin nos revela através da escrita de Rabelais um método histórico – alegórico²¹⁸, um hieróglifo a ser desvendado na compreensão da cultura popular da Idade Média e Renascimento e das festas que se vive neste contexto.

Bakhtin nos mostra a importância do riso na obra de Rabelais e sua conexão com o baixo corporal, e como este riso encontrava na festa seu espaço de libertação. A festa aqui nos é colocado como o espaço de liberação do riso e do corpo, um ambiente que atrai para o seu centro a “cultura cômica”²¹⁹.

A festa marcava de alguma forma uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas. Por um breve lapso de tempo, a vida saía de seus trilhos habituais, legalizados e consagrados, e penetrava no domínio da liberdade utópica. O caráter efêmero dessa liberdade apenas intensificava a sensação fantástica e o radicalismo utópico das imagens geradas nesse clima particular.²²⁰

A festa era o espaço em que o riso encontrava maior liberdade. A vida no ambiente festivo não era séria e, sua manifestação, degradava o poder oficial com a força do riso que se

²¹⁵ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: O Contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira, São Paulo: Hucitec: Ed. Da Universidade de Brasília, 1987, p. 10.

²¹⁶ Ibid., p. 11

²¹⁷ Ibid., p. 17.

²¹⁸ Ibid., p. 97.

²¹⁹ Bakhtin nos fala da cultura cômica, cujo centro é o riso. Op. Cit. Passim.

²²⁰ BAKHTIN, op. cit. p.77.

associava também as injúrias e blasfêmias tendo como porta voz oficial, neste contexto, a figura do bufão:

É por isso que o riso da festa popular engloba um elemento de vitória não somente sobre o terror que inspiram os horrores do além, as coisas sagradas e a morte, mas também sobre o temor inspirado por todas as formas de poder, pelos soberanos terrestres, a aristocracia social terrestre, tudo o que oprime e limita.²²¹

O riso criava nos ambientes festivos este novo lugar, onde o povo usava sua linguagem no enfrentamento da opressão cotidiana:

Por essa razão, o riso, menos do que qualquer outra coisa, jamais poderia ser um instrumento de opressão e embrutecimento do povo. Ninguém conseguiu jamais torna-lo inteiramente oficial. Ele permaneceu sempre uma arma de liberação nas mãos do povo.²²²

Compreendendo a natureza libertadora do riso descobrimos que é através dele que “a própria verdade se abre ao homem quando ele se encontra num estado de alegria despreocupada”²²³. A Festa ao ser o espaço de maior fluência do cômico grotesco, riso essencial para a vida, é retratada por Rabelais em diversas passagens e descrições nas aventuras heroicas vividas por seus personagens. É através destas descrições que também percebemos o sistema de imagem da festa popular onde golpes e injúrias se transformam em atos simbólicos. Os atos simbólicos que envolvem imagens de grosserias, elogios, destronamento, ressurreição, disfarce, flagelação, revelam a característica festiva de trazer para a cena um mundo bicorpá:

É graças a ela que as imagens da festa popular puderam tornar-se uma arma poderosa na apreensão artística da realidade e puderam servir de base a um realismo verdadeiramente amplo e profundo. Elas ajudam a captar a realidade não de uma maneira naturalista, instantânea, oca, desprovida de sentido e fragmentária, mas no seu processo de devir com o sentido e a orientação que ele adquire. Daí o universalismo extremamente profundo e o otimismo lúcido dos sistemas das imagens da festa popular.²²⁴

²²¹ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: O Contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira, São Paulo: Hucitec: Ed. Da Universidade de Brasília, 1987, p. 81.

²²² BAKHTIN, Mikhail. A op. cit. p.81.

²²³ BAKHTIN, op. cit. p. 121.

²²⁴ BAKHTIN, op cit., p. 184.

Esta linguagem ambivalente, bicorpá, nos envolve no universo mítico da festa, utópico e sem utilidade, pois a festa é isenta de todo sentido utilitário. A festa está sempre transgredindo limites e por isso não pode ter seu conteúdo determinado e limitado, mas interligado ao contexto no qual se insere.

3. Festas Solsticiais

Qual seria o contexto de surgimento de uma festa? Como manifestação da vida social humana o aparecimento da festa “data das mais remotas eras”²²⁵ e se interliga ao processo de sobrevivência humana, o trabalho, o plantio, a colheita e assim percebe-se que “há na aurora das festas aquela preocupação mágica de agradecer a natureza ou suplicar para que ela, entidades supraterras ou divindades não permitam as pragas, danos ou malefícios nas plantações, praticando, portanto ritos protetivos e produtivos”²²⁶.

Provavelmente a periodicidade da produção agrícola induziu o homem a, em determinadas épocas, na sementeira ou na colheita, congrega os demais da vizinhança para regozijo, para agradecimento ou pedido de proteção.²²⁷

A festa se apresenta como “consequência das próprias forças produtivas da sociedade” como também agrega em si a “força de coesão grupal”, e por isso encontramos nos ciclos de plantio e colheita o momento de reunião da comunidade que também se expande para as festividades e “o grupo social, repetindo em consonância com essa periodicidade nos ciclos agrícolas as reuniões, acabou dando à festa uma função comemorativa”.²²⁸

Em sua trajetória temática, as festas foram agregando elementos, motivos, vestimentas, danças, transformando-se de acordo com as influências do tempo e espaço vivido. A egregória dos antigos bacanais se destaca nas festas ao trazerem para a cena o sagrado e o profano vivenciado no cotidiano. A fartura de comida e bebida permeia este ambiente e “não se trata de forma alguma do beber e comer cotidianos, que fazem parte da

²²⁵ ARAUJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional I: Festas, bailados, mitos e lendas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 17.

²²⁶ ARAUJO, op. cit. p.17

²²⁷ ARAUJO, op. cit. p.17

²²⁸ ARAUJO, op. cit.

existência de todos os dias de indivíduos isolados. Trata-se do banquete que se desenrola na festa popular, no limite da boa mesa”²²⁹.

Agregando as festas em conjuntos, podemos separá-las em diversas categorias. Divididas entre festas do solstício de verão e festas do solstício de inverno encontramos uma primeira grande classificação de lugar desses ritos. Vamos adentrar nesta escrita pelos solstícios de inverno, especificamente no ciclo junino, que vem nos revelar os festejos de São João.

3.1. Festejos Juninos

O mês de junho, sexto mês do ano, anuncia a metade de um tempo, o início de um ciclo. Antigamente chamado de Junonius se associava a Deusa Romana Juno, padroeira dos casamentos e das mulheres. Casar-se neste mês sob a proteção da deusa, garantia felicidade duradoura. Antes da alteração da Igreja Católica do mês dos casamentos, para maio, eram comuns muitas mulheres aproveitarem da energia de junho para as celebrações de união. Faur nos diz que o lema deste mês é “energia e poder de decisão para enfrentar problemas e obstáculos”²³⁰. Regido pela runa Dagaz, no calendário rúnico, junho é considerado a porta do ano” a abertura que permite a entrada daquilo que é benéfico e obstrui a entrada de coisas ruins”²³¹. No hemisfério norte este mês marca a entrada do solstício de verão e por isso junho abre “os canais para o sol entrar, fortalecendo as energias e consolidando ganhos. Nos hemisférios sul, marca o solstício de inverno época de colheita, realizando-se a maior de todas:

[...] as festas caipiras, a de São João, que parece ser a festa da plenitude, embora bem próximas estejam as preocupações que a vacante lhes poderá trazer, porque ela é um período de apreensão – que faremos no ano vindouro?²³²

²²⁹ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: O Contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira, São Paulo: Hucitec: Ed. Da Universidade de Brasília, 1987, p. 243.

²³⁰ FAUR, Mirella. **O Anuário da Grande Mãe**: Guia Prático de rituais para celebrar a Deusa. São Paulo. Ed. Gaia, 2001, p.173.

²³¹ Idem.

²³² ARAUJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional I**: Festas, bailados, mitos e lendas. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 131

No Brasil, Junho é descrito como “o mês de quadrilha, canjica e de quentão”.²³³ São três as festas mais famosas deste mês:

As festas juninas têm início a 13 de junho, dia de Santo Antônio, atingem seu clímax no dia 24, dedicado a São João Batista, e encerram-se quase friamente, no dia 29, data de São Pedro... que merece alguma atenção porque, afinal de contas, ele tem as chaves do céu.²³⁴

A festa que recebe mais destaque neste mês de junho é a de São João. Descrita em diferentes lugares do território brasileiro, o São João ganha destaque na obra de diferentes autores, que no século passado, meados de 1970, trazem para a cena a descrição dos festejos, elementos, magias que compõem o São João. Por isso agora apresentamos O São João Na Roça!

3.1.1. Viva São João!

*Como é bom São João na Roça
Vamos Brincar
Como é bom São João na Roça
Vamos festejar
Como é bom São João na Roça
No arrasta-pé
Como é bom São João na Roça
Onde tem muita mulher!*²³⁵

O mês de junho marca as festas de solstícios e por todos os lugares se houve os rumores de suas memórias gravadas no corpo através da dança, música, do sabor dos alimentos, dos mastros, bandeiras e bandeirolas, o fogo que se acende e faz renascer com as cinzas um novo ciclo. Para os devotos, o mês de junho, traz a oportunidade de louvar e partilhar as bênçãos milagrosas dos três santos: Santo Antônio, São João e São Pedro. O universo mítico destes santos é cantado por diversos artistas, com destaque no Brasil para as letras de Luiz Gonzaga:

“Santo Antônio Casa, São João Batiza, para entrar no céu São Pedro é quem autoriza”.

²³³ DOS SANTOS, Deolinda Alice. **Festejos Tradicionais Mineiros**: Registro da Fé e do Folclore. s/d. p. 91.

²³⁴ ARAÚJO, op. cit. p. 132.

²³⁵

“Com a filha de João, Antônio ia se casar, mas Pedro fugiu com a noiva na hora de ir pro altar”.

“Toinho, Joãozinho e Pedrinho, inventaram uma brincadeira, carregaram lenha o dia inteiro, e depois acenderam a fogueira”.

O São João é celebrado no mês de junho, sendo seu dia 24, com as suas funções que se iniciam na véspera, dia 23 e seguem até o dia 25. Se localiza no centro de intersecção entre os hemisférios norte e sul, que celebram em junho, respectivamente, o solstício de verão e o de inverno. Uma data que anuncia uma mudança, um novo ciclo, e por isso traz uma dimensão de magia.

A Tradição das Festas de São João está intimamente ligada aos ciclos da vida vegetal, crescimento e fecundação. As plantas são anunciadoras da fidelidade amorosa ou do próximo casamento. Todas as perguntas vão sendo respondidas pela situação dos vegetais na manhã de 25 de junho ou ao cair desta noite. Coincide o Solstício de Verão europeu e de inverno no Brasil com São João.²³⁶

Nota-se que “todas as ervas são bentas, na manhã de São João”²³⁷ e o caráter mágico da festa se afirma nos ritos deste festejo. Trazendo para a reflexão esta dimensão dos saberes mágicos, ou mesmo saberes empíricos do cotidiano de um povo destaca-se na festa de São João a reminiscência de antigos rituais pagãos:

Neste dia, no calendário inca, celebrava-se o deus solar Inti no grande festival de Inti Raymi. Representado como um homem cuja cabeça era o disco dourado do Sol, Inti era consorte e irmão de Mama Quilla, a deusa da Lua. A reminiscência atual desta festa antiga é a comemoração, em vários lugares, do dia de São João com danças ao redor de fogueiras, como no México, Novo México, Porto Rico e na América do Sul.²³⁸

Em outra descrição associa-se o São João ao culto de Adônis, morto por um Javali e caracterizado como o namorado ciumento da deusa Astarté – Afrodite:

Adônis era equivalente ao Tamuz de Babilônia. Morto pelo animal furioso, sepultado com o pranto das mulheres, numa procissão infundável,

²³⁶ CASCUDO, Luis Câmara. **Superstição no Brasil**. São Paulo: Global Editora: 2001.

²³⁷ CASCUDO, Luis Câmara. **Superstição no Brasil**. São Paulo: Global Editora: 2001.

²³⁸ FAUR, Mirella. **O Anuário da Grande Mãe**: Guia Prático de rituais para celebrar a Deusa. São Paulo. Ed. Gaia, 200, p. 197.

ressuscitava glorioso, símbolo vegetal da vida, sob a terra na semente e ao sol com a flor e o fruto.²³⁹

Em seus ritos há a narração do plantio de sementes que irão formar os “Jardins de Adônis”²⁴⁰. Câmara Cascudo quando escreve sobre São João em sua obra *Superstições brasileiras*, nomeia o capítulo de Jardim de Adônis e nos fala que “através dos Portugueses os jardins de Adônis vieram para o Brasil já incluídos no ciclo de São João e continuam reverdecendo e florindo cada ano...”²⁴¹

Coincidindo sensivelmente com o solstício de verão, em que o sol atinge o seu máximo esplendor, os festejos de São João são também habitualmente associados a velhos ritos solsticiais e solares com fim de purificação, patentes, sobretudo na abundância de fogueiras e nos folguedos em seu redor [...]²⁴²

Destacando sua origem pagã, os Jardins de Adônis, nos revelam um tempo em que a população rural europeia, não conhecia a fé católica, e “cantava e dançava em torno de fogueiras e enfeitavam árvores para afugentar todos os males que perturbavam a ordem da coletividade”²⁴³.

Nas descrições deste festejo na região portuguesa, antes denominada Estremadura, se destaca que “as ceifas de junho constituem o apogeu do ciclo do pão”²⁴⁴.

Em terras da Estremadura era costume ergue-se um mastro, enfeitado com ervas da época e verduras, que reverenciavam o recinto onde, pela noite, se acendiam as fogueiras e se armava o bailarico, costume que ainda se mantém aqui ou ali.²⁴⁵

O canto emblemático de São João ecoava das ceifas do sul estremenho até sua parte setentrional, onde prevaleciam as sachas do milho:

A popularidade do Santo resultou certamente das festividades que, desde muito cedo, a Igreja dedicou ao Precursor de Cristo, que tinham, como seu ponto alto, no Portugal Antigo, as imponentes procissões e suas variadas

²³⁹ CASCUDO. Op Cit.

²⁴⁰ CASCUDO. Op Cit.

²⁴¹ CASCUDO. Op Cit.

²⁴² SARDINHA, José Alberto. **Tradições Musicais da Estremadura**. Portugal: Almada; TRADISON, 2000, p. 261.

²⁴³ DOS SANTOS, Deolinda Alice. **Festejos Tradicionais Mineiros**: Registro da Fé e do Folclore. s/d, p. 92

²⁴⁴ SARDINHA, José Alberto. **Tradições Musicais da Estremadura**. Portugal: Almada; TRADISON, 2000, p. 260.

²⁴⁵ SARDINHA, José Alberto. Op. cit.

componentes religiosas e profanas, de que se destacam as danças, muita a semelhança do que acontecia na mais conhecida Festa do *Corpus Christi*.²⁴⁶

É interessante notar dentro da simbologia do São João que sua associação com a Festa do Corpus Christi, gerou o mito de que se por um acaso estas duas festas se reunissem na mesma data, o mundo se acabaria em fogo: “Era a cabeça de João no corpo de Deus. Houve essa coincidência em 1943 e o Mundo, infelizmente, continuou”²⁴⁷.

Na celebração “se comemora a passagem do ano cósmico – com a fartura dos alimentos que nascem da terra – o milho verde que cresceu nos cercados”²⁴⁸.

O tradicional São João se estabelece no Brasil a partir da chegada dos portugueses, já apropriado pela leitura Cristã dos rituais pagãos. Em Portugal, as notícias do São João datam do século XVI, período em que inicia sua inserção na Terra Brasil.

O seu motivo interliga-se ao santo com a transposição do catolicismo que aproveita das celebrações da época em correlação com os padroeiros elegendo os dias da festa.

As festas em louvor aos três santos de junho se localizam no Brasil no solstício de inverno. Deslocaram-se, portanto, porque em sendo festas tradicionalmente portuguesas, uma vez introduzidas em nossa terra, respeitando a data do hagiológico romano, vieram situar-se na época do frio, nas vésperas das colheitas do produto da terra, início do ano agrícola, quando acreditam precisar de maior contato com as forças extraterrenas, necessitar de maior aproximação e auxílio das divindades protetoras nessa mudança do ano cósmico, evitando com esse apego a presença de espíritos maléficos, perturbadores.²⁴⁹

A associação entre os festejos juninos do colonizador se propagam na colônia pelas missões jesuítas que os estabelecem através destes seus processos sutis de catequização. A festa de São João é descrita no Folclore Nacional brasileiro como um:

[...] ritual pagão que se trasladou para o catolicismo romano que lhe deu como padroeiro um santo cuja data agiográfica se localiza no período solsticial, época no Brasil do início das colheitas, dentre as quais se destaca a do milho.²⁵⁰

²⁴⁶ SARDINHA, José Alberto. Op.cit.

²⁴⁷ CASCUDO, Luis Câmara. **Superstição no Brasil**. São Paulo: Global Editora: 2001.

²⁴⁸ ARAUJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional I: Festas, bailados, mitos e lendas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 114.

²⁴⁹ ARAUJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional I: Festas, bailados, mitos e lendas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 114.

²⁵⁰ ARAÚJO, Alceu Maynard. Op. Cit, p. 111.

São João traz em sua história mítica de vida os elementos que permeiam o universo simbólico da festa com destaque para a fogueira, que se liga ao fogo que sua mãe acende no dia do seu nascimento avisando a sua chegada. Conta-se que o menino João recebe de presente de Maria, Mae de Jesus, “uma capelinha, flores perfumadas, um feixe de palha e folhas de manjeriço” e por isso é comum a quase todos os versos que dizem: “capelinha de melão, é de são João, é de cravo é de rosas é de manjeriço, São João está dormindo, não acorda não, dê-lhe cravos e rosas e manjeriço”. São João dorme sem saber qual o seu dia de festar, pois segundo o mito se nesse dia ele acordasse e “descesse do céu, o mundo se arrasaria em fogo”²⁵¹.

Se S. João soubesse
Que era hoje seu dia
Descia do céu a terra
Com prazer e alegria 252

Para marcar o fogo de sua chegada as fogueiras permeiam o universo das diferentes festas

No Ciclo Junino, muitas comunidades, ainda pagam suas promessas a São João, fazendo a fogueira no terreiro das casas. Em alguns lugares, após rezar o terço e a ladainha de São João e após o levantamento do mastro, o povo passa descalço sobre as brasas da fogueira. A Fé é tanta que os pés não queimam.²⁵³

As fogueiras devem ser acessas antes da meia noite, por volta do entardecer, sendo o dono da casa ou o dono da festa, responsável por montar, acender e manter o fogo do festejo. O formato da fogueira varia entre quadrada, piramidal, arredondada, cônica, empilhada, sendo a quantidade de lenha disponível um determinante de forma e altura. Era comum construir imensas fogueiras demonstrando o prestígio do festejo e de seus realizadores.

A véspera de São João nomeia dois escritos de Mello Moraes Filho, no livro *Festas e Tradições Populares do Brasil* e demonstra sua importância nas celebrações deste festejo.

²⁵¹ FILHO, Melo Moraes. **Festas e Tradições Populares do Brasil** / Melo Moraes Filho. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002, p. 78.

²⁵² FILHO, Melo Moraes. Op. cit. p. 129.

²⁵³ FILHO, Melo Moraes. **Festas e Tradições Populares do Brasil** / Melo Moraes Filho. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

Véspera do dia de São João, uma data favorável para fazer encantamentos e poções de amor, consultar um oráculo e colher plantas, cujas propriedades curativas ou mágicas estão no auge neste dia.²⁵⁴

O São João é celebrado em todo território brasileiro, trazendo as características particulares do contexto territorial na qual se insere. A festa traz em fruição o banquete da comida e bebida, dança musical, mastros, fogueiras, brincadeiras tradicionais e simpatias de boa sorte. Interligada a suas características regionais o alimento varia entre carnes, frutas, doces, canjicas, batatas, macaxeiras, broas e bolos; e bebe-se garapa, licor, “a cachaça que tem no Brasil mil e um nomes: bebida pura ou de mistura com frutas (limão) ou cocção de raízes (gingibre) dando o quentão[...]”.²⁵⁵

Na dança a diversidade também marca as qualidades do povo de cada lugar, e transita entre “polca, schottish, quadrilha, valsa, desfeiteira e sambas”²⁵⁶, referências da região amazônica diferente do São João Nordestino que se dança”: coco, coco de praia, o bambelô, o boi de São João, sambas, marchas e rodas – pagode”²⁵⁷. Nas regiões mineiras, o São João é dançando com “quadrilhas, forró, cana verde, engenho novo e batuque”²⁵⁸. Uma diversidade de bailados compõe esta festa, que assume seu movimento de acordo com as particularidades de seu local de ocorrência.

Cantos, danças, mastros e fogos permeiam o universo mítico do São João se resignificando em cada contexto territorial. Por isso nos deparamos com uma rede complexa de festejos que se associam aos louvores deste santo.

Nas reminiscências de origem do São João, destaca-se na antiga estremadura as ocorrências de bailes e bailaricos em louvor ao Santo. Os Bailes têm sua região de ocorrência ligada ao cotidiano do campo, colheita, assim como os símbolos do festejo junino. No cotidiano do sujeito rural encontramos nos bailes da roça um novo espaço de conhecimento, festa e memória.

3 2. Encerrando diálogos: Perspectivas da festa como questão

²⁵⁴ FAUR, Mirella. **O Anuário da Grande Mãe**: Guia Prático de rituais para celebrar a Deusa. São Paulo. Ed. Gaia, 200, p. 197.

²⁵⁵ ARAUJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional I**: Festas, bailados, mitos e lendas. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 111.

²⁵⁶ ARAUJO. Op cit, 112.

²⁵⁷ Idem.

²⁵⁸ DOS SANTOS, Deolinda Alice. **Festejos Tradicionais Mineiros**: Registro da Fé e do Folclore. s/d. p. 92.

Na compreensão de festas, o que temos em destaque é seu conceito polissêmico, amparado sobre uma teoria que inexistente, mas que persiste nas descrições específicas de sua ocorrência bem como na tentativa de defini-la de acordo com seus elementos. O que se propõe é a compreensão das festas para além da descrição de seus exemplos específicos. O que se pretende não é descartar o material etnográfico existente, mas compreendê-lo sob nova perspectiva, mantendo a reciprocidade e “por isso mais do que escrever a festa, como usualmente se faz, ou mesmo explica-la, me parece que o caminho mais rentável é compreendê-la e talvez mais ainda apreendê-la”²⁵⁹.

A reflexão trazida não irá se permear por comparações, a festa, o Baile na Roça hoje de fato não é mais aquele guardado nas memórias, mas o que ele é nos pode revelar suas perspectivas para a construção de diálogos que focalizem os saberes imateriais das referências culturais em transformação.

²⁵⁹ PEREZ, Festa para além de festa In **Festa como perspectiva e em perspectiva**. Rio de Janeiro: Garamond, 2001, p. 33

CAPITULO 3



Figura 7: Micorrizas em Dança – foto: acervo Micorrizas

Dança e Educação Patrimonial

*Não foi a fala
Não foi a escrita
Tampouco o desenho
Na aurora, o Homem dançou!
(autor desconhecido)*

A Memória em dança no Vai e Volta é investigada aqui como objeto de história. Em paralelo também pensamos em memória em dança, a memória, vida, ação, experimentada através de uma dança que se faz a partir-da fruição dos saberes culturais do Vai e Volta. O que estamos tentando explicar é a perspectiva de análise da construção de uma dança que se inspira nos saberes da família Guiga, na paisagem do Vai e Volta e por isso pode se tornar no corpo, a memória do saber em movimento. Neste terceiro capítulo experimentamos compreender a dança como elemento de memória do baile ao apresentar no primeiro item o diálogo com as narrativas da pesquisa.

Também trazemos para a cena da discussão a construção da dança inspirada em saberes memoriais, com o relato de vivência de formação da pesquisadora e sua participação como artista interprete e criadora nos grupos Gengibre e Micorrizas, cujo contexto se esclarece mais a frente. Neste momento tentaremos compreender o enlace da dança com as referências culturais, lançando olhares sobre um campo de arte educação e educação patrimonial. A arte é uma linguagem que desconhece fronteiras, etnias, credos e épocas, e pensar o seu ensino é “pensar na leitura e produção na linguagem da arte, o que, por assim dizer, é um modo único de despertar a consciência e novos modos de sensibilidade”²⁶⁰. Quando trabalhamos com arte/educação, em suas diferentes linguagens, buscamos pesquisar, explorar e trazer para a ação da educação metodologias que estimulam a experiência estética inspirada na sensibilização e percepção singular de cada indivíduo. Arte Educação e Educação Patrimonial se entrecruzam em objetivos e ações ao entendermos que ambas buscam através de metodologias coletivas sensibilizar o corpo sujeito e estimular a construção crítica dos conhecimentos. Ao unir estas palavras trabalhamos na perspectiva da Arte Educação Patrimonial, nos referindo a interdisciplinaridade possível entre estes campos de estudo.

²⁶⁰ MARTINS, M. C. F. D., PICOSQUE, G. e GUERRA, M. T. T. **Didática do ensino de arte: a língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte.** São Paulo: FTD, 1998.

Esta escrita vai trazer a experiência da pesquisadora com a arte educação patrimonial através da sua formação em dança. Por isso no decorrer do capítulo as vivências artísticas pessoais terão os verbos na primeira pessoa; e quando os relatos se referirem as discussões coletivas será usado o verbo na terceira pessoa.

Iniciando este percurso procuro esclarecer a minha própria vivência e construção enquanto pesquisadora, demonstrando os caminhos e as reflexões que me levaram a escolher esta investigação. Portanto, farei neste momento um breve relato de como se concretizou o meu contato com este processo, ressaltando a porta de entrada que foi a graduação no curso de Dança da UFV. É interessante lembrar que foi durante o cursar da graduação na disciplina Música e Movimento, regida no contexto pela educadora Laura Pronsato, que os saberes Guigas adentraram como primeiro contato nos diálogos em pesquisa. Esta vivência com Célio Guiga durante uma aula na arena da sede do curso de Dança, marcam a trajetória desta pesquisa. Após este primeiro encontro firmou-se uma parceria entre Célio Guiga e o Grupo Gengibre – Grupo Interdisciplinar de pesquisa, arte e extensão sobre Cultura Popular, no qual estava como educanda pesquisadora bailarina. O Grupo Gengibre promoveu anualmente desde 2006 o Encontro Moringa – Bebendo da Tradição nas águas da Contemporaneidade. Neste encontro de diálogo dos saberes a Família Guiga se fazia presente com a participação de Célio Guiga e Paloma Goulart, e no último Moringa, novembro de 2008, realizamos um grande Baile com a Família Guiga. O aprofundar dos olhares e relações junto à Família Guiga acontece a partir de 2013, com a minha atuação como artista-docente no curso de Graduação em Dança, na regência da disciplina *Música e Movimento e Danças Brasileiras*.

Um momento importante durante a graduação se estabelece, no trabalho prático-teórico em danças brasileiras que também trazemos como olhar reflexivo. Ainda que a minha vivência com a elaboração de um processo artístico em dança não seja o foco desta pesquisa, ressalta-se que este processo também se preenche de memórias registradas no diálogo com a realidade das referências culturais, neste caso em especial, com o convívio com a Família Guiga em sua casa no Vai e Volta, na preparação e celebração do Baile dos Guiga no decorrer de quatro anos.

1. No vai e volta do Baile na Roça: narrativas situadas no campo da pesquisa

Ao olhar para o baile na roça do Vai e volta, começamos o diálogo com a nomenclatura desta comunidade que carrega também um universo mítico de histórias e memórias. Lembramos-nos de uma primeira definição, que se relaciona a subida do morro que antecede a chegada à casa do Mestre João. Este morro fica escorregadio quando chove e por isso você sobe e volta, vai e volta. Uma segunda história nos relata que esta casa onde mora Dona. Gracinha e Mestre João ficava no fim da estrada, por isso quem ia visitar esta casa vai e volta pelo mesmo caminho. Outra versão que surge após a construção de outras estradas, está relatada no Memorial Família Guiga:

O Vai e Volta está localizado no fim da estrada de Vargem Alegre e faz divisa entre três municípios mineiros: Teixeira, Amparo do Serra e Pedra do Anta. Vai e Volta tem esse nome porque, na época das chuvas, os viajantes que tentam passar de um município ao outro pelo lugarejo ficam impossibilitados de seguir viagem porque o terreno é acidentado, não calçado e oferece perigos até mesmo para quem faz a travessia a pé. Então se você “vai”, não conseguirá atravessar de um município a outro, restará apenas “voltar”, pois nessas condições qualquer um Vai e Volta.²⁶¹

Várias narrativas situam este local da pesquisa e é através dele que adentramos no Baile na Roça. Para compreender a memória do Baile que é realizado no Vai e Volta na casa do Mestre João, trazemos aqui as narrativas que permearam o diálogo com este Guardiã da memória e sua família. Conversamos também com Dona Izabel, sobrinha da segunda esposa de Sô Guiga, que hoje tem 94 anos de memórias sobre este ambiente festivo. Esta conversa será aqui transcrita²⁶² na forma de narrativa situada.

O Baile dos Guigas realizado na comunidade do vai e volta acontece anualmente no mês de junho, na celebração de aniversário dos anfitriões desta centenária morada. São João o mais famoso dos três, é também o santo do dia do nascimento de João Guiga anfitrião do Baile no Vai e Volta. O mês de São João um mês de festas, quadrilhas, canjicas e quentão e é

²⁶¹ PEREIRA, Célio Souza Augusto. **Memorial Família Guiga** / Célio Guiga. Belo Horizonte: Catitu Publicações, 2009. p. 28.

²⁶² A “transcrição” se refere à criação de um novo texto a partir da fala oral “[...] passível de recortes, mudanças e alterações da linguagem, não só no sentido de adequação à escrita, mas também de uma criação a partir dela” (VILELA. Percurso metodológico no campo da criação em dança. In www.portalabrace.org/vireuniao/pesquisadanca/15.%20VILELA,%20Lilian.pdf, 2010)

assim também que João nos define o Baile “como uma reunião de gente, que se encontra pra tocar, dançar, se divertir e comer canjica. Nesta casa há 40 anos, que fazemos Baile, o Baile dos Guigas”²⁶³. É certo que temos Baile na celebração dos aniversariantes do mês, Dona Gracinha dia 11 de Junho e João Guiga 24 de junho. Ser tocador de Baile é um ofício que Mestre João aprendeu com o pai, e hoje sabe que os bailes são menos frequentes, mas ainda tem: “na celebração de aniversário este é certo, mas faz mais algum durante o intervalo”²⁶⁴.

Junho é reconhecido como o mês das fogueiras, e confirmamos isso quando Dona Izabel nos conta que aproveitava todas as fogueiras deste mês para se divertir nas festas e bailes. No tempo que era moça, e já morava em Viçosa, se recorda de um local depois do bairro Silvestre, na região que hoje se chama fundação, mas nesta época era patronato. No Patronato era preciso muito carros de lenha para formar a grande fogueira.

A Fogueira da véspera de São João guarda os mistérios da meia – noite. Em algumas festas, realizadas na noite do dia 23, se acende essa fogueira em um ritual de preparação para que a meia noite ela possa ser aberta e aqueles que querem provar sua fé, passam sobre a brasa quente por três vezes. Ouvimos esta narrativa em diálogo com as filhas dos anfitriões: “Esta Fogueira deve ser acessa com uma vela benta no fim do dia 23, a fogueira segue acessa até próximo da meia-noite, quando se espalha a fogueira e todos se preparam para que no minuto que marca a meia noite possam passar três vezes pela fogueira. Quem não tem fé queima o pé. Mas a madeira deve ser bem separada, na ultima fogueira ninguém passou, tinha madeira com prego... com prego nem fé!”²⁶⁵ Mas o mistério da meia noite aliado a fé garante que o passante não queime o pé. É preciso abrir a fogueira dez minutos antes da meia noite, e quando der a hora exata todos que querem passar passam, mas tem que ser três vezes e de um lado só, sempre no mesmo sentido passa dá a volta na fogueira e passa outra vez Este sentido é importante, pois se um vai em uma direção e o outro na contramão pode esbarrar e cair. Houve histórias de crianças que entravam correndo na fogueira esbarravam e caíam, mas não se queimavam. Quem se arriscava a passar na fogueira cinco ou quinze minutos depois da hora do mistério, queimava o pé. E há relatos de quem passou de meia nos pés na fogueira, estava com medo e a brasa agarrou na meia, “mas esse não passou com fé, se tivesse passado

²⁶³ Entrevista realizada com João Guiga em 25 de julho de 2017.

²⁶⁴ Narrativa situada no Baile na Roça de 2017.

²⁶⁵²⁶⁵ Narrativa de Ana situada no Baile 2017.

com fé tinha passado com o peção”²⁶⁶. Esta fogueira só pode ser realizada na véspera do São João na virada do dia 23 para o dia 24. No Vai e Volta o Baile acontece nas proximidades desta data. Se o dia 24 se situa em dia útil da semana, o Baile será no sábado próximo. A expectativa é que no ano que vem (2018), o dia 23 será sábado, e por isso a fogueira de São João seja lembrada e vivenciada no Baile.

O Baile que acontece no Vai e Volta, em ocasião da celebração de aniversário, encontrava em outrora um ambiente cotidiano de realização:

Sô Guiga ele tinha baile diariamente, ele era professor e a casa que ele morava sempre tinha um salão. E lá na casa dele, ele era violeiro de primeira, e os filhos dele, era tudo violeiro e eles tocavam diariamente e aí misturou ele que era viúvo, casou com minha tia e aí na casa deles tinha o violeiro, na casa do meu avô os sanfoneiros, aí eles faziam a festa²⁶⁷.

O Baile era uma realidade diária, afinal era em seu tempo e espaço que os sujeitos podiam vivenciar o divertimento:

Divertimento que tinha era só. Naquele tempo não tinha esse negócio de rádio, não tinha muitas coisas não, era só o sanfoneiro mesmo e o violonista que era a festa. E não tinha festa de outras coisas não. Hoje tem muito jeito né de fazer festa sem instrumento porque já tem o instrumento que liga. Naquele tempo era só das mãos das pessoas mesmo. Tinha muito baile na casa do meu avô, tinha três sanfoneiros e duas sanfonas, na casa de sô Guiga tinha viola violão tinha cavaquinho, tinha tudo. E quando ia fazer uma festa já tinha os instrumentos em casa e quase todo mundo tinha, era capaz que não tinha ninguém que não tinha instrumento em casa, ficava guardado pra quando chegava um que tocava, eles falavam toca aí pra mim, e entregava para os músicos o instrumento para tocar para eles. Então mesmo que não tinha tocador eles tinham instrumento em casa.²⁶⁸

O tempo dos Bailes só tinha um período de suspensão, vivenciado na quaresma:

Quaresma que ninguém dançava. Entrava a quaresma, acabou, *tocá*, ainda tocava pra *escutá*. Mas entrava semana santa, fechava a sanfona a semana inteira, quando era o sábado de aleluia parece que eles estavam com a fome de tocar e dançar também! E fazia baile no sábado de aleluia. Meus tios, neste dia, começavam a tocar de manhã cedo, estavam com fome de sanfona.²⁶⁹

²⁶⁶ Narrativa situada no Baile na Roça 2017.

²⁶⁷ Dona Isabel em entrevista, dia 25 de junho de 2017.

²⁶⁸ idem

²⁶⁹ Dona Isabel em Entrevista , dia 25 de junho de 2017.

Para não ficar com fome de sanfona, o baile acontecia a noite inteira até o sol raiar. E mesmo que no outro dia o sujeito tivesse que trabalhar, o Baile era diversão que ajudava a renovar as forças da ação e por isso dançava-se a noite inteira.

A glória que eu tive na minha vida quando eu era nova, era o baile mesmo. Porque não tinha outra coisa, e trabalhava demais da conta, eu trabalhei na roça, eu trabalhei em rancho de fumo, trabalhei apanhando café, tudo quanto é serviço eu fazia! As vezes trabalhava o dia inteiro e quando era de noite ia para o forró e dançava até de madrugada²⁷⁰.

O Baile na Roça, chamado também de Forró neste contexto, era um ambiente de interação “sadio que não tinha maldade nenhuma, todo mundo que ia lá, já ia com boa intenção já de divertir”²⁷¹ Isabel nos conta que os bailes “eram todos com respeito demais. Todos que gostavam de dançar, seja velho ou moço, dançava sem maldade nenhuma. E hoje não pode confiar nessas coisas, hoje não era igual era não”.

Em uma narrativa situada no Baile deste ano (2017), conversamos com uma das filhas de Mestre João que também nos diz que o Baile bom é aquele que a pessoa dança por gostar de dançar, por diversão e, justifica dizendo que, há aproximadamente 5 ou 6 anos atrás, o povo passou a dançar, não só por diversão, mas trazendo uma outra realidade que é a banalização do corpo. Neste contexto, o ambiente de dança dos bailes começa a se esvaziar. Outra característica, relacionada ao número de participantes, também é destacada neste ambiente festivo.

Antigamente não era Baile assim com um mutirão de gente, era pouca gente. Vamos supor, era umas dez damas, uns vinte homens, por exemplo, tinha um homem que chamava Zezinho e tinha três filhas, o Cornélio tinha duas irmãs, vamos supor, Toni, meu irmão, mais pai, eles dois tocava, mas quando não estava tocando, estava dançando, era eu e Flavinha, eu e Maria Custódia, que Flavinha foi quando Maria Custódia parou de ir, Flavinha é a mais nova, então, eu tinha aquela coisa, tinha uma moças lá embaixo em Vargem Alegre Também.. era três moça e elas também ia...Então quando falava assim, vão para o Baile .. vão fazer um baile era nós..era entre nós..ai se chegava alguém de fora pai falava dança se quiser, a gente acabava dançando que era conhecido a gente acabava dançando mas assim se aqueles que estavam com dama não quisessem dançar.²⁷²

Havia no Baile os participantes que entre si trocavam de dama e cavalheiro. Aqueles que chegavam sem par, poderiam ou não dançar, e ficavam aguardando o aceite da Dama ou

²⁷⁰ Dona Isabel em Entrevista, dia 25 de junho de 2017.

²⁷¹ Dona Isabel em Entrevista, dia 25 de junho de 2017.

²⁷² Filha do Mestre João em narrativa situada no Baile 2017.

Cavalheiro. Mas o certo no Baile era dançar com quem estava participando do Baile, ou seja, quem tinha par. Nestas regras também encontramos o caso do “piru”. O chamado piru era assim “se o rapaz chamasse você para dançar e você fala que não pode porque eu tá cansada agora; se chega outro rapaz e te convida e você aceita, é o piru”²⁷³, que costumava “assanhar briga”²⁷⁴. Em cada rodada só se podia dançar com um par, e se por acaso houvesse a recusa, era preciso esperar a próxima música para trocar o par. Mas isso acontecia pouco, pois, o correto dos Bailes era a diversão entre os participantes, Damas e Cavalheiros com par na roda.

O Baile além de renovar as forças para o trabalho também se formava como celebração no fim de um ciclo de lavoura ou capina de roça. Eram as Bandeiras de Lavoura e Capina

Quando apanhava café fazia uma festa de bandeira do café. A gente acabava a lavoura de apanhar o café e aquelas apanhadeiras de café traziam uma vara com o galho de café e vinham cantando. Fazia bandeira de paina de café, de capina de roça, fazia um jantão, fazia baile, fazia tudo.²⁷⁵

Outra narrativa que nos rememora o contexto divertido do Baile Na Roça são suas festividades surpresas.

Tinha um negócio de fazer surpresa e, chamava o pessoal tudo. E o dono da casa a gente não deixava saber não. Todos, já levavam tudo de fazer café, levava as quitandas para comer, tudo a gente levava. Chegava lá, os donos da casa estavam dormindo sossegados, chegava no terreiro e os tocadores começavam a tocar aquelas músicas mais bonitas e tá tocando, tocando e, quando chegava no terreiro, os donos da casa vinham abrir a porta vinham. eh ...luz não tinha luz igual essa não. Era luz de querosene, o dono então chegava com uma lamparina e olhava, via o povo e mandava entrar para dentro. E tinha um negócio também, costumava chegar, quando abria a porta entrava fazendo cordão, fazia aquele cordão cantando uma música bonita e os instrumento tocando e fazia aquele cordão e fazia a volta na sala, fazia volta, fazia e enrolava o cordão e tornava a desenrolar e só depois que ia cumprimentar o dono da casa.²⁷⁶

“Hoje quase não se dança mais... assim dança, mas a dança é diferente, antigamente dançava os velhos com o novo, dançava tudo junto. Agora dança só os novos e os velhos sobra.”²⁷⁷
Antigamente tinha muito Baile no vai e volta, hoje quase não tem mais. Uma metáfora que

²⁷³ Filha do Mestre João em narrativa situada no Baile 2017.

²⁷⁴ Dona Isabel, dia 25 de junho de 2017.

²⁷⁵ Dona Isabel, dia 25 de junho de 2017.

²⁷⁶ Dona Isabel, dia 25 de junho de 2017.

²⁷⁷ Mestre João em entrevista no dia 25 de junho de 2017.

revela a reflexão sobre a coesão social, a união o respeito aos mais velhos, sábios griôs, guardiões da memória de uma comunidade!

A diversão do Baile segundo João Guiga era “o alimento da alma”. O momento de diversão, encontro e diálogo, proporcionado pelo Baile fortalecia os laços de coesão social. É nos bailes que o sujeito rememora o exercício do brincar, do imaginar outra realidade através da dança e da música. Dona Isabel nos relata que começou a dançar nos bailes com 4 anos de idade “era o divertimento que tinha, não tinha naquele tempo nenhum outro divertimento a não ser a dança”²⁷⁸. Quando criança não ficava sem brincar de jeito nenhum, a brincadeira era inventada, e a criança se inspirava no universo do Baile, na música e na dança para criar suas diversões. No seu tempo de criança Isabel nos revela o gosto pela brincadeira “a gente juntava e inventava, cantava verso e dançava. Nós sabíamos tudo. Hoje menino tá bobo sabe de nada”. É interessante refletir que, pelas palavras de Dona Isabel, a brincadeira era matriz e motriz do baile. E como hoje as crianças estão “chocas”, o baile também perde sua força. Aqui fica uma questão: se uma criança que brinca alimenta o povo brincante, o que seremos olhando para a infância de hoje?

2. Memória em Dança

Para definir de qual dança estamos falando trazemos aqui seu conceito, que também se soma a categoria polissêmica tão presente nesta dissertação. Memória, Patrimônio, Festa, Baile e Dança, conceitos de intangíveis consistências, constroem esta escrita.

A dança, que “pode ser definida mais propriamente como um comportamento humano, composto, do ponto de vista do dançarino, de sequências voluntárias que são intencionalmente rítmicas e culturalmente estruturadas”²⁷⁹ é uma força básica da vida social, que vai além da particularidade cultural de um tempo e espaço. A dança pode ser compreendida como interlinguagem e, eficaz modo de comunicação não verbal necessária

²⁷⁸ Narrativa situada na entrevista com Dona Isabel.

²⁷⁹ BLACKING, John. Movimento e Significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social. Tradução: Giselle Guillhon Antunes Camargo In CAMARGO, Giselle Guillhon Antunes. **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 75.

para a sobrevivência das espécies humanas. Siqueira²⁸⁰ destaca a fruição da dança como experiência única a cada vez que se apresenta, e a memória que surge desta arte se sustenta pelo movimento.

A dança se compõe de emoção e razão numa amálgama de movimento que traduz um novo discurso que comunica sem palavras²⁸¹:

O que é de especial interesse para os antropólogos sociais é a possibilidade de que a dança seja um tipo especial de atividade social que não pode ser reduzida a nenhuma outra categoria, e que a invocação de seus símbolos pode comunicar e gerar certos tipos de experiências que não podem ser vivenciadas de nenhuma outra forma.²⁸²

De notação oral, esta memória do movimento tem seu registro iconográfico mais enfatizado no séc. XX, no contexto da sedução da memória como objeto de estudo, de meios tecnológicos de registro. Assim, pode-se observar que a construção da memória (história) da dança hoje se dá em alguns planos e com recursos distintos: a memória dos coreógrafos e intérpretes; os registros em forma de imagem; os documentos de críticos e jornalísticos; a produção acadêmica.

Com a sua qualidade efêmera, a Dança se faz no momento presente e mesmo que revisitada pelas mídias o que se vê é um espelho do momento que jamais se repetirá mesmo que se mantenha o espaço de movimento, é única a dança e suas expressões como “experiência humana” de determinado momento no tempo.

O contato com essa experiência em movimento é a realidade viva das manifestações e referências culturais que permeiam o cotidiano de um local. A Festa e a Celebração que se segue aos Bailes nos levam a fruição da memória em dança partilhada pelo coletivo. Em todas essas esferas – embora em diferentes níveis – a memória mostra-se objetiva e subjetiva, seletiva, esquecida, mas principalmente constitui sempre material em construção.²⁸³

Na seletividade da memória, a construção de um olhar estético erudito gerou uma hierarquização em relação às obras que foram registradas pelas tecnologias e mídias e durante determinado período de tempo às danças tradicionais, referências culturais de uma região,

280 SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. A construção das memórias do corpo e da dança In SNIZEK, Andrea Bergallo; SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Argumento do corpo**: cultura, poética e política. Viçosa, MG: Ed. UFV, 2013.

281 Ibid, p. 75-79.

282 BLACKING, op. Cit., p. 84.

283 SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. A construção das memórias do corpo e da dança In SNIZEK, Andrea Bergallo; SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Argumento do corpo**: cultura, poética e política. Viçosa, MG: Ed. UFV, 2013, p. 39.

continuavam a ser transmitidas corporalmente e oralmente ao longo das gerações. Ligadas à realidade cotidiana da comunidade, estas danças não têm como preocupação o olhar externo do espectador com suas exigências técnicas de expressividade e virtuosismo.²⁸⁴ A dança que se coloca como referência cultural se constrói no simbolismo cotidiano e possui uma característica intergeracional que se apresenta ora como fragilidade e ora como fortaleza quando analisamos seu processo de sustentação ao longo do tempo. Fragilidade, quando foi considerada com uma estética não gravável pelas mídias, e fortaleza, pois alienada destas mídias, a dança se sustenta enquanto práxis e linguagem de uma comunidade e grupo social.

Neste contexto, observamos a emergência de grupos que fazem a reflexão acerca de sua construção em memória, voltando os olhares para a esfera local em diálogo contínuo com a conjectura global. Temos como exemplo em conjectura nacional o trabalho de Antônio Nóbrega – artista que trabalha com as múltiplas linguagens da Arte em suas relações com as referências culturais. Nóbrega é um dos frutos que germinam a partir do chamado Movimento Armorial - criação de Ariano Suassuna em 1970.

Em uma primeira leitura crítica podemos perceber que este movimento ao propor “uma arte brasileira erudita calcada nas raízes populares de nossa cultura”²⁸⁵, foi visto por muitos como particularidade de uma elite intelectual artístico. O que queremos destacar com o Movimento Armorial é a sua potencialidade como inspirador de diversas experiências em arte educação patrimonial. Nobrega é um desses artistas educadores que a partir de sua experiência com o Quinteto Armorial e a coordenação do Instituto Brincante²⁸⁶, traz para a cena da arte, na relação das diferentes linguagens, a releitura estética das memórias vividas junto as referências culturais brasileiras.

Compreender estes discursos em inter-relação com a sua materialidade e imaterialidade na dança nos ajuda a perceber a abrangência dos usos do conceito de memória, também no universo do corpo em movimento no espaço e tempo. Por isso nesta escrita traça-se um diálogo mais direto com a memória iniciando também o seu reconhecimento no corpo que dança, mais especificamente, no corpo que baila na paisagem cultural do Vai e Volta.

Deste modo, quando falamos de memória em dança, transitamos neste duplo caminho de história e memória e suas encruzilhadas no contexto da Arte Educação Patrimonial.

284 SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Op. Cit. passim.

285 COSTA, Luís Adriano Mendes. **Movimento Armorial**: o erudito e o Popular na obra de Antonio Carlos Nobrega. Campina Grande: UEPB, 2007, P. 50

286 C.f. <http://www.institutobrincante.org.br/>

3.1. Sobre Dança e experiências

Educar em dança requer uma preocupação com a aprendizagem significativa rompendo com as barreiras da cópia mecânica e buscando estímulos que tragam a fruição na construção do conhecimento. Para isso é preciso sensibilizar o corpo e ampliar os sentidos, abrindo os canais de percepção para a experiência estética e poética em movimento.

É possível dizer que “o século XX é que inventou teoricamente o corpo”²⁸⁷. Neste processo de invenção percebemos as falas do corpo através do inconsciente e da somática entendendo que o corpo é o “berço original de toda significação”²⁸⁸. Se deslocando no tempo e espaço, o corpo sujeito significativo se torna cultural.

É este corpo singular, diverso, transparente e interpenetrado que entra na educação em dança. O professor artista ou o artista professor²⁸⁹ tem a missão de proporcionar no educando o despertar para novas referências e, no caso da dança, tem também que romper com o receio da exposição corporal quebrando as couraças de movimento que historicamente imobilizam o corpo.²⁹⁰

Neste contexto a proposta do Corpo e Ancestralidade traz para a cena do ensino uma um trabalho educacional criativo:

O reconhecimento do educador e do educando a partir de suas experiências e mundos seria uma das formas sadias do trabalho educacional criativo, fazendo com que essa realidade possa levar o educando cômico a criar seu próprio caminho de autodescoberta. Esse comportamento do educador admite que cada indivíduo numa sala de aula seja portador de uma história desconhecida ao grupo e que a oportunidade dessa vir ao conhecimento será um enriquecimento para o grupo como um todo.²⁹¹

O germe inspirador desta proposta parte da perspectiva de trabalho com “a realidade de um fenômeno “desde dentro para fora”, como uma possibilidade de superar os obstáculos etnocêntricos, impertinentes na participação e interação entre educador/educando”²⁹². Três

²⁸⁷ CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. **História do Corpo**. Petrópolis, Vozes, 2011. Vol. 3

²⁸⁸ HUSSERL, Edmund apud CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G., op. cit. p. 8.

²⁸⁹ STRAZZACAPPA, M. e MORANDI, C. **Entre a Arte e a Docência**: a formação do artista da dança. Campinas: Papirus, 2006.

²⁹⁰ Ibid, passim.

²⁹¹ SANTOS, Inacyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade**. Uma proposta pluricultural de dança – arte-educação. São Paulo: Terceira Margem, 2006. p.44.

²⁹² Ibid. p. 45

níveis inter-relacionados entre si compõem o início dessa experiência que se inscreve no corpo de dentro para fora e de fora para dentro:

O primeiro nível é o factual ou o da realidade empírica do decorrer do ritual, do evento, o mais detalhado e o mais exato possível. Através das repetições de situações, permite-se o poder para desenvolver as faculdades de perceber e de revelar a realidade particular de uma maneira nova.

O segundo nível é o da revisão crítica ou o da desmistificação das ideologias estranhas e reformulação dos elementos específicos sistema. Considero o nível mais complexo, no qual com respeito e a compreensão do outro une-se de forma profunda tanto a experiência vivenciada quanto uma experiência possível de ser vivenciada, as quais articulam-se através de conhecimentos adquiridos.

O terceiro nível é o da interpretação dos símbolos, ou seja, o da significação funcional e dinâmica dos conteúdos do sistema. Trata-se para nós, do desenvolvimento do raciocínio coerente, do poder de criar vínculos e de extrair deduções. É a capacidade de expressar um ponto de vista, uma releitura, uma transformação do universo.²⁹³

Transitando por estes níveis o educando apreende uma atitude etno-crono-ética e transporta para seu processo de criação esta experiência corporal ancestral. E por isso reflete-se sobre a dança-arte-educação patrimonial na perspectiva “desde dentro para fora e de fora para dentro”²⁹⁴.

Quando falamos de processo criativos em danças brasileiras vamos ter como referência esta proposta pluricultural em arte educação, entendendo que ela se aproxima dos objetivos também propostos pela educação patrimonial.

2.2 Dos primeiros contatos em relação com a memória do passado presente

No ano de 2004, a partir dos estímulos de uma das disciplinas ministradas pela professora Carla Cristina Oliveira de Ávila²⁹⁵, realizei, o que foi denominado por ela de “Resgate Ancestral” - uma investigação acerca da minha história familiar, procurando os costumes, mitos, o espaço geográfico que meus ancestrais ocupavam, as manifestações do passado e presente e assim reconhecendo as marcas dos meus antepassados que constituíam o meu corpo.

²⁹³ SANTOS, Inaicyra Falcão dos. Op. Cit. p. 46-47

²⁹⁴ Ibid. P. 49.

²⁹⁵ Carla Ávila é graduada em Dança e mestre pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) na área Arte, Cultura e Sociedade. É Professora de Artes na Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD.

Após as várias verificações percebi que a minha origem se ligava a vida nas fazendas, local onde meus parentes nasceram e viveram por muitos séculos, antes de se deslocarem para as cidades. No entanto alguns ainda se mantinham em contato com este ambiente rural. Este resgate ancestral inspirou um processo artístico em Dança denominado Indivíduo rural.

Neste, coloca-se em destaque o espaço rural, elemento de enorme presença na história brasileira durante o ciclo do açúcar, café e ouro. O trabalho no campo se concretiza na forma de uma rotina que se estabelece dia-a-dia e ano-a-ano, se assemelhando aos movimentos das manifestações populares, contendo um tempo cíclico, que abrange festas e rezas sagradas e profanas.

Observa-se, no entanto, a perda de muitos elementos deste espaço devido a grande inserção tecnológica na sociedade. A modernização surge como uma forma de aperfeiçoamento, facilitando o trabalho, a comunicação, a produção, revolucionando os hábitos gerais. Contudo houve, também, reações negativas advindas deste processo que, embora se proponha a melhorar os serviços, é controlado por uma parcela mínima da sociedade impondo visões que os beneficia diretamente e atropelando os saberes populares.

Ao tratar, hoje, com esta pesquisa de mestrado, do Baile dos Guiga, esta observação parece intensificada. Até o ano de 2010 o Baile mantinha suas referências culturais interligadas ao Choro Mineiro com os filhos e netos do Sô Guiga como tocadores principais da festa.

Nestes últimos anos, a última geração de música da família Guiga, representados pelos netos de João Guiga, também residentes do Vai e Volta, assumem o exercício de tocadores do Baile que imprimem uma marca pessoal de seu tempo histórico na realidade do baile da roça. Junto a isso, neste ano de 2104, o baile teve a presença marcante de uma sonorização moderna. Se por um lado isto traz novas possibilidades, por outro nota-se uma nova estrutura que não se vincula diretamente a referência familiar ligada ao Choro mineiro. Mas não podemos esquecer que as referências culturais possuem ciclos de reapropriações, que se fazem de acordo com a realidade vivida no tempo e espaço.

Ainda assim, o baile continua. Pessoas da comunidade de todas as idades - de crianças à melhor idade – participam dançando nesta Festa celebração.

Mesclam-se as paisagens tradicionais do meio rural à paisagem advinda da modernização. A música já não é a mesma, abre-se espaço para o som mecânico; inicia-se o

processo de reorganização dos hábitos que perpetuam uma história, uma memória e por isso deveriam ser lembrados.

O que se destaca é que preserva-se o fazer artístico, ainda que permeado por esta modernização, e preserva-se o ambiente da roça em que o baile ocorre: o chão de terra batida em que se dança, o fogão a lenha, partes da casa de pau a pique e o trabalho rural. Põe-se em evidência o hábito da conversa, da chamada prosa do fim do dia, momento no qual a pessoa mais velha da família contava histórias antigas, em um processo de perpetuação da memória e do conhecimento ancestral.

Chama-se a atenção para a importância da Arte Educação Patrimonial para que não se perca a memória das tradições; para que os mitos, as crenças, os contos antigos relatados de pai para filho, nas noites de lua cheia da fazenda, continuem presentes, de algum modo, no cotidiano local e para que a facilidade e rapidez dos meios de comunicação não faça desaparecer a capacidade seletiva do ser humano, assim como afirma Simson, ao caracterizar o momento atual:

“[...] a facilidade e rapidez dos meios de comunicação (criadas pelos constantes avanços tecnológicos) coloca o homem comum frente a uma quantidade avassaladora de informações. Tais fatos criam para o homem contemporâneo quase a obrigação de consumir a informação de forma acrítica, sem maior cuidado seletivo, perdendo-se, portanto, uma das mais importantes funções da memória humana – a capacidade seletiva – que é o poder de escolher aquilo que deve ser preservado, como lembrança importante e aqueles fatos e vivências que podem e devem ser descartados”.²⁹⁶

Simson caracteriza neste contexto a sociedade do esquecimento cuja seletividade está afetada. Conseqüentemente observa-se nesta a perda da memória e da cultura, necessitando de instituições que irão selecionar, coletar, organizar, guardar e manter a memória destes grupos sociais.

Na sociedade do esquecimento os prazos são curtos, e muitas experiências que deveriam ser retidas em nossa memória, sendo significativas para a nossa existência futura, são descartadas. Por isso é importante estar conectado com a cultura idenitária do grupo social, possibilitando uma vivência da cultura de massa de forma crítica, conservando os signos importantes da memória social.

²⁹⁶ VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento. In: Revista da Faculdade de Educação e Centro de Memória da Unicamp. São Paulo, 2004. P.63

O brasileiro é proveniente de uma cultura híbrida originária de misturas étnicas, o que se denomina multiculturalismo, que fizeram surgir no território do país diferentes manifestações populares. Estas com o passar do tempo e o advento da cultura midiática sofreram grandes e pequenas transformações que afetaram sensivelmente suas tradições. O que se busca neste momento é a re-valorização destes costumes esquecidos, estabelecendo uma postura crítica com relação aos valores midiáticos exteriores. Este instigar crítico é a contribuição que se objetiva no enlace dos conceitos para a proposta de arte educação patrimonial .

3. O que Carrego no Balaio Furado? Releituras em cena – rizomas patrimoniais

Aqui se apresentam experiências da performance em dança que se vinculam ao tema de Arte Educação Patrimonial. Esse vínculo se reflete para além dos objetivos comuns da arte educação e da educação patrimonial, sendo importante sua observação na proposta dos programas de extensão com os quais estive em contato durante e no desdobramento desta vivência. O que destacamos aqui é que o Proext – Programas de extensão, parte de uma proposta metodológica de educação patrimonial e por isso reflete aqui na discussão do texto. Entre várias possibilidades de reflexão no contexto da criação artística vinculada ao convívio direto com as referências culturais populares, destaco aqui o processo criativo desenvolvido em 2014 com o grupo de Dança Micorrizas que se denominou “Entre Sementes de outras eras”

3.1 “Entre Sementes de outras eras” – Micorrizas no Vai e Volta

Na práxis desta reflexão, as Micorrizas incitam a fruição de uma dança com suas matrizes, matizes e motrizes de movimento construídas a partir da corporeidade singular do sujeitos e seu diálogo na pesquisa de campo junto à Família Guiga, no Baile na Roça, na oficina de balaio, nas práticas e laboratórios de movimento, nas oficinas abertas, nas leituras em estudo propostos pelo grupo e nas disciplinas do Mestrado Profissional em Patrimônio Cultural, Paisagem e Cidadania.

Trazendo para o espaço da dança e procurando trabalhar na perspectiva de uma dança – arte – educação ligada ao patrimônio, dialogamos com a proposta pluricultural de Inaicyrá Falcão dos Santos, refletindo que “a dança na educação pode promover, no educando, a abertura para a alteridade, com valorização de tradições diferentes da sua própria”. Respeitando sua história e seu corpo que dança, o artista descobre sem dicotomia a si mesmo e ao outro²⁹⁷.

Com esta proposta, o grupo Micorrizas trouxe para a cena balaios furados, que inicialmente foram pensados como saias de taquara para um figurino que instigava uma nova forma de movimentar. Cada integrante teceu seu balaio de taquara, interligando o ofício em movimento. A partir das experimentações do corpo-sujeito/corpo memória instigados no ofício de fazer balaios junto a histórias contadas por João Guiga, surge a performance *Entre Sementes de Outras Eras*, que foi apresentada na *VI Troca de Saberes* junto com os integrantes da Família Guiga; no Programa de Formação em Feminino e Agroecologia no CTA; Na Feira de Economia Popular Solidária, na Feira Livre de Viçosa e na oficina para os educandos de uma escola municipal de Viçosa. Em todas estas performances procuramos dialogar com o público instigando através da corporeidade e oralidade os saberes partilhados com a Família Guiga. Na apresentação realizada na Feira livre de Viçosa guardamos a seguinte reflexão: “O balaio *num* tem fundo, serve pra nada não... eu faço balaio”. E então começamos a nos questionar o que podíamos carregar num balaio sem fundo? Seriam os saberes, a dança, o imaterial?

Nas oficinas propostas, os balaios tornaram-se elementos didáticos e cênicos ampliando as possibilidades de diálogo com estes saberes patrimoniais e abrindo espaço para novas possibilidades e valorização destes saberes. O que se pretende refletir é esta dança que surge do contato com a história/memória do vai e volta, e se identifica como arte educação patrimonial na medida em que respeita o corpo sujeito e valoriza os saberes patrimoniais da paisagem cultural do Vai-e-Volta e como esta ação pode ressignificar estes saberes na comunidade, para os bailarinos e o público envolvido pelas performances em inerência. Encontramos nesta prática em dança um caminho para desenvolver junto ao patrimônio um estudo que valoriza os saberes ancestrais em dança-arte-educação patrimonial.

297 SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade**. Uma proposta pluricultural de dança – arte-educação. São Paulo: Terceira Margem, 2006. p. 49.

Nesta perspectiva, encontra-se na inspiração para a dança uma possibilidade de trabalhar a arte educação patrimonial incitando o público a refletir sobre estes saberes patrimoniais e trazendo para a realidade dos bailarinos também uma nova maneira de compor a partir do corpo memória.

É com esta reflexão que se busca trabalhar o corpo memória que se ressignifica em contato com o patrimônio e seus saberes imateriais e materiais.

4. Danças no contexto das referências culturais

A dança nos revela saberes que permeiam o movimento do ambiente festivo. Nas diversas etnografias da festa percebe-se que “a primeira forma de expressão dos grupos populares não foi a escrita, e sim o domínio da dança²⁹⁸”. A arte do corpo em movimento se destaca e soma ao conteúdo das festas, revelando como os sujeitos, agentes festivos manifestam seus desejos, sonhos e contestações ao mesmo tempo em que “escreve suas memórias, seus valores, seus códigos de regras, suas crenças, suas angústias pelo árduo trabalho”²⁹⁹.

De que o corpo se lembra? Neste momento parece-nos que o texto escrito ou audiovisual é o principal suporte da linguagem corporal que escreve até mesmo o movimento em seus inventários. Aqui podemos pensar que a memória da dança, não está mais nos meios, mas nos registros.

A Festa já descrita em sua polissemia conceitual, traz em seus conteúdos elementos que a caracterizam como “espaço e momento de vivência do lazer”³⁰⁰. A Dança se torna elemento central do lazer nas festas, principalmente quando olhamos para as festas étnicas:

Nessa perspectiva, uma festa étnica, enquanto conteúdo de lazer, corresponderia à categoria social, predominantemente, pela possibilidade que tem em satisfazer, os interesses sociais, isto é, a vivência de contatos diretos, o reencontro, a afirmação ou criação de vínculos afetivos e uma série de outras formas e espaço de ensino aprendizagem. A dança como

²⁹⁸ ALMEIDA, Leonardo Assunção Bião; ALVES, Poliana Robeiro; ALVES, Mirela Souto; COIMBRA, Ana Luisa de Castro; RAMOS, Karen Vieira. **Um recorte Cultural do Nordeste: o caso da festa do Carmo**. V ENECULT, 2009, Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador. P.8

²⁹⁹ Ibid. loc. Cit (enecult)

³⁰⁰ O lazer é destacado como veículo de educação “pela oportunidade que as pessoas têm de poder livremente imaginar, analisar e refletir, sobre si mesmas em relação as outras pessoas e à festa, implicados nos sentidos que sugerem a tentativa de descobrir como na realidade se expressam e se apresentam”. p. 67 QUEIRÓS, Ilse Lorena von Borstel Galvão. Festa e Dança: Vivências Lúdicas de Lazer.p.63

linguagem expressiva que revela os signos que permeiam a festa. Entra em cena a discussão sobre a dança como patrimônio e também saber performático desta referência cultural.

As festas como ambiente de experiência educativa. O Baile na Roça e suas potencialidades como matriz, motriz de saberes em comunhão na coesão social da comunidade. A celebração em festa permeia os fazeres de todas as civilizações. Independente da cultura sempre se celebra trazendo para a cena o universo simbólico do lugar. É no festejar com a comunidade, que encontramos o momento de renovação da cola, destacando similaridades de crenças e tradições presentes na coesão social. É no festejo, no dialogar, no projetar o olhar para o saber fazer ali em destaque, seja ele uma cantoria, dança, um tecer de balaios, fruir este momento nos revela uma situação de aprendizagem.

O Baile na Roça é uma festa familiar, onde parente e amigos se reúnem criando um ambiente de interação no qual os mais velhos ensinam através das práxis a função do Baile aos mais novos. No Vai e Volta a construção do Baile envolve filho(a)s, neto(a)s, genros, noras, aparentados, que no dia da festa constroem um ambiente receptivo aos convidados e participantes. O alimento, colhido e preparado no fogo recebe os temperos das mãos femininas, o terreiro de chão batido é varrido logo cedo por um dos netos, constroem-se estruturas provisórias para se servir a comida e também se sentar. A garagem da casa se transforma no salão do Baile. Neste ano a nova geração de tocadores, representado pelos netos de João Guiga e por seu filho, inserem na festa a aparelhagem sonora em caixas e mesa de som. O contrabaixo é o novo instrumento para o Baile. Mas o que importa destacar é que através da construção dessa festa, a nova geração aprende os saberes e os transforma de acordo com as referências externas de seu tempo histórico.

Conclusões Gerais



Figura 8 : Detalhe da Lateral da Casa de João Guiga – foto: Laura Pronsato

*No tempo que se Vai e Volta
tudo na vida é uma questão de opinião,
se ela vai mesmo ou se ela volta ,
sem temer vamos viver um novo amor!*

Calça Larga/Musica Sô Guiga/ Letra: Célio Guiga

No Vai e Volta não há ponto final – (In)conclusões

O Baile pode ser considerado um patrimônio? De quem? Esta questão que instigou a escrita do trabalho abre as reflexões finais e objetiva esclarecer a compreensão da festa como bem patrimonial. Este patrimônio reconhecido pela família se transforma, modifica-se com o fluxo da contemporaneidade. Mudam suas danças, suas músicas, mas o seu fazer permanece como marca histórica que se ressignifica ou se perde nos entrecruzamentos de tempo e espaço. O Baile segue o tempo cíclico de apropriações e re-apropriações tão marcante nas referências culturais. E por isso podemos dizer que no Vai e Volta, entre tempos, na dança cotidiana que movimenta a pesquisa, concluir significa fechar este olhar sobre o trabalho que se abre em perspectiva para novos ciclos. Concluir é fechar o ciclo desta pesquisa e projetar possibilidades para novos diálogos, novos recortes para o objeto.

No ambiente do Baile dos Guigas, percebemos que a música tocada não é mais somente o choro mineiro, as novas gerações inserem sua marca, sua personalidade permeada pela contemporaneidade. Mas é importante destacar que mesmo assim se toca, se instiga a música e a dança entre gerações e se perpetua a paisagem da festa. É preciso perceber o momento do ciclo que o Baile na Roça da Família Guiga vivencia no presente.

Compreender que a referência cultural do baile na roça, percebida como patrimônio de uma família no Baile dos Guigas e, que se amplia para a comunidade local, regional interessa também a uma projeção nacional mundial. O Baile na Roça dos Guigas e os saberes memoriais que sustentam seu universo mítico, interessam a família e comunidade e se projeta na nacionalidade/mundialidade no saber fazer da arte, na música e dança, como estratégias de arte educação patrimonial. Isso porque ao lidarmos com a pesquisa que envolve saberes memórias sob o olhar histórico e também sob a dimensão educacional mítico cultural. A arte que se aflora no ambiente do Baile, representada pela música e dança, instiga a valorização do saber memorial que sustenta o patrimônio do baile. O Homo festivus nos revela o valor do festejar. O patrimônio festivo se revela nestes bailes de outrora, a música toca, vira a noite, o povo dança e não se cansa. Nos diálogos sobre o patrimônio percebemos que tornar um bem patrimonial é sempre um processo de consagração

Percebemos no percorrer da escrita que todo este texto se constrói sobre a polissemia do intangível. Festa, Patrimônio, Memória, Dança categorias conceituais nômades, que se ressignificam com o contexto histórico, econômico e cultural. Mas que aqui vem trazer os

diálogos com a realidade de uma comunidade, na qual a festa é um lugar de memória, história e inspiração.

E o que percebemos em tempos contemporâneos é o apontamento de uma constante crise frente a um processo de modernização/globalização que traz para o indivíduo a perspectiva da sociedade do esquecimento e coloca os saberes memoriais em processo constante de releitura. É no entrelaçar destas releituras que se faz o diálogo entre a juventude e os anciões da tradição.

O que buscamos no estudo foi compreender as questões simbólicas da festa, e observar como se percebe a memória dos bailes pelos olhares dos guardiões da memória e como esta pode ser matriz de inspiração para a construção de um processo em dança. A memória e seus saberes sustentam o patrimônio, e por isso é essência do bem tangível e intangível. A memória corporal do artista se amalgama a memória da referência cultural e, no entrelaçar do dentro e fora da ancestralidade brasileira, propõem-se estudos em dança e história que trabalhem com a valorização dos saberes memoriais.

Investigar a memória do Baile nos levou a refletir sobre as proximidades entre a arte educação e a educação patrimonial, trazendo para esta escrita possibilidades de diálogos que ainda podem e devem ser exploradas. O objeto da pesquisa que se localiza na memória em dança, é um dos recortes possíveis que amalgama o Baile na roça dos Guigas com o estudo do Patrimônio Cultural.

Nesta escrita, metaforicamente, podemos dizer que iniciamos a compreensão do grande elefante branco a partir da unha esquerda de seu mindinho traseiro, estudar a memória do Baile sustento de sua ação, suas danças e suas possibilidades em estratégias de salvaguarda. Na aventura da escrita, aonde a artista se descobre poeticamente como investigadora histórica, aflora-se o corpo memória. Corpo e memória não se separam, sendo um o suporte do outro. A fala revela com clareza os detalhes da memória mas o movimento, traz na subjetividade os saberes memoriais vivenciados na comunidade do Vai e Volta.

Pensar um fazer artístico que também se proponha a integrar o fortalecimento, valorização e resistência das referências culturais fortalece as estratégias da arte educação patrimonial. Olhar para memória do Baile fazer seu registro escrito e iconográfico, contribui na compreensão de seu percurso histórico. A imersão nessa pesquisa foi densa trazendo dificuldade sobre o distanciamento, por isso encerramos agradecendo a compreensão daqueles que enxergam nos fragmentos escritos a poética do estudo.

Referências Bibliográficas

ABRAHÃO, M. H.M.B. A Aventura (auto)biográfica: Teoria e Empiria. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

ABRAMOVAY, R., Estratégias alternativas para a extensão rural e suas consequências para os processos de avaliação. 2007. Disponível em: http://www.econ.fea.usp.br/abramovay/artigos_cientificos/2007/Abramovay_Avaliando_a_extensao_rural.doc.

ALVES, Luiz Claudio Ferreira, et. al. Troca de Saberes: flores das sombras da Agroecologia. Viçosa –MG: Editora Viçosa, 2011

ALVIM, Mayara. Instalações Pedagógicas: experimentos de um conceito em construção. Trabalho monográfico, Viçosa – MG: Viçosa, 2013

ARANTES, Antônio Augusto. O QUE É CULTURA POPULAR. Coleção primeiros passos, editora: brasiliense; São Paulo, 1981.

ARAUJO, Alceu Maynard. Folclore Nacional I: Festas, bailados, mitos e lendas. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira, São Paulo: Hucitec: Ed. Da Universidade de Brasília, 1987.

BARROS. José D' Assunção. O Projeto de Pesquisa em História. 6. ed. Petrópolis: RJ: Vozes, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. Ensaio sobre o conceito de cultura. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BERQUE, Augustin. Paisagem- Marca, Paisagem – Matriz: elementos da problemática para uma Geografia Cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDHAL, Zeny (orgs). Paisagem, Tempo e Cultura. 2. Ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004. p. 84-91.

BESSE, Jean-Marc. A fisionomia da Paisagem, de Alexander Von Humboldt a Paul Vidal de La Blache. In: Ver a Terra. Seis Ensaio sobre a Paisagem e a Geografia. Trad. De Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 61-74.

BOSI, Alfredo. “Plural, mas não caótico”. In: BOSI, Alfredo. Cultura Brasileira. São Paulo: Editora Ática, 1987.

BRASIL, IPHAN. Educação Patrimonial. Histórico, conceitos e processos. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Educacao_Patrimonial.pdf. 2014. Acesso em março 2017.

BURKE, Peter. O que é História Cultural. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CABEÇA, Sónia M.; BARATA, Felipe T. White paper: The CreativeMED Model for Smart Specialisation. 2014 disponível em <http://www.creativemed.eu/images/pdf/CreativeMEDWhiterPaper.pdf>(versão original)

CAMARGO, G.G.A. Antropologia da Dança. Florianópolis: Insular, 2003.

CASCUDO, Luis da Camara. Dicionario do Folclore Brasileiro. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1984.

CASCUDO, Luis Câmara. Superstição no Brasil. São Paulo: Global Editora: 2001.

CARVALHO, Ana. Os museus e o patrimônio cultural imaterial: estratégias para o desenvolvimento de boas práticas. Edições Colibri: CIDEHUS – Universidade De Évora. P. 21.

CHOAY, Françoise. A alegoria do Patrimônio. São Paulo: Estação Liberdade; UNESP, 2006.

CHUVA, Marcia Regina Romeiro. Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

DOS SANTOS, Deolinda Alice. Festejos Tradicionais Mineiros: Registro da Fé e do Folclore. s/d.

DUARTE, Alice. O DESAFIO DE NÃO FICARMOS PELA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL. Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1

ECO, Umberto. Como se faz uma Tese. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FAUR, Mirella. O Anuário da Grande Mãe: Guia Prático de rituais para celebrar a Deusa. São Paulo. Ed. Gaia, 2001.

FILHO, Melo Moraes. Festas e Tradições Populares do Brasil / Filho. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

FLORENCIO, Sônia Rampim; CLEROT, Pedro; BEZERRA, Juliana; RAMASSOTE, Rodrigo. Educação Patrimonial: histórico, conceitos e processos. Brasília, DF: Iphan/DAF/Cogedip/Ceduc, 2014. 63 p.: Il.; 28cm.

FONSECA. Maria Cecília Londres. O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____ Referências Culturais: Base para novas políticas de patrimônio.
Disponível em

http://www.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/politicas_sociais/referencia_2.pdf.
Acessado em 10/11/2015.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Patrimônio Histórico e Cultural. Pedro Paulo Funari; Sandra de Cássia Araújo Pelegrini. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009.

GOULART, Paloma. Patrimônio Cultural Imaterial: valores, sentidos, imaginários e ação social relacionado à proteção, promoção e valorização dos conhecimentos e expressões tradicionais na contemporaneidade. Dissertação de Mestrado, UFMG, 2012.

HALBWACHS, Maurice. A MEMÓRIA COLETIVA. São Paulo: Vértice, 1990.

HUYSSSEN, Andreas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumento, mídia. Tradução: Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JUNIOR, Oswaldo Giovannini. Folguedos da Mata: um registro do Folclore da Zona da Mata. Minas Gerais: Ed. Desconhecida, 2005.

LE GOFF, Jacques. História e memória /; tradução Bernardo Leitão[et al.] -- Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

MARTÍNEZ-GUZMÁN, Antar; MONTENEGRO, Marisela. La Producción de narrativas como herramienta de investigación y acción sobre el dispositivo de sexo/género: Construyendo nuevos relatos. Quaderns de Psicologia : 2014, Vol. 16, No. 1

MENESES, José Newton Coelho. História & Turismo Cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MORESI, Eduardo, Metodologia da Pesquisa, Brasília, 2003, Universidade Católica De Brasília – UCB, Pró-Reitoria De Pós-Graduação – PRPG Programa De Pós-Graduação Stricto Sensu Em Gestão Do Conhecimento E Tecnologia Da Informação

PEREIRA, Célio Souza Augusto. Memorial Família Guiga / Célio Guiga. Belo Horizonte: Catitu Publicações, 2009.

_____. Livro de Canções Família Guiga. Belo Horizonte: Editora Papel Cartum, 2014.

PINTO, Alexandre Gonçalves. O Choro- Reminiscências dos Chorões Antigos. Rio de Janeiro. 1936.

POULOT, Dominique. Uma História do Patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RIBEIRO, Rafael Winter. Paisagem Cultural e Patrimônio. Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC. 2007. P. 14.

RICOEUR, Paul. Memória Pessoal, memória coletiva. IN RICOEUR, Paul. A memória, história, o esquecimento. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RIEGL, A. O culto moderno dos monumentos: a sua essência e sua origem. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2014.

RODRIGUES, Graziela. Bailarino Pesquisador Interprete: Processo de Formação. Rio de Janeiro: Funarte, 2005

SANTOS, Inacyra Falcão dos. Corpo e Ancestralidade. Uma proposta pluricultural de dança – arte- educação. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SARDINHA. José Alberto. Tradições Musicais da Estremadura. Portugal: Almada; TRADISON, 2000.

SOUSA NETO, Manoel Fernandes. Aula de Geografia e algumas crônicas. 2 ed. Campina Grande: Bagagem, 2008.

THOMPSON, Paul. A voz do passado: História Oral. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VARINE, Hugues de. As Raízes do Futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local. Tradução: Maria de Lourdes Parreiras Horta – Porto Alegre: Medianiz, 2013.

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento. In: Revista da Faculdade de Educação e Centro de Memória da Unicamp. São Paulo, 2004.



Memorial descritivo do Produto

O produto final traz como proposta a montagem de uma Instalação Artístico Pedagógica composta por uma exposição fotográfica e pelo livro e dvd: De onde se Vê os primeiros encontros em contos. A trajetória de construção deste produto se encontra descrita neste livro e é também apresentada abaixo.

De onde se vê: os primeiros encontros em contos

De onde se vê: Os primeiros encontros em contos! É um caderno que traz para o diálogo as narrativas (auto)biográficas em linguagem escrita e iconográfica, revelando aspectos singulares da trajetória etno sensível da pesquisa. É no rememorar de suas vivências e experiências que o pesquisador constrói a narrativa que interliga passado, presente e futuro no contexto do Baile dos Guigas.

O aprofundar dos olhares e relações junto à Família Guiga acontece a partir de 2013, com a minha atuação como artista-docente no curso de Graduação em Dança, na regência da disciplina *Música e Movimento e Danças Brasileiras*. É interessante rememorar que foi durante o cursar da graduação na disciplina Música e Movimento, regida no contexto pela educadora Laura Pronsato, que os saberes Guigas adentraram como primeiro contato nos diálogos em pesquisa. Esta vivência com Célio Guiga durante uma aula na arena da sede do curso de Dança, marcam a trajetória desta pesquisa. Após este primeiro encontro firmou-se uma parceria entre Célio Guiga e o Grupo Gengibre – Grupo Interdisciplinar de pesquisa, arte e extensão sobre Cultura Popular, no qual estava como educanda pesquisadora bailarina. O Grupo Gengibre promoveu anualmente desde 2006 o Encontro Moringa – Bebendo da Tradição nas águas da Contemporaneidade. Neste encontro de diálogo dos saberes a Família Guiga se fazia presente com a participação de Célio Guiga e Paloma Goulart, e no último Moringa, novembro de 2008, realizamos um grande Baile com a Família Guiga. O Gengibre produziu os vídeos docs Gengibre e Guardiões da Memória e, é a partir da experiência com esta produção que, também se propõe neste trabalho, como produto final, o vídeo: De onde se vê: Os primeiros encontros em contos.

De 2008 a 2013 tive alguns encontros espontâneos com Célio Guiga e Paloma Goulart. Em 2012, Célio me faz o empréstimo do Memorial Família Guiga e em 2013 assumo como docente a disciplina Música e Movimento no curso de dança. Nos estudos da disciplina *Música e Movimento II*, no aprofundar da pesquisa no contexto de docente, propus a vivência em etnomusicologia a partir dos saberes da Família Guiga. Fizemos a leitura do Memorial Família Guiga e fomos a campo num dia de vivências surpreendentes. Esta foi a minha primeira visita na casa do Mestre João Guiga e D. Gracinha, registrada no conto narrado e apresentado no próximo título deste caderno.

Foi com essa primeira visita que os caminhos de terra do Vai e Volta começaram a se tornar uma constante em meu cotidiano. Em maio de 2014 tivemos visita com o grupo de

estudantes de University of Illinois, com a intenção de experimentar e fruir o cotidiano de um referencial cultural local.

Também neste ano de 2014, tivemos a vivência com o Grupo Micorrizas que busca a inspiração para a construção da performance também nos saberes partilhados junto ao chão batido do Vai e Volta. O Grupo Micorrizas – Grupo de estudos corporais integrais e integrados a Agroecologia, surge de um desdobramento poético do Grupo Gengibre, e traz para a cena arte e agroecologia entre diálogos e performances. As Micorrizas nascem dentro do espaço de interação do Programa Teia³⁰¹. Há sete anos o Teia propõe a Troca de Saberes³⁰² que traz para a cena as Instalações Artístico Pedagógicas³⁰³ - IAPs.

Com esta imersão Micorrizas no cotidiano da Família Guiga e também em diálogo com a metodologia das Instalações Artístico Pedagógicas - IAP, surge a perspectiva de se realizar no mestrado também uma Instalação Artístico Pedagógica - IAP, como produto da pesquisa do qual este caderno poeticamente faz parte.

E foi assim que estes caminhos de terra me trazem a esta escrita, agora enriquecida pelos saberes partilhados nas disciplinas e vivências do Mestrado Profissional, nas quais também tive a oportunidade de partilhar vivências com foco nos saberes da Família Guiga. A primeira, na disciplina HIS 810 - Paisagem, Memória e Cidadania, quando, na apresentação do trabalho final, trouxe o diálogo com uma IAP que se propunha trazer a fruição da paisagem cultural do Vai e Volta. Foi montada uma mini-exposição com fotos do Vai e Volta e da Família Guiga. O espaço foi ornamentado com balaios de Taquara, confeccionados pelo Mestre João Guiga e também pelo Micorrizas; foi feita projeção da foto-reportagem³⁰⁴ e o choro mineiro tocava no ambiente embalando as fruições. No segundo semestre de 2015, tivemos junto à disciplina HIS 820 – Patrimônio Cultural e Meio Ambiente, a visita a campo na casa do Mestre João Guiga. E no I Seminário dos Mestrados Profissionais em Patrimônio, tivemos uma montagem da IAP com apresentação ao vivo da Família Guiga na abertura do

³⁰¹ O programa Teia, que atua desde 2005, forma uma rede de articulação entre diferentes projetos que trabalham com a Agroecologia, Educação, Arte e Etno Culturas. <http://www.ufv.br/teia/Historico.html> visitado em 14/11/2016.

³⁰² A Troca de Saberes acontece desde 2009 junto à tradicional semana do Fazendeiro da UFV, e traz para a cena o diálogo com o pequeno agricultor familiar, os movimentos sociais e os universitários. Cf. ALVES, Luiz Claudio Ferreira, et al. Troca de Saberes: flores das sombras da Agroecologia. Viçosa –MG: Editora Viçosa, 2011.

³⁰³ As Instalações Artístico Pedagógicas trazem para a cena um espaço que reflete além da experiência estética a intencionalidade educativa. ALVIM, Mayara. Instalações Pedagógicas: experimentos de um conceito em construção. Trabalho monográfico, Viçosa – MG: Viçosa, 2013

³⁰⁴ Realizada pela educanda Júlia Pellizarri, aluna de intercâmbio no curso de comunicação e integrante das Micorrizas neste período.

Evento. Foi vivenciado também uma IAP na Feira da Violeira e nas Troca de Saberes 2014 e 2016, com a presença da Família Guiga na Tenda Central da cidade de Bambu, trazendo a fruição destes conhecimentos em música e dança. Todos estes momentos constituem espaços narrativos de investigação da pesquisa e construção do produto final.

Para a elaboração do produto final adotamos com o conceito das instalações artístico pedagógicas³⁰⁵ em conexão com a performance. Na performance, destaca-se a proposta do Corpo e Ancestralidade³⁰⁶ e Bailarino Pesquisador Intérprete³⁰⁷ como métodos de realização da Instalação Artístico Pedagógica – IAP, trazendo a perspectiva de uma Performance em diálogo com a Instalação Artístico Pedagógica .

A IAP final também traz como proposta o caderno em anexo *Os primeiros encontros em contos!*. O processo de rememoração nos interliga a reflexões em torno de uma pesquisa (auto)biográfica caracterizada como “uma forma de história auto referente, em que o sujeito se desvela para si, e se revela para os demais”³⁰⁸. Na escrita (auto)biográfica “trabalhar com as narrativas não é simplesmente recolher fatos diferentes, em contextos narrativos diversos, mas, sim, participar na elaboração de uma memória que quer transmitir-se a partir da demanda de um investigador”³⁰⁹. É no rememorar de suas vivências e experiências que o pesquisador constrói a narrativa que interliga passado, presente e futuro no contexto do Baile dos Guigas.

³⁰⁵ ALVIM, Op. Cit. passim.

³⁰⁶ A proposta do Corpo e Ancestralidade de Inaicyrá Falcão dos Santos nos atenta para uma atitude Etno-Crono-ética diante das referências culturais internas do sujeito, trabalhando de acordo com sua corporeidade e ancestralidade singular. Cf. SANTOS, Inaicyrá Falcão. *Corpo e Ancestralidade: Uma proposta pluricultural de dança – arte- educação*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

³⁰⁷ O Bailarino-Pesquisador-Interprete – BPI apresenta o co-habitar com a fonte como uma das etapas de construção da performance em Danças Brasileiras. E é a partir deste co-habitar que se propõe a construção da PIAP. Cf. RODRIGUES, Graziela. *Bailarino Pesquisador Interprete: Processo de Formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

³⁰⁸ ABRAHÃO, M. H.M.B. Pesquisa (auto)biográfica- tempo, memória e narrativas. In: ABRAHÃO, M. H.M.B. *A Aventura (auto)biográfica: Teoria e Empíria*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 201-224.

³⁰⁹ Ibid. p. 210