

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu Mestrado em Artes

Marina Fares Ferreira

DANÇA, CABOCLO, CADA QUAL EM SEU LUGAR!

Estudo sobre os movimentos corporais e a patrimonialização da

Dança dos Caboclinhos – Peçanha/MG

Belo Horizonte

2021

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* Mestrado em Artes

Marina Fares Ferreira

DANÇA, CABOCLO, CADA QUAL EM SEU LUGAR!

Estudo sobre os movimentos corporais e a patrimonialização da
Dança dos Caboclinhos – Peçanha/MG

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, como requisito necessário à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte.

Linha de Pesquisa 2: Processos de formação, mediação e recepção.

Orientador: Luiz Alberto Bavaresco de Naveda

Belo Horizonte

2021

Ferreira, Marina Fares

Dança, Caboclo, cada qual em seu lugar! Estudo sobre os movimentos corporais e a patrimonialização da Dança dos Caboclinhos – Peçanha/MG/Marina Fares Ferreira -Belo Horizonte, 2021. 170 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Minas Gerais, Pós Graduação em Artes, 2021

Orientador: Luiz Alberto Bavaresco Naveda

Título em inglês: Dance, Caboclo, everywhere in your place! Study on body movements and the patrimonialization of Caboclinhos Dance - Peçanha / MG

1. Arte 2. Patrimônio Imaterial 3. Corpo 4. Dança 5. Música
I. Naveda, Luiz Alberto Bavaresco. II. Título

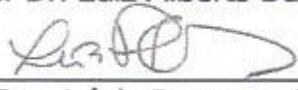
Ata de Defesa do Trabalho de Conclusão do Curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais

Aos vinte e nove dias do mês de janeiro de dois mil e vinte um, às quatorze horas, por teleconferência pela plataforma teams, realizou-se a prova de Defesa da Dissertação intitulada: "**Dança Caboclo cada qual no seu lugar!**": estudo sobre os movimentos corporais e a patrimonialização da Dança dos Caboclinhos, Peçanha/MG de autoria da *candidata* mestranda Marina Fares Ferreira do Curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Artes, Linha de pesquisa Processos de formação, mediação e recepção. A Comissão Examinadora esteve constituída pelos professores: Professor Dr. Luiz Alberto Bavaresco de Naveda, orientador, Dr. Leonardo Pires Rosse, examinador externo, Dr. Rubens Alves da Silva, examinador externo, Professora Dra. Lúcia Pompeu de Freitas Campos, membra interna PPGartes. *Universidade* do Estado de Minas Gerais. Concluídos os trabalhos de apresentação e a arguição, o candidato foi: () APROVADO (A) (X) APROVADO (A) com indicação para publicação () APROVADA CONDICIONALMENTE, devendo o(a) candidato(a) satisfazer, no prazo máximo de 60 dias, as exigências apresentadas no Formulário de Modificações anexo à presente ata. () REPROVADO. Nada mais havendo a tratar, a sessão foi encerrada sendo lavrada a presente Ata, que uma vez aprovada, foi assinada por todos os membros da Banca Examinadora, pelo (a) candidato (a) e pela Coordenação do Programa. Belo Horizonte, aos 29 de janeiro de 2021.

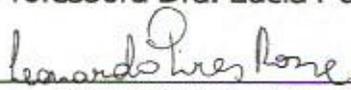
Presidente da Banca: _____


Professor Dr. Luiz Alberto Bavaresco de Naveda

Examinadora interna: _____


Professora Dra. Lúcia Pompeu de Freitas Campos

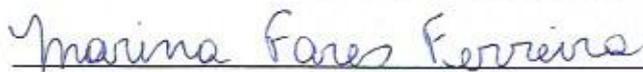
Examinador Externo _____


Dr. Leonardo Pires Rosse

Examinador Externo _____


Dr. Rubens Alves da Silva

Candidato (a) _____


Marina Fares Ferreira

Coordenadora do Programa: _____


Professora Dra. Lúcia Pompeu de Freitas Campos

Dedico este trabalho a minha Tia Vera Brito.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos integrantes e seus familiares da Dança dos Caboclinhos que me permitiram aproximar e conhecer essa manifestação, em especial ao Senhor Tunico e Senhor Chico, que me receberam com muita atenção e carinho. Obrigada pelas agradáveis conversas. Igualmente, às funcionárias da Casa da Cultura que me acolheram durante minha estadia em Peçanha, em particular, meu agradecimento imenso à responsável pelo Setor de Patrimônio Cultural da Prefeitura de Peçanha, Marina Braga Leão e também à Evane Santos Pereira, que me ajudaram e apoiaram em tudo que precisei.

Ao meu orientador Luiz Naveda, agradeço pela enorme paciência, pelo aprendizado e pela parceria. Obrigada por acreditar nessa pesquisa e pela serenidade com que conduz suas orientações. Agradeço à FAPEMIG pela bolsa de estudo para a realização deste trabalho, importante recurso no contexto delicado em que vivemos. Esta pesquisa realizou ações em conjunto com o projeto “Estratégias de representações do movimento no contexto de salvaguarda de patrimônio imaterial em manifestações de música e dança”, apoiado pelo edital universal do CNPq (437219/2018-6).

Gostaria de agradecer também ao colega Luiz Guilherme Ribeiro, por sua ajuda no trabalho de campo e suporte metodológico, além das amigas Isabela Brandão e Eliane Barbosa que foram prestativas, quando solicitei apoio. Agradeço à Talita Rocha pela troca de experiência acadêmica e de vida, e pelos momentos em que compartilhamos angústias, sempre com humor e muita risada. Agradeço à Lúcia Campos pelos conselhos acadêmicos e, em especial, ao Leonardo Pires Rosse pelo auxílio e pelas importantes discussões que remeteram à esta pesquisa. E, por último, agradeço enormemente minha maravilhosa mãe, Rosa Fares, pela paciência, pelas leituras, e principalmente, por me escutar. Seu apoio é fundamental.

RESUMO

Os fundamentos e práticas de patrimonialização de bens culturais imateriais constantemente lidam com as descrições das condições essenciais de perpetuação de celebrações, formas de expressões, saberes e lugares. Mesmo que uma parte considerável desses bens culturais envolva o movimento humano, dança e música, os pressupostos e métodos para descrever o movimento corporal e suas inter-relações não estão bem estabelecidos na literatura sobre patrimônio cultural. Diante disso, este trabalho tem como objetivo discutir o método de patrimonialização da Dança dos Caboclinhos da cidade de Peçanha, Minas Gerais, com o foco nas abordagens descritivas de movimentos humanos. Essa discussão aborda não somente a representação dos movimentos corporais no processo de preservação das culturas tradicionais e populares, mas também as técnicas e os conceitos dos modelos de salvaguarda vigentes. Para isso, foram utilizados recursos de revisão bibliográfica voltada aos documentos de patrimonialização, pesquisa descritiva e observacional baseados no método etnográfico, pesquisa de campo e entrevista, além de ferramentas disponíveis para a representação das diferentes abordagens do movimento humano dentro da perspectiva do patrimônio imaterial. A partir desses elementos, foi apresentado um panorama ampliado da discussão conceitual do patrimônio imaterial, aprofundado a partir do corpus de dossiês nacionais do Iphan, do desenvolvimento da legislação patrimonial, da relação entre o movimento humano com a manifestação, sua dança, música, contexto, e do processo de reconhecimento como patrimônio imaterial da Dança dos Caboclinhos.

Palavras-chaves: patrimônio imaterial, movimentos corporais, dança e música.

ABSTRACT

The fundamentals and practices of heritage of immaterial cultural assets constantly deal with descriptions of the essential conditions for the perpetuation of celebrations, form of expressions, knowledge and places. Even though a considerable part of these cultural assets involve human movement, dance and music, the assumptions and methods for describing body movement and its interrelations are not well established in the cultural heritage literature. Therefore, this work aims to discuss the method of patrimonialization of Caboclinhos Dance in the city of Peçanha, Minas Gerais, with a focus on descriptive approaches to human movements. This discussion addresses not only the representation of body movements in the process of preserving traditional and popular cultures, but also the techniques and concepts of the current models of safeguard. For this purpose, bibliographic review resources focused on heritage documents, descriptive and observational research based on the ethnographic method, field research and interview were used, as well as available tools to represent the different approaches to human movement from the perspective of intangible heritage. From these elements, an expanded panorama of the conceptual discussion of intangible heritage was presented, deepened from the corpus of Iphan's national dossiers, the development of heritage legislation, the relationship between the human movement and the manifestation, its dance, music, context, and the process of recognition as intangible heritage of Caboclinhos Dance.

Keywords: intangible heritage, body movements, dance and music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Distribuição do <i>locus</i> do movimento corporal pelos dossiês analisados....	59
Figura 02a	Concentração de radicais por bem cultural registrado.....	62
Figura 02b	Concentração de radicais por bem cultural registrado.....	63
Figura 03	Sequência de fotos presentes no Dossiê Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira.....	71
Figura 04	Diagrama e legenda do diagrama do passo básico do Fandango Caiçara...	72
Figura 05	Ilustração presente no Dossiê Tambor de Crioula do Maranhão.....	72
Figura 06	Mapa de uma parte central do município de Peçanha e do bairro Alvorada.....	76
Figura 07	Ensaio do Grupo de Caboclos de Peçanha na rua da “Copasa”	81
Figura 08	Guarda do Caboclo do Divino Espírito Santo no Reinado de Nossa Senhora do município de Vespasiano.....	85
Figura 09	Caboclos do Serro no Reinado de Nossa Senhora do Rosário do município do Serro.....	85
Figura 10	Grupo de Caboclinhas da Tia Neiva na década de 1980 no município de Peçanha.....	86
Figura 11	Senhor Tunico e Senhor Chico, com fardas e espadas.....	88
Figura 12	Grupo de Caboclos de Peçanha.....	90
Figura 13	Fantasia de cavalinhos vestida por dois meninos.....	92
Figura 14	Os músicos do grupo na casa do Senhor Antônio Teodoro.....	95
Figura 15	Indumentária dos integrantes.....	98
Figura 16	Festividade da Trezena de Santo Antônio no município de Peçanha.....	100
Figura 17	Esquema das etapas da Dança dos Caboclinhos na Trezena de Santo Antônio.....	109
Figura 18	Esquema sequencial das manobras de cada etapa da Dança dos Caboclinhos.....	110
Figura 19	Anotação dos movimentos dos três níveis pelo <i>software</i> ELAN.....	112
Figura 20	Tabela de dados utilizada para a análise das três categoriais.....	112
Figura 21	Dispositivo inicial da Dança dos Caboclinhos.....	114
Figura 22	A flecha utilizada pelos caboclinhos.....	115
Figura 23	Exemplo de excerto de anotação dos instrumentos e movimentos corporais presentes na dança das flechas.....	117
Figura 24	Modelo generalizado dos eventos anotados na anotação em vídeos transcritos em notação musical tradicional.....	118
Figura 25	Excerto extraído de frames de vídeo que simplificam a assincronia entre passos dos caboclinhos.....	119
Figura 26	Esquema sequencial do principal passo da dança das flechas.....	120
Figura 27	Integrantes executando a Dança dos Caboclinhos.....	122
Figura 28	Visões de frente e lado das trajetórias dos pés, mãos, tronco e cabeça.....	123

Figura 29	Padrão de energia cinética calculado genericamente sobre os dados do corpo do caboclinho.....	124
Figura 30	Formação da manobra Meio Sol.....	131
Figura 31	Formação da manobra Caramujô.....	132
Figura 32	Formação da manobra Meia Lua no Centro.....	133
Figura 33	Esquema sequencial da dança das espadas.....	137
Figura 34	Caboclinhos executando a manobra Flor do Dia.....	139
Figura 35	Caboclinhos executando a manobra Roda Grande.....	140
Figura 36	Caboclinhos executando a manobra É vem chuva.....	140
Figura 37	Plano geral visto por cima na dança das fitas.....	141
Figura 38	Caboclinhos trançando as fitas.....	142

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Categorias do patrimônio imaterial.....	51
Tabela 2	Sequência da etapa, descrição e categoria de sinal utilizado na dança das flechas.....	135
Tabela 3	Sequência da etapa, descrição e categoria de sinal utilizado na dança das espadas.....	137
Tabela 4	Sequência da etapa, descrição e categoria de sinal utilizado na dança das fitas.....	143

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 - A TRAJETÓRIA DO PATRIMÔNIO CULTURAL.....	24
1.1 Consolidação internacional do campo do patrimônio cultural e patrimônio imaterial.....	24
1.2 A concepção de patrimônio brasileiro.....	33
1.3 A <i>performance</i> como patrimônio imaterial.....	40
<i>1.3.1 Patrimônio imaterial, performance e conhecimento incorporado.....</i>	<i>40</i>
CAPÍTULO 2 - DIRETRIZES NORMATIVAS DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL.....	44
2.1 Texto da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.....	45
2.2 Implementação da Convenção pelos Estados membros.....	49
2.3 Instrumentos de preservação.....	52
<i>2.3.1 O Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), o caso brasileiro.....</i>	<i>52</i>
<i>2.3.2 Métodos e características do registro do Iphan.....</i>	<i>54</i>
2.4 A representação do conhecimento incorporado nos dossiês de registro.....	55
<i>2.4.1 Análise textual dos dossiês de registro do Iphan.....</i>	<i>56</i>
<i>2.4.2 Resultados.....</i>	<i>58</i>
<i>2.4.3 Análise computacional com base em palavras-chave.....</i>	<i>60</i>
2.5 Análise detalhada sobre a classificação de dança, música e movimentos corporais em certos dossiês de registros.....	66
CAPÍTULO 3 – O CONTEXTO DA DANÇA DOS CABOCLINHOS DO MUNICÍPIO DE PEÇANHA/MG.....	74
3.1 Contexto da Dança dos Caboclinhos.....	75
<i>3.1.1 Breve histórico do município de Peçanha.....</i>	<i>75</i>
<i>3.1.2 Chegada ao município de Peçanha.....</i>	<i>78</i>
<i>3.1.3 Os ensaios do grupo de caboclinhos.....</i>	<i>80</i>
<i>3.1.4 Surgimento da Dança dos Caboclinhos do município de Peçanha.....</i>	<i>84</i>
<i>3.1.5 Atores principais e a formação do atual grupo de caboclos.....</i>	<i>87</i>
<i>3.1.6 Interações entre os mestres.....</i>	<i>90</i>
<i>3.1.7 Caboclinhos.....</i>	<i>91</i>
3.2 Formação do grupo musical da Dança dos Caboclinhos.....	93
<i>3.2.1 Tocadores.....</i>	<i>93</i>
<i>3.2.2 Poesia cantada e falada.....</i>	<i>96</i>
<i>3.2.3 Indumentária.....</i>	<i>97</i>
3.3 A Trezena de Santo Antônio do município de Peçanha.....	100

3.3.1	<i>Festividade de Santo Antônio</i>	100
3.3.2	<i>Os dias que antecederam a Dança dos Caboclinhos</i>	102
3.3.3	<i>Dia 12 de junho – Dança dos caboclinhos na Igreja Matriz de Santo Antônio</i>	103
3.3.4	<i>Dia 13 de junho – Caboclinhos no Espaço Comunitário da Paróquia de Santo Antônio</i>	106
	CAPÍTULO 4 - A DANÇA DOS CABOCLINHOS	109
4.1	Dança das Flechas	113
4.1.1	<i>Estruturas musicais</i>	116
4.1.2	<i>Movimentos corporais</i>	119
4.1.3	<i>Poesia cantada e falada</i>	124
4.1.4	<i>Manobras</i>	130
4.2	Dança das Espadas	135
4.3	Dança das Fitas	138
	CAPÍTULO 5 - A PRESERVAÇÃO DA DANÇA DOS CABOCLINHOS ...	144
5.1	O registro do Dossiê do Grupo de Caboclos de Peçanha	145
5.1.1	<i>Análise do registro dos caboclinhos</i>	146
5.2	As interseções	151
5.3	A perpetuação	154
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
	REFERÊNCIAS	163

INTRODUÇÃO

As relações entre o campo de estudos da arte e do patrimônio cultural permitem a visualização de um horizonte amplo de associações entre cultura, arte e sociedade. A arte é uma construção política, social, cultural, assim como o patrimônio. Na trajetória do campo do patrimônio cultural, os estudos da arte definiram alguns de seus contornos contribuindo para a consolidação dessa área. A definição de ambos os termos é complexa, mesmo existindo demarcações definidas sobre esses dois conceitos. A história do patrimônio cultural é marcada por uma expansão conceitual que vai de edifícios, monumentos, obras de arte, até festas, danças, rituais, paisagens, lugares, que chamamos de bens culturais, que são construídos e modificados pela ação do homem. O patrimônio é feito por pessoas e para pessoas.

A distinção na prática entre patrimônio material e imaterial não deixa de enfatizar o importante papel dos atores sociais dos bens culturais, sendo os principais protagonistas para a perpetuação do patrimônio. Como se desenvolvem os processos de preservação das práticas sociais, por meio de ações de salvaguarda, é tema bastante discutido pelos profissionais, técnicos, estudiosos e os praticantes do bem. Apresento minha pesquisa levando em consideração os sujeitos e a preservação de manifestações culturais.

Assim, inicio esta introdução traçando uma descrição da minha motivação para a realização desta pesquisa, estabelecendo meu lugar de profissional no campo do patrimônio imaterial e questões que surgiram no meu percurso. Pretendo também relatar o contato inicial do meu estudo de caso na cidade de Peçanha, Minas Gerais, assim como meus objetivos e o que pretendo abordar nos capítulos desta dissertação.

O meu interesse pela área de patrimônio cultural foi despertado ainda durante minha graduação em História, iniciada em 2004. Percebi a abrangência de diferentes abordagens de estudo e trabalho que poderia ter no campo do patrimônio cultural. Primeiramente, direcionei-me para a área da educação patrimonial, já que havia estagiado em uma escola pública e senti meu interesse pelo assunto ali aguçado. Sem me dar conta, minha trajetória no patrimônio estava sendo traçada, começando a partir daquela época.

Ao final da década de 1990, o campo do patrimônio cultural em Minas Gerais passava por uma implementação pioneira na política de patrimônio brasileiro, com a

inserção da Política de Programa de ICMS Patrimônio Cultural¹, tendo como órgão responsável o Iepha/MG². Com o advento do ICMS Patrimônio Cultural, criou-se em Minas Gerais um mercado de empresas consultoras especializadas em atender às demandas dessa política para que, assim, os municípios pudessem receber verbas para investir em seus bens culturais e em outras áreas afins. Nesse contexto consolidei, com mais dois sócios, uma empresa para trabalhar frente às necessidades dessa legislação. Exerci trabalhos burocráticos instruídos por essa política e também em educação patrimonial. Diante disso, ao final do curso de História, foi natural realizar minha monografia sobre os projetos de educação patrimonial desenvolvidos em uma escola pública, na cidade de Florestal, interior de Minas Gerais, no contexto do ICMS Patrimônio Cultural. A partir daí, o campo do patrimônio tornou-se meu principal objeto de estudo e trabalho.

A fim de atuar em outras frentes do campo do patrimônio, trabalhei por alguns anos no centro de memória de uma empresa privada, contratada como historiadora, até o momento em que decidi realizar um mestrado em Mediação da Cultura e do Patrimônio, no sul da França, quando desenvolvi uma pesquisa ainda na área da educação patrimonial, mas no âmbito museal. No final do ano de 2013, regressei a Belo Horizonte, insatisfeita com minha pesquisa no estrangeiro, por não ser o objeto de estudo que gostaria de pesquisar. Nesse momento, já atenta para as manifestações culturais que envolvem principalmente aspectos da música, reinício meus trabalhos com ICMS Patrimônio Cultural, agora como prestadora de serviço e direcionada exclusivamente para as exigências do campo do patrimônio imaterial. Ressalto ainda que projetos patrimoniais imateriais relacionados à área socioambiental e projetos culturais também fazem parte da minha área de atuação profissional.

A partir do meu gosto pela música, a influência de amigos músicos e querendo entender algum ponto desse campo, de volta a Belo Horizonte, participei de um projeto social oferecido pela prefeitura de Belo Horizonte, onde realizei oficinas de percussão

¹ “Em Minas Gerais, as ações de proteção do patrimônio desenvolvidas pelos municípios são, em muitos casos, norteadas pela possibilidade de ganho financeiro pautada pela política estadual de repasse do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS), ganho esse condicionado, entre outros fatores, pela adoção, por parte do município, de determinadas posturas relativas ao seu patrimônio cultural. O chamado ICMS Patrimônio Cultural, coordenado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG), foi implementado após a promulgação da Lei Estadual nº 12.040, de 1995, conhecida como Lei Robin Hood, em função do seu potencial redistributivo” (JÚNIOR; FARIA, 2014, p.48).

² Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais.

durante dois anos. O prazer pela música aumentava, assim como também minha curiosidade em compreender o desenvolvimento da música na minha área de atuação, o patrimônio imaterial. A partir desse momento, percebi que o trabalho que exerço, elaborando dossiês e relatórios de patrimônio imaterial para a política estadual mencionada, mostrava-se insuficiente sobre a abordagem dos aspectos relativos à música, mesmo que essa política não exija uma atenção específica para a área musical. De qualquer forma, compreender a música no contexto das manifestações culturais passou a ser a minha implicância.

Em conversa com um colega de oficina de percussão, escutei pela primeira vez a palavra etnomusicologia. Desconhecendo o que seria, ele me apresenta esse novo campo, afirmando que o que eu procurava, tentar entender a música em expressões culturais, poderia ser encontrado nos estudos etnomusicológicos. Assim, cursei essa disciplina na UFMG, Etnomusicologia, aguçando mais ainda minha curiosidade por respostas para perguntas que me rondavam, por exemplo, como compreender uma manifestação artística através da música no campo do patrimônio imaterial?

No semestre seguinte, segundo semestre de 2017, participei de outra disciplina, Estéticas Ameríndias. Nela entendi que a música e a dança podem não ser elementos dissociáveis e que as descrições de movimentos corporais contribuem para um melhor entendimento da expressão cultural e dos efeitos no seu contexto. Como trabalho final ao término dessa disciplina, era preciso elaborar um texto descrevendo sobre movimentos corporais relacionados com aspectos da música e da dança. Resolvi, então, associar o enunciado com o meu trabalho em patrimônio imaterial.

Para isso precisava saber quais eram os bens culturais imateriais que eram reconhecidos pelo Iepha/MG, como patrimônios municipais. Iniciei minha pesquisa documental realizando uma busca na lista de bens protegidos pela Política de ICMS Patrimônio Cultural, disponibilizada no site da instituição. Essa lista possui 4557 bens culturais de 844 municípios participantes. Nesse momento, pude notar que os bens de natureza imaterial são minoria em comparação com os bens materiais, e que grande parte deles está relacionada aos aspectos religiosos, mais especificamente aos grupos de congados, Festas de Reinado ou Festa de Nossa Senhora do Rosário. Além disso, observei que outra parte desses bens imateriais está vinculada às tradicionais bandas de música. Estabelecida a devida importância desses bens, congado e banda na história do Estado, eu ainda estava em busca de mais sobre os bens culturais que estavam associados à música.

O primeiro contato

Colocando de lado o congado e as bandas de música, dentre os poucos bens culturais restantes, o que mais me chamou atenção foi a “Dança dos Caboclinhos”, presente em dois municípios, Simonésia e Peçanha. Para maior conhecimento sobre essa dança, tomei como referência a leitura dos dossiês de registros de ambas as cidades, disponíveis para consultas na biblioteca da instituição patrimonial. Após tal leitura, depois de um conhecimento prévio sobre essa manifestação, telefonei para as secretarias de cultura das respectivas cidades para verificar se a dança ocorria e em qual ocasião. Os responsáveis pelas secretarias me confirmaram a continuidade dessa tradição e, assim, embarquei até os referidos municípios para conhecê-la, repleta de dúvidas.

A primeira cidade que visitei foi Simonésia, pois seu dossiê de registro me pareceu estar mais completo do que o de Peçanha. O contato de imediato ao chegar à cidade foi com o responsável pelo setor de cultura, departamento onde se encontram também as áreas de turismo, lazer e esporte. Nesse momento, apresentei-me como uma curiosa interessada pela manifestação e uma atuante na Política de ICMS Patrimônio Cultural. Ter mostrado conhecimento profissional sobre o ICMS abriu caminhos para eu escutar algumas reclamações, que são constantes em prefeituras, principalmente referentes à falta de interesse dos participantes da dança em perpetuar a tradição. E sempre ouço sobre o apoio que a prefeitura disponibiliza, pois é de seu interesse que o bem cultural seja contínuo, diante da possibilidade de acessar recursos financeiros. O responsável afirmou que a dança ocorre, mas que naquele momento estava estagnada. Na minha insistência, tentei conversar com o responsável pela Dança do Caboclo em Simonésia e, de fato, a dança já não ocorria mais e o motivo alegado era a falta de uma liderança e do interesse principalmente dos mais jovens.

Por sorte, a frustração que senti em Simonésia não ocorreu na cidade de Peçanha. Em novembro de 2017, fiz meu segundo contato com Peçanha através do e-mail do Departamento de Cultura e rapidamente recebi resposta; caso fosse do meu interesse, haveria uma apresentação do grupo em breve. Com antecedência, fui avisada da apresentação. Sem entender direito em qual festividade o grupo estava participando, presenciei no meu segundo dia na cidade a apresentação da Dança dos Caboclinhos, na Praça do Coreto, parte central da cidade.

Nas poucas linhas seguintes, faço uma breve referência à Dança dos Caboclinhos de Peçanha: ela é praticada apenas por homens e possui 24 integrantes de diversas faixas

etárias. O comando da dança é conduzido pelas duas pessoas mais velhas do grupo, que reúnem, organizam e puxam a dança, Senhor Tunico e Senhor Chico. Os caboclinhos são jovens entre 7 a 15 anos. Os instrumentos utilizados são reco-reco, sanfona e duas caixas e são praticados por quatro tocadores que acompanham o grupo. O arco e flecha também é utilizado como instrumento percussivo pelos caboclinhos em um dado momento da dança. A Dança dos Caboclinhos ocorre somente nos dias 12 e 13 de junho no contexto da Trezena da Festa de Santo Antônio, padroeiro da cidade.

Retomando minha estadia de três dias em Peçanha, no primeiro dia, pude conversar com a responsável pelo Setor de Patrimônio Cultural da Prefeitura de Peçanha, Marina Leão Braga, que me perguntou o porquê de eu estar ali. Minhas explicações foram suficientes e depois disso, ela foi me relatando quem eram os integrantes do grupo, onde moravam e o motivo que levou o departamento de cultura a patrimonializar o grupo. Nisso eu pude também esclarecer algumas dúvidas baseadas na leitura do dossiê de registro e percebi a primeira lacuna do documento escrito, ele foi elaborado pelas funcionárias da cultura. Outras questões foram levantadas, mas serão abordadas a partir do terceiro capítulo desta pesquisa, assim como a contextualização desse bem. Por agora, dou continuidade ao relato do meu primeiro contato com os caboclinhos.

Na Casa de Cultura, a funcionária da prefeitura me afirmou que um dos puxadores dos caboclinhos passaria no local a qualquer hora, como um costume cotidiano. Senhor Tunico, um senhor que me disse ter 84 anos, foi chegando à Casa de Cultura apoiado em uma bengala, perguntando quem é que queria ver os caboclinhos dançarem. Logo fomos apresentados e, numa conversa descompromissada, bastou eu fazer uma pergunta para que ele falasse por um bom tempo: Onde o Senhor aprendeu a dançar? Sua resposta a essa pergunta nunca mudou. Mesmo em outras conversas, seu relato sobre a Dança dos Caboclinhos sempre foi o mesmo. No seu momento, Senhor Tunico partiu, sempre a pé, para sua casa, com a certeza que nos encontraríamos mais tarde.

Ao final da tarde, houve a apresentação do grupo na praça. Ficou marcado na minha lembrança, o relato da funcionária da prefeitura me contando que a apresentação aconteceu em função da minha presença ali. Não havia um evento específico na cidade, não era uma data festiva que exigisse a referida participação do grupo. Percebi algumas pessoas confirmando que eu era a Marina que veio ver os caboclinhos; minha presença tornou-se um assunto naquele momento na praça. Meu interesse em conhecer o grupo e a dança, foi responsável pela citada apresentação dos caboclinhos. A funcionária afirmou algumas vezes: “[...] isso é importante para eles, porque as pessoas daqui não valorizam

e aí tem gente de fora que vem pra cá pra ver eles. Eles se sentem motivados, valorizados. Isso é bom, eles gostam!”. Na ocasião, agradecida, notei que poderia haver uma hierarquia ou uma tensão nesse jogo cultural, como obediência do grupo nas solicitações da prefeitura. Sobre isso pude observar mais de perto, quando ingressei no mestrado e parti para realizar trabalhos de campo. Sobre esse primeiro contato e os outros trabalhos de campo realizados na cidade de Peçanha, será tratado com mais detalhes no terceiro capítulo desta pesquisa, por agora, citarei algumas impressões mais significativas desse primeiro contato, que me motivou a realizar essa pesquisa.

Pareceu-me estar diante de danças diferentes ao presenciar a Dança dos Caboclinhos ao vivo e ao ler o dossiê de registro da mesma dança. Ao vivo, minhas primeiras impressões foram de que a dança se mostrava complexa, dividida em duas partes, a dança das flechas e a dança das fitas, e apresentava falas recitadas, à primeira vista, com elementos significativos que me fugiam da compreensão. Era uma dança organizada, mas ao mesmo tempo desordenada, com meninos que dançavam observando ao seu redor e preocupados em receber o lanche ao final da apresentação. Em um dado momento na primeira parte, os dois senhores que conduziam a dança trocavam de lugares segurando espadas de madeira nas mãos. Cada um dançava à sua maneira. Na primeira parte da dança, os passos dos caboclinhos eram iguais e repetidos, acompanhando o bater do arco e da flecha, ao som de uma mesma música ao longo da apresentação, tocada pelos quatro instrumentistas. Já na segunda parte, havia um agito maior para a realização do trançar das fitas em volta de um bastão de madeira, onde os mais velhos selecionavam as crianças que iriam participar. Os outros caboclinhos e os mais velhos ficavam em volta olhando, atentos ao trançar para verificar se estava tudo indo corretamente. Se algum trançado descia errado, logo se escutavam gritos de que alguém errou e de que era preciso voltar.

A Dança dos Caboclinhos ao vivo era uma, no papel era outra. Esse bem cultural foi reconhecido como patrimônio imaterial da cidade de Peçanha em 2014 e seu dossiê foi elaborado por funcionários do setor de Patrimônio Cultural da Prefeitura de Peçanha. Limito a minha problematização referente ao dossiê, pois irei tratar disso mais adiante. No momento, quero registrar, de forma ampla, algumas considerações sobre o visto, o escrito e o conversado com Senhor Tunico.

No dossiê, a parte histórica, contendo a origem, o desenvolvimento e o contexto do bem cultural associada à história do município, foi mostrada de forma simplória, em relação ao relato da história da dança por Senhor Tunico, sem conter fontes e referências

bibliográficas. No dossiê é afirmado que a dança procura manter viva a tradição indígena originária de índios botocudos que lá habitavam, sendo que a cidade ainda possui descendentes da tribo em questão (PREFEITURA MUNICIPAL DE PEÇANHA, 2014, p.15). Segundo o registro, os atos existentes descritos na dança são divididos em 3, “dança das flechas”, “dança das fitas” e “dança das espadas”, que retratam três momentos importantes da vida das tribos: a caça – “dança das flechas”; a entronização dos jovens na vida adulta – “dança das fitas; a guerra – “dança do porrete” (PREFEITURA MUNICIPAL DE PEÇANHA, 2014, p.16). Ainda no documento, os significados desses atos foram relacionados de forma superficial, como citado anteriormente, e não condizem com o relato do mestre Senhor Tunico. Os movimentos dos corpos em momento algum foram mencionados no dossiê.

Numa conversa de almoço, o dançante, o Senhor Tunico, contou de outras referências e significados para essa dança, diferentes dos que aparecem no dossiê. Ele afirmou que a parte referente à “dança do porrete” se chama, na verdade, dança das espadas, e é executada em algum momento no desenvolvimento da “dança das flechas”, quando ele decide. Disse que a dança é para lembrar os índios que ali passaram e que os movimentos do arco e flecha, ora tocando para o lado esquerdo do corpo, ora para o lado direito, são para chamar o caboclo vizinho para dançar. A “dança das fitas”, segundo ele, é para lembrar a maneira como era trançado um balaio pelos índios. Já a “dança das espadas”, esta sim simbolizava uma guerra, quando ele levantava a espada para cima como sinal de paz e o outro dançante dispunha sua espada para baixo chamando para a guerra. Depois, agora em um diálogo com a responsável pelo departamento de cultura, pontuei algumas dessas considerações em relação ao dossiê e à fala do Senhor Tunico. A resposta da funcionária foi: *“ah, eles não conhecem a história não. Eles não têm esse conhecimento não”*. Esses foram alguns elementos contraditórios observados no primeiro contato com o grupo dos caboclinhos.

De volta ao trabalho final da disciplina da UFMG, preparei um texto descritivo sobre os movimentos corporais executados nesses atos da Dança dos Caboclinhos e adicionei um pouco da conversa que tive com o Senhor Tunico. Ao finalizar esse trabalho, refleti mais e fiz questionamentos sobre o campo do patrimônio imaterial e da música. Como elaboradora de dossiês de registro, me vi às voltas com certas indagações: por que os movimentos corporais e suas representações não são explorados no processo de patrimonialização de um bem cultural imaterial e de que forma o entendimento desses

movimentos pode contribuir para a preservação dos bens no campo do patrimônio imaterial?

A partir disso, iniciei leituras a respeito de patrimônio e de música, e percebi também que os estudos da dança podiam fornecer importantes subsídios para tentar esclarecer minhas dúvidas. Pela insegurança de começar a pisar em um terreno que não é do meu campo de estudo, resolvi ingressar em um segundo mestrado, agora na área de artes, explorando os temas de patrimônio imaterial, música, dança e movimentos corporais, como processos culturais que interagem com o conhecimento incorporado. Esse processo define o trajeto que me trouxe ao tópico desta dissertação, que tem como foco a Dança dos Caboclinhos de Peçanha.

O segundo contato

No desenvolvimento da dissertação realizei um segundo contato com a Dança dos Caboclinhos. Em junho de 2019, meu orientador, um aluno bolsista e eu fomos para Peçanha participar da Trezena de Santo Antônio e para assistir e gravar a dança, assim como conversar com os integrantes e tentar compreender seu contexto, seus significados e suas representações. Para os seis dias de campo, foi realizado uma permuta com o Setor de Patrimônio Cultural: hospedagem por um vídeo documentário sobre a dança, a ser entregue ao setor público e aos caboclinhos, ao final da conclusão desta dissertação.

Nesse momento da pesquisa de campo, acompanhamos o processo da manifestação cultural, desde sua preparação, execução e finalização. Um planejamento antes de ir a campo foi realizado: organização dos equipamentos, roteiro de gravação e entrevistas, e lista de questionamentos. Algumas dúvidas foram sanadas, ao mesmo tempo em que outras surgiram. Em uma tradição que é manifestada através da corporalidade e da oralidade, assistir a dança e conversar com os integrantes foi fundamental para o desenvolvimento da narrativa desta dissertação.

Nesse contato, foi notado que os integrantes da dança possuem outras denominações para referirem-se ao grupo, como caboclos, caboclinhos, grupo de caboclos e caboclada. Esses termos são utilizados principalmente pelo mestre, Senhor Tunico e pelo contramestre, Senhor Chico, integrantes mais antigos. As conversas realizadas durante esse campo ocorreram principalmente com esses responsáveis por serem eles que respondem pelo grupo. Além disso, os jovens caboclinhos são numerosos e demandaria mais tempo para dialogar com eles.

Sobre as terminologias usadas pelos integrantes, enfatizamos que foram utilizados expressões e trechos das entrevistas dos mestres, para tentar mostrar o ponto de vista dos detentores. Foi nas conversas realizadas que percebi que a manifestação não é referenciada pelos mestres como "apresentação" e nem como "*performance*". Esses termos não são entendidos pelos caboclinhos em relação à designação de sua dança. Apesar disso, nessa dissertação recorreremos ao estudo da antropologia da *performance* para contribuir para a compreensão deste estudo de caso.

Em relação ao tempo, destacamos que o curto tempo que passei em contato com os participantes da dança foi um limitador desta pesquisa. O planejamento para depois desse campo foi de sistematizar, analisar e selecionar os vídeos mais representativos do bem cultural em questão. Em seguida, o próximo passo estaria direcionado para ocorrer mais uma ida ao município para mostrar as gravações feitas e juntamente com eles, descrever o desenvolvimento da manifestação, centralizando nos movimentos corporais das três etapas. Além disso, previa conversar mais com os mestres e também com os músicos e os caboclinhos. Contudo, devido à pandemia do coronavírus que assola o mundo e o Brasil desde março daquele ano, não me permitiu realizar esse último campo. As fronteiras municipais foram fechadas, além de ser essencial seguir as medidas protetivas para conter a propagação da COVID-19, como praticar o isolamento social e evitar aglomerações. Assim a dança que é praticada apenas uma vez ao ano, não foi realizada no ano de 2020, sendo a parte religiosa transmitida pelas redes sociais da Igreja Matriz de Santo Antônio, principal local de ocorrência da festividade.

Diante desse contexto, ao longo da escrita desta dissertação, dúvidas foram sanadas por meio de ligação telefônica para o Senhor Chico (o celular do Senhor Tunico está estragado). Em muitas dessas conversas, não se fez claro o entendimento do meu questionamento ao contramestre, assim como a resposta oferecida por ele. Expressões verbais utilizadas pelos mestres também fugiram do meu alcance. O curto tempo que passei com eles foi insuficiente para compreender termos e jeitos de falar. Contudo, uma expressão foi utilizada frequentemente por Senhor Chico para ressaltar que a dança passava por um momento importante: "o pau come". Essa foi a resposta para muitas de minhas perguntas relativas ao começo da dança, às manobras e ao percurso.

Objetivo e capítulos

Diante do contexto exposto, este trabalho tem como objeto principal discutir o método de patrimonialização da Dança dos Caboclinhos da cidade de Peçanha, Minas Gerais, com o foco nas abordagens descritivas de movimentos humanos. Essa discussão aborda não somente a representação dos movimentos corporais no processo de preservação das culturas tradicionais e populares, mas também as técnicas e os conceitos dos modelos de salvaguarda vigentes. Para isso, utilizaremos recursos de revisão bibliográfica, pesquisa descritiva e observacional baseados no método etnográfico, além de ferramentas disponíveis para a representação das diferentes abordagens do movimento humano dentro da perspectiva do patrimônio imaterial, trabalho de campo e entrevistas.

O primeiro capítulo desta dissertação discute a consolidação do patrimônio cultural no cenário mundial inserido no contexto geral do campo da arte, o que inclui uma discussão sobre sua trajetória em privilegiar bens materiais, até a inclusão da discussão sobre a preservação de bens que não se inseriam nessa categoria. Assim, a partir dos anos 1970, surgem questionamentos sobre como preservar a propriedade cultural de comunidades tradicionais e se iniciam apontamentos sobre o que hoje conhecemos pelo conceito de patrimônio imaterial. Nessa parte também se tratou da consolidação desse novo campo de crítica e estudo, sua aproximação com a área das Ciências Sociais para a criação de métodos de preservação e os principais documentos produzidos internacionalmente para que países adotassem diretrizes patrimoniais imateriais. A construção desse campo também foi abordada de forma breve, no caso do Brasil, com menção de alguns elementos históricos significativos na afirmação da política de patrimônio. Por último, discutimos o campo da *performance* nesse contexto a partir de categorias de patrimônio imaterial brasileiro e de alguns conceitos que são importantes para a compreensão desta pesquisa.

No segundo capítulo foi abordada a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, promovida pela UNESCO, em 2003, principal documento referente a esse campo, o qual orienta sobre as diretrizes internacionais para a implementação de uma política de patrimônio imaterial. Foram citados os objetivos e os critérios que os países necessitam contemplar para que um bem seja considerado Patrimônio da Humanidade, assim como as categorias sugeridas por esse órgão internacional. Ainda, foi mencionado como alguns países desenvolveram suas políticas patrimoniais denominando categorias referentes ao seu contexto cultural. Para elucidar melhor os instrumentos de preservação desse campo e os métodos adotados, o caso brasileiro foi tratado com ênfase. Em solo brasileiro, o inventário e o registro são os instrumentos aplicados aos bens culturais

imateriais no intuito de preservar, principalmente, o processo desses bens, em detrimento do produto. Além disso, foram analisados os 48 dossiês de registro do Iphan³, o que serviu de base para compreender como são tratadas as descrições específicas sobre dança, música e movimentos corporais nesses documentos. Para isso, foram criadas uma série de classificações aplicadas ao universo dos dossiês, que visaram entender a caracterização dos registros, suas expressões predominantes e suas possíveis associações com o tema de movimentos corporais. Essa análise foi aprofundada para doze dossiês de registro que estão associados diretamente com patrimônio imaterial envolvendo movimento corporal, dança e música. Nesse estudo mais específico, foi mostrado como cada um dos doze documentos mencionam os movimentos corporais em suas descrições, entendidos como movimentos das mãos, braços, troncos, cabeças, passos e deslocamento do corpo. E ainda quais foram os métodos que os dossiês utilizaram para ilustrar e explicar a abordagem desses movimentos.

No terceiro capítulo foi introduzido o estudo de caso da Dança dos Caboclinhos da cidade de Peçanha, Minas Gerais. Esse município está situado na região da Zona do Vale do Rio Doce, a 310 km da capital mineira e conta com aproximadamente 17 mil habitantes. Para iniciarmos o entendimento da Dança dos Caboclinhos nesse município, abordamos o contexto da dança que contempla um breve histórico da cidade de Peçanha, as primeiras impressões na cidade em questão, influenciadas pela realização do campo em junho de 2019, além de abordar os atores sociais, a formação do grupo e o desenvolvimento dos ensaios. Para situar esses elementos no espaço geográfico, político e de significados, as descrições foram acompanhadas por um mapa do município da cidade que situa os principais pontos citados no decorrer do texto. Além disso, foram descritos os aspectos musicais em que a coreografia está envolvida, como a *performance* dos tocadores, os instrumentos, a poesia cantada e falada, e também suas indumentárias. Já na última parte, enfatizamos o cenário no qual a Dança dos Caboclinhos ocorre, a Trezena de Santo Antônio. Nela, tratou-se da preparação dos caboclinhos para a festividade, além da descrição contextual dos dois dias em que o grupo realiza sua coreografia, 12 e 13 de junho.

No penúltimo capítulo, o foco foi no desenvolvimento das três etapas que constituem a Dança dos Caboclinhos: dança das flechas, dança das espadas e dança das fitas. Nessa seção foram descritos os movimentos corporais executados pelos caboclinhos

³ Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

em cada uma das três etapas, detalhadas de acordo com cada manobra realizada. Além da descrição textual, recursos ilustrativos também foram utilizados, como diagramas, fotos e tabelas para melhor compreensão das sequências, dos percursos e dos movimentos corporais praticados. A estrutura musical e a poesia cantada e falada, termo usado pelo mestre Senhor Tunico, referente aos versos e cantos entoados através de um conjunto de perguntas e respostas, realizado respectivamente por Senhor Tunico e pelos caboclinhos, também foi tratada nesse capítulo. As descrições presentes nessa seção foram feitas a partir de análises de vídeos em resolução Full HD, gravados por câmera digital, vídeos capturados de celulares dedicados à gravação de vídeo, vídeos em formato 360 graus (2.7k) e fotos da prática da Dança dos Caboclinhos. Os vídeos da câmera digital foram estudados por meio de anotação em vídeo utilizando o software ELAN (Eudico Language Annotator).

No último capítulo, foram resgatados alguns pontos relevantes já citados ao longo dos capítulos anteriores, referentes às diretrizes específicas patrimoniais, ao contexto da manifestação artística e à abordagem dos movimentos corporais da coreografia, para serem associados com o processo de patrimonialização da Dança dos Caboclinhos. Para isso foi analisado o Dossiê de Registro do Grupo de Caboclos de Peçanha e pontuados alguns elementos problemáticos mencionados na ficha de análise do dossiê. Ainda, a partir de quatro referências dos documentos de instruções operacionais de patrimonialização, foram criadas interseções entre o relato de campo, enfatizando a descrição das três etapas da Dança dos Caboclinhos, e o Dossiê de Registro do Grupo de Caboclos de Peçanha. O que se pretendeu com essas conexões é contribuir para a reflexão de possíveis abordagens metodológicas para o processo de registro. E por fim, o capítulo buscou refletir sobre a noção de patrimônio cultural, a partir de um ponto de vista dos mestres integrantes da Dança dos Caboclinhos.

CAPÍTULO 1 – A TRAJETÓRIA DO PATRIMÔNIO CULTURAL

Para compreendermos como o processo de preservação de bens culturais de natureza imaterial é conduzido, é importante tratarmos da consolidação do campo do patrimônio cultural. A visualização dessa trajetória de consolidação está fundamentalmente vinculada à constituição do campo do patrimônio no âmbito internacional. Esse campo está associado à área das artes, e às transformações mundiais que sucederam no direcionamento de uma visão para a preservação de bens que não possuíam somente um produto. Discutiremos como este processo produziu documentos patrimoniais que portam diretrizes para a implementação de políticas relativas à salvaguarda do patrimônio imaterial. Por fim, descreveremos a maneira como o governo brasileiro aderiu a essas orientações, citando seus instrumentos de preservação, suas categorias e seus métodos e como tópicos como música, dança e movimentos corporais se inserem no contexto do patrimônio imaterial.

Neste estudo utilizaremos a expressão “bem cultural”, tanto para a natureza material quanto imaterial, ou somente “bens materiais” ou “bens imateriais”, para melhor representar elementos escolhidos para preservação. Na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, cada país membro deve fazer as adaptações necessárias para atender as demandas do seu contexto sociocultural e no Brasil foi empregado o termo “bem cultural”. Sem aprofundar nas mudanças conceituais que o termo bem cultural sofreu ao passar do tempo, nos retemos a compreender que o termo se refere a bens culturais, de qualquer natureza, escolhidos para preservação⁴.

1.1 Consolidação internacional do campo do patrimônio cultural e patrimônio imaterial

Os principais marcos da consolidação ideológica e jurídica da história do patrimônio foram a Revolução Francesa em 1789, o triunfo da Reforma na Grã-Bretanha e as grandes transformações provocadas pela Revolução Industrial (GOMES, 2015, p. 37). Durante a Revolução Francesa, o vandalismo praticado pela população como expressão de uma tentativa de apagar elementos associados ao antigo regime, fez com que os bens confiscados da aristocracia e da igreja fossem vinculados a uma dimensão pública e de interesses mais amplos.

⁴ Dicionário IPHAN do Patrimônio Cultural <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhe/1026>>. Acesso em: 11 fev. 2020.

Para isso foi preciso institucionalizar essa estratégia para a qual foi criada, em 1793, a Comissão das Artes e, em 1837, a Comissão dos Monumentos Históricos. Essas comissões regulamentadoras foram um importante ponto de partida para a construção dos primórdios das bases da noção de patrimônio nacional. Segundo Sapiezinkas (2008), bens imóveis, estátuas, monumentos pertencentes à igreja foram “transmitidos da igreja para o povo como forma de herança” (p.68), na condição de que representavam a propriedade pública e coletiva. Os bens passaram a ter um valor simbólico comum, associado ao que representavam, e desta forma “[...] ensejavam um uso político de seus significados, como forma de mobilização e concentração das atenções do povo para objetivos definidos” (p.68).

Choay (2006) afirma que a noção de patrimônio ligado à conservação de monumentos teve origem no período da Roma, “por volta de 1420, quando Martinho V restabelece a sede do papado na cidade desmantelada à qual deseja restituir o seu poder e seu prestígio” (p.29). A autora afirma que a apropriação dos monumentos gregos pelos romanos foi realizada para enaltecer a vitória de Roma. Sapiezinkas assegura que no período da Antiguidade já havia a noção de monumentos, mas que seu valor estava na “arte de viver que era própria dos Gregos” (2008, p.67), associados à arquitetura e a objetos de artesanato. Segundo a autora, nesse momento, não havia ainda projeto para conservação, mas sim, “a tomada de consciência do valor histórico e artístico dos monumentos da Antiguidade” (p.68). Contudo, a partir de 1430, o pontificado fica encarregado da preservação dos monumentos, com técnicas de restauro e proteção dos edifícios, atendendo a reclamações dos humanistas.

A noção de patrimônio, então, esteve por muitos períodos correspondendo a “bens imóveis, prédios, monumentos públicos, e aos valores simbólicos que eles representavam emblematicamente para o império, no caso de Roma, e posteriormente para a nação moderna” (SAPIEZINKAS, 2008, p.69). O patrimônio passa a ser projetado simbolicamente como propriedade coletiva, sendo os valores e características culturais de um povo compartilhados socialmente. É na França, no período de sua revolução, que se estabelece que a noção sobre seus monumentos históricos pode contribuir para construção da história e da memória de um país mobilizando “os sentimentos de pertencimento dos cidadãos em relação ao seu país, com uma função afetiva que relaciona patrimônio histórico e valores nacionais” (p.69). É nesse país ainda que se inaugura o modelo de política de gestão e conservação do patrimônio histórico como uma estratégia do Estado. É assim que se dá a consolidação do termo do patrimônio associada à nação, como conhecemos atualmente.

Fonseca (2005) ressalta que essa noção de patrimônio está entrelaçada às ideias de história e arte e, por isso, os valores de um bem patrimonializado são associados ao que

chamamos de histórico e artístico. Choay (2006) chama atenção para o século XIX, onde as análises dos antiquários eram feitas pelos historiadores da arte. Para eles, as

[...] criações da arquitetura antiga doravante serão objetos de uma pesquisa sistemática relativa à sua cronologia, técnica, morfologia, gênese e fonte, sua decoração construída de afrescos, esculturas e vitrais, assim como sua iconografia. (p. 129)

A autora ainda cita a discussão feita por K. Field, por volta de 1870, entre valores de conhecimento e valores artísticos, onde o pesquisador menciona o desenvolvimento crescente de uma apreciação intelectual dos monumentos de arte. Fonseca afirma que as dimensões modernas de monumento histórico, de patrimônio e de preservação, passam a ser refletidas quando se começa a pensar sobre estudar e conservar um edifício devido ao testemunho histórico ou artístico que ele possui.

A ideia de posse coletiva como parte do exercício da cidadania inspirou a 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. A construção do que chamamos patrimônio histórico e artístico nacional partiu, portanto, de uma motivação prática o novo estatuto de propriedade dos bens confiscados – e de uma motivação ideológica – a necessidade de ressemantizar esses bens. A ideia de um patrimônio da nação, ou “de todos”, conforme o texto legal homogeneiza simbolicamente esses bens heterogêneos e de diferentes procedências, que passam a ser objeto de medidas administrativas e jurídicas [...] e, principalmente, definição de um campo de atuação política. Paralelamente, criou-se uma ordem discursiva própria, um corpo de conceitos (FONSECA, 2005, p.59).

Notamos que a homogeneização, citada pela autora, passa por valorização de bens ditos históricos e artísticos que relatam de um testemunho nacional, sem se preocupar com conexão social da população. Gomes (2015) afirma que na pesquisa do escritor Prosper Mérimée sobre identificação dos bens e a relação da população com os mesmos, foram observados vínculos dos bens apenas com alguns intelectuais, sendo que o povo se apresentava indiferente ou se atrelava a outros tipos de bens. Gomes ainda aponta que as “culturas ditas populares mantiveram a heterogeneidade e composição” (p.38).

Em seus estudos Gomes (2015) cita que, no século XIX, a cultura erudita se distancia significativamente do que então chamamos de cultura popular. Nessa última se encontravam as fábulas, costumes, antiguidades populares, e na erudição estava a “verdadeira história”, a história das nações, a história tradicional, que era entendida como progresso. O autor também relata através de citação do historiador Peter Burker, que é nesse momento que a cultura popular, que tende a desaparecer com o impacto da Revolução Industrial, ganha notoriedade

pelos estudiosos da época. Nesse momento também surge a expressão “cultura popular” em oposição à “cultura erudita” (p.39).

É importante pensarmos em denominações conceituais existentes antes da noção de cultura popular. Segato (1991) afirma que na Era Moderna na Europa as sociedades eram retratadas como homogêneas, regidas por normas universais e unificadoras, base para a formação do homem moderno. Entretanto, surge simultaneamente a esse processo homogeneizador, “uma percepção de que fragmentos de um estrato anterior permanecem sem ser dissolvidos neste processo de constituição de estado-nações que caracterizou a modernidade” (p.82). Em contraposta ao processo dominante, aparece a noção de diferenciação, de heterogeneidade. “Marcando este contraste, esta relação de oposição entre os costumes populares e os padrões de comportamento institucionalizados, surgiram, a partir do século XVII, várias denominações já significativas: superstições, antiguidades vulgares, antiguidades populares” (p.82), até surgir o termo “folklore”.

O termo “folklore” foi criado pelo arqueólogo inglês Willian John Thoms, mencionado somente no século XIX, no jornal britânico *Athenuem*, em 22 de agosto 1846. A expressão foi elaborada a partir da junção dos termos saxônicos *folk*, que significa pessoas, pessoas comuns e *lore*, representando saber. O termo folclor era designado para os estudos das chamadas “antiguidades populares”, que significava coleta de informações de *performance* e práticas tradicionais do passado de grupos populares. “Desde então, o folclor tornou-se sinônimo de cultura popular, embora nem toda cultura popular seja folclórica” (ROCHA, 2009, p.219). No âmbito do patrimônio, o folclor levou tempo para ser incorporado aos bens patrimoniais nacionais, constituindo um campo paralelo (GOMES, 2015, p.43).

Kuutma (2015) afirma que a face inicial dos estudos do folclor ocorreu com a tendência ao processo de modernização dos estados europeu e a transição sociocultural para populações rurais que consideravam obsoletos seus modos e estilos de vida. Isso fez com que as pesquisas folcloristas e intelectuais estudiosos do folclor, direcionassem um olhar diferenciado para os trabalhadores rurais na procura de uma essência nacional. Os folcloristas valorizavam as continuidades, as sobrevivências e as tradições que pareciam permanecer em áreas rurais (ABREU, 2003, p.4). Foram através das obras desses pesquisadores que construiriam a ideia de um “‘povo’ portador de práticas e objetos culturais distantes do estrangeirismo das classes ditas superiores, e, por isso, depositário do que era o mais autêntico e essencialmente nacional” (ABREU, 2003, p.4).

Na perspectiva da constituição da nacionalidade, os folcloristas definiam seu objeto de interesse no intuito de preservar e registrar suas diversas formas de manifestar. Assim, foi

utilizado por esses estudiosos o método baseado principalmente no trabalho de campo e coleta, a fim de identificar as manifestações. Essa metodologia conseqüentemente envolveu o desejo de mapear as tradições populares rurais. A coleta do folclore visava representar o conjunto de costumes e práticas sociais passadas, enfatizando principalmente estilos de vida dos camponeses, pois estavam situados no período pré-industrial. “A filosofia cultural do iluminismo europeu designou os camponeses rurais como geradores do espírito nacional que precisavam ser descobertos para encontrar seu núcleo simbólico na profunda reformulação do Estado-nação” (KUUTMA, 2015, p.43 – tradução nossa).

Na Europa, no século XX, o campo de estudo do folclore se consolidou e se institucionalizou academicamente, sobretudo na primeira metade desse período, mas suas epistemologias predominantes relacionaram-se com o “sobrevivencialismo e o evolucionismo” (KUUTMA, 2015, p.45 – tradução nossa). Inserido no contexto acadêmico, os folcloristas foram duramente criticados sobre seus métodos e afirmações. A falta de rigor científico, assim como o caráter mais descritivo do que interpretativo, mostraram que os estudos eram baseados em “taxinômias e na sistematização de mitologias fundacionais que tacitamente sustentavam imaginários cronológicos e territoriais” (KUUTMA, 2015, p.45 – tradução nossa). Além disso, os esforços dos mapeamentos dos folclores desencadearam em um procedimento de inventário e seu método desenvolveu uma classificação comparativa das manifestações tradicionais. O Estado, como patrocinador desses estudos, promoveu uma arcaicização e exotização das tradições difundindo uma imagem de pureza nacional.

Depois da II Guerra Mundial, muitos bens patrimoniais, edifícios, monumentos e obras de artes, haviam sido destruídos e com isso surge uma preocupação em recuperar o que ainda fosse possível. Após 1945, houve a fundação da ONU – Organização das Nações Unidas, que assumiu como uma de suas responsabilidades criar instrumentos de proteção aos bens culturais existentes. Para isso, no final daquele ano, houve a criação da UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, que tem como objetivo intervir mundialmente nos campos relativos à ciência, educação e cultura. No que tange aos aspectos culturais, a UNESCO “passou a capitanear as discussões realizadas em âmbito mundial no que diz respeito a um conjunto de ações e propostas de regulamentação, definição e normatização da categoria de cultura em face das profundas transformações ocorridas no final do século XX” (ALVES, 2010, p.540).

Dentre os importantes documentos patrimoniais produzidos pela UNESCO, destacamos a Convenção sobre a Salvaguarda do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural de 1972. Nesse documento, o órgão definiu como patrimônio cultural: os *monumentos* (obras arquitetônicas,

de escultura ou de pintura monumentais, elementos de estrutura de caráter arqueológicos, inscrição, grutas e grupos de elementos); *os conjuntos* (grupos de construção isolada ou reunidos em virtude de sua arquitetura, unidade ou integração na paisagem); e *locais de interesse* (obras do homem, ou obras conjugadas do homem e da natureza, e as zonas, incluindo os locais de interesse arqueológico) (UNESCO, 1972). Essa convenção representa um avanço conceitual na substituição do que antes era denominado “patrimônio histórico e artístico” pelo conceito de “patrimônio cultural”, mesmo que ainda tratasse predominantemente de bens materiais, já notamos uma ampliação conceitual. Destacamos que o patrimônio natural também assumia importância na cautela dos bens protegidos.

A Convenção relativa ao patrimônio cultural e natural mundial ganhou notoriedade, devido aos bens culturais passarem a pertencer a uma lista de patrimônio mundial. Essa política patrimonial de bens mundiais foi um “importante instrumento de desenvolvimento territorial, particularmente turístico, as inscrições sobre a Lista de Patrimônio Mundial mobilizam recursos econômicos e interesses políticos” (BORTOLOTTI, 2011, p.8). Bortolotto nos lança um olhar crítico sobre o impacto do reconhecimento internacional dos bens. Através de uma pesquisa antropológica sobre seu impacto, o autor afirma que em alguns lugares os valores culturais ou formas de entendimento sobre conservação ou transmissão dos saberes fundados na política internacional diferem das formas locais. O autor ainda nota que tornar um bem mundial não gera necessariamente oportunidades de desenvolvimento, mas pode produzir conflitos entre os detentores do bem (2011, p.8).

Mesmo com o avanço no campo do patrimônio com a promulgação dessa convenção, os valores determinantes para a escolha de um bem ainda pairavam sobre orientações etnocêntricas (BORTOLOTTI, 2011, p.8). Duarte (2010) aponta que a concepção do termo de patrimônio cultural citada na Convenção de 1972, mostrava-se ainda restrita e por isso outras medidas de proteção foram discutidas surgindo novas recomendações e convenções. Nesse momento, a Bolívia já mostrava preocupação com a preservação das tradições populares e liderou a solicitação de um “estudo da proteção jurídica das expressões tradicionais populares que haviam ficado de fora do documento de 1972” (GOMES, 2015, p.59). Nesse sentido, destacamos também a atuação do Japão, que desde 1950 possui uma Lei de Proteção às Propriedades Culturais.

A partir do final dos anos de 1990, os critérios para patrimonialização foram pensados através de uma perspectiva relativista, que levasse em conta também as categorias que não fossem baseadas somente em experiências ocidentais. Essa perspectiva, somada às novas discussões trazidas, sobretudo, por países da América Latina e países orientais, contribuiu para

a mudança do paradigma patrimonial, que culminou, em 1989, na Recomendação para Proteção da Cultura Popular e Tradicional. Nesse documento, não é mencionado o termo de patrimônio imaterial e sim “expressões tradicionais e populares”. O documento tem como objetivo recomendar aos países membros e incentivar produções de conhecimento e mecanismos de proteção e salvaguarda. É apontado nesse documento o confronto existente entre os termos “preservação” e “conservação” (GOMES, 2015, p. 65). No documento, a cultura tradicional e popular é

Um conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundada na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; seus padrões e valores são transmitidos oralmente, por imitação ou outros meios. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os ritos, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes. (UNESCO,1989).

A Recomendação, assim como a conceituação dessa expressão, responde a um anseio dos intelectuais da época sobre o aspecto homogeneizado da cultura, devido aos impactos do processo de globalização, “onde a economia de mercado, associada às novas ferramentas tecnológicas, estabelece um processo de macro expansão, diluindo substancialmente as fronteiras nacionais colocando em xeque as seguras fronteiras territoriais do estado nação” (GOMES, 2015, p.56). Mesmo não tendo validade efetiva internacionalmente, a Recomendação contribuiu para que muitas instituições e os estados nacionais passassem a incentivar políticas culturais no intuito de defender a identidade e a diversidade cultural no âmbito local, nacional e internacional.

Nesse contexto, Alves (2010) aponta que o conceito de cultura, assim como o campo do patrimônio cultural se aproximou mais do campo das Ciências Humanas, especificamente com os estudos antropológicos. Para o autor, diante do olhar antropológico, e também por referências semelhantes na noção de tradição, ambos os termos, cultura e patrimônio imaterial, assumem formas de equivalências. Além disso, o autor cita a afirmativa de Tamaso sobre a diferença dos termos que está na epistemologia e não no olhar do objeto. Para Tamaso, as manifestações culturais vistas pelos folcloristas serão denominadas de “manifestações folclóricas”. Já essas mesmas manifestações serão chamadas, pelos antropólogos, de cultura popular. E que a tendência é que percebem ambos os termos no campo do patrimônio imaterial (TAMASO, 2006 *apud* ALVES, 2010, p.553).

É a partir dessas discussões que o conceito de patrimônio imaterial se consolida através da promulgação da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, pela UNESCO, em

2003, que entra em vigor em 20 de abril de 2006. A inclusão desse conceito no campo do patrimônio cultural afirma um alargamento na abrangência de sua aplicabilidade. O patrimônio cultural imaterial foi elaborado como sendo o conjunto de

[As] práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (UNESCO, 2014, artigo 2, p.5).

Além desse conceito, na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, são citados os domínios por onde se manifesta esse campo:

O “patrimônio cultural imaterial”, conforme definido no parágrafo 1 acima, manifesta-se nos seguintes domínios, entre outros:

- a) tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial;
- b) expressões artísticas;
- c) práticas sociais, rituais e atos festivos;
- d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo;
- e) técnicas artesanais tradicionais.

(UNESCO, 2014, artigo 2, p.5).

Essa Convenção foi um importante avanço para os estudos, políticas sobre patrimônio imaterial e programas para salvaguarda dos países signatários do documento. A Convenção de 2003 tem como objetivo salvaguardar, respeitar e conscientizar sobre os diversos patrimônios existentes, além de contribuir com assistência e cooperação internacional (VOGT, 2008, p.21). O documento lança diretrizes para os países membros, países que integram a UNESCO, adotarem políticas patrimoniais em suas localidades, conforme com seus contextos e especificidades. As diretrizes operacionais desse documento serão abordadas no capítulo seguinte, onde serão também tratados os reflexos dessas orientações em alguns países, em especial o caso brasileiro.

Apesar da sua importância, Duarte (2010) aponta críticas em relação à constituição da Convenção, afirmando que sua elaboração foi anunciada para tentar responder as lacunas detectadas em relação ao Convenção de 1972, onde ficaram à margem manifestações culturais, como música, artes tradicionais e a participação das comunidades locais para preservação do bem (p.46). A Convenção de 2003 não apenas consolidou o conceito de patrimônio imaterial tentando abranger as artes culturais como um todo, mas ratificou a importância das

comunidades locais nas ações de salvaguarda do bem. O texto ainda cita que a noção de patrimônio imaterial foi reconhecida na Conferência Mundial sobre Políticas Culturais no México, em 1982, quando foi criada uma seção para o patrimônio não material.

A preservação do campo do patrimônio imaterial recai sobre o desenvolvimento em que ocorre a expressão cultural, em detrimento do seu produto final. O patrimônio cultural imaterial “remete para uma espécie de conhecimento distribuído e fluído que não precisa se manifestar em formas ostentosas ou espetaculares, mas que é expressão valiosa de criatividade das pessoas e do caráter vivo das dimensões culturais” (DUARTE, 2010, p.47). Nesse sentido, os termos “proteção” e “conservação” tão utilizados na trajetória do patrimônio, não se enquadram nesse novo campo, sendo determinadas as palavras “preservação” e a “salvaguarda”, no sentido da perpetuação de um bem. Duarte alerta que apesar do olhar mais criterioso para o processo do produto, suas bases foram elaboradas ainda sob o discurso de perda e da ameaça de desaparecimento do bem, tal como sucedeu com o patrimônio material. E que essa ameaça à narrativa do patrimônio imaterial ainda tem como responsáveis a globalização, a mudança social e falta de recursos financeiros. A autora ainda cita trecho da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial 2003, onde fica evidente essa discussão:

Reconhecendo que os processos de globalização e de transformação social, a par das condições que criam para um diálogo renovado entre as comunidades, trazem igualmente consigo, à semelhança dos fenômenos de intolerância, graves ameaças de degradação, desaparecimento e destruição do patrimônio cultural imaterial, devido em particular à falta de meios de salvaguarda (UNESCO, 2014, p.3).

Duarte critica essa posição de desaparecimento frente ao processo de globalização e das transformações sociais, alegando que as expressões culturais podem surgir revitalizadas com o hibridismo cultural que daí resulta. Ela aponta que enxergar a cultura dessa forma mostra que é “subscrever uma noção de cultura que não resiste à sua apreciação como algo vivo, dinâmico, significativo e continuamente recriado pela comunidade de seus participantes” (DUARTE, 2010, p.47).

É ressaltado que o ponto comum citado entre os patrimônios material e imaterial, baseado na possível extinção ou ameaça de desaparecimento, não é o único. O método de preservação do patrimônio imaterial também teve influência de bens de natureza material, campo esse bastante consolidado, como mostrado ao longo desse texto. A Convenção promulgada pela UNESCO é enfática sobre a recomendação do bem imaterial estar assegurado no método de inventário: “Para assegurar sua identificação com vista a salvaguarda, cada

Estado Parte deverá elaborar, em moldes que se adaptem à sua situação, um ou vários inventários do patrimônio cultural imaterial presente no seu território” (UNESCO, 2014, p.10).

“Os inventários de identificação do patrimônio cultural são instrumentos técnicos tradicionalmente utilizados pelas agências de preservação, nacionais e internacionais, e têm como principal objetivo produzir conhecimento sobre determinado bem cultural” (SIMÃO, 2005, p.2). O inventário é o único instrumento de preservação exigido pela Convenção, a qual afirma que cada país possui autonomia na elaboração de suas políticas patrimoniais, desde que leve em consideração as diretrizes operacionais do documento. Sobre os métodos estabelecidos pelos países, iremos tratar disso no capítulo seguinte, tomando como exemplo o caso do Brasil e seus instrumentos metodológicos de preservação. Mas antes disso, faremos um breve resumo da “materialização” do campo do patrimônio imaterial no Brasil.

1.2 A concepção de patrimônio brasileiro

Os reflexos das transformações sociais e culturais e, conseqüentemente, da consolidação do campo do patrimônio no âmbito internacional, apresentam ressonâncias nos países membros da UNESCO. Como informado anteriormente, os países membros adotam uma política patrimonial segundo suas especificidades e contextos locais. Para exemplificar uma dessas políticas, abordaremos resumidamente a trajetória da política do patrimônio cultural, enfatizando o patrimônio imaterial no Brasil.

A política de patrimônio cultural no Brasil tem sua história narrada a partir do início do século XX, no período da Era Vargas (1930-1945), em um contexto em que intelectuais e políticos discutiam sobre a identidade brasileira. O decreto de lei nº 25 da Constituição de 1937 denomina como patrimônio histórico e artístico nacional, o “conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse político, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico bibliográfico ou artístico” (Decreto de lei nº 25 de 30 de novembro de 1937).

Nas primeiras décadas do século passado essa concepção de patrimônio e as ações do SPHAN – Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional “estiveram estritamente voltadas à proteção do legado material da colonização portuguesa e do período imperial” (PORTA, 2012, p.11). Foi nessa perspectiva hegemônica que houve a construção e a disseminação de uma imagem elitista sobre o patrimônio histórico e artístico nacional, que priorizava bens materiais com representatividade nacional para serem tombados. De acordo

com Chagas (2009), o pesquisador Falcão realizou um estudo sobre os bens tombados a nível federal nesse marco temporal, concluindo que esses bens culturais se resumiriam a:

a) monumento vinculado à experiência vitoriosa branca; b) monumento vinculado à experiência vitoriosa da religião católica; c) monumento vinculado à experiência vitoriosa do Estado (palácios, fortes, fóruns, etc) e na sociedade (sedes de grandes fazendas, sobrados urbanos etc) da elite política e econômica do país. (FALCÃO, 1984, p. 28 *apud* CHAGAS, 2009, p.106).

Assim, a formação da política de patrimônio no Brasil foi consolidada através de um discurso sobre a nação, fazendo referência a uma memória social, uma memória sobre a nação, com “padrões estético-estilísticos eruditos e de excepcionalidade” (MOTTA, 2000, p. 18). Para isso, foram decretados marcos simbólicos via patrimônios históricos oficialmente consagrados. Esse período, conhecido como “pedra e cal”, durou mais de 60 anos e privilegiava os bens materiais com excepcional valor, voltados para os monumentos, as edificações e as obras de arte, e visando a conservação de sua integridade física. (FONSECA, 2009, p.64).

A arte patrimonial era fundamental para a contribuição da construção de nação. Ela era vista pela crença da universalidade e da integração aplicada principalmente na arquitetura tradicional brasileira, sendo essa classificada de acordo com os períodos da arte ocidental. No campo arquitetônico, Chaves (2003) chama atenção para as fases da arte no mundo europeu ocidental – clássico grego, românico, gótico, renascentista – que estavam inseridas em um contexto do processo civilizatório. No Brasil, acreditando em uma classificação evolutiva e de reconhecimento nacional, a autora afirma que “todas essas fases estavam reunidas por uma adjetivação comum a todas elas no Brasil – o barroco –, que colocava as origens da nação brasileira sincronizadas com a história do mundo ‘civilizado’” (p.325-326). Mesmo privilegiando uma arte direcionada para a arquitetura tradicional brasileira, pode ser que havia intelectuais preocupados com as técnicas e o desenvolvimento dos bens materiais. No entanto, ainda não existia uma concepção de patrimônio imaterial que tratasse da valorização do intangível. Mas foi através do campo da arte que pesquisadores, intelectuais e políticos acreditavam que o Brasil podia alcançar o status que tanto almejavam, de ser uma unidade de nação brasileira.

A própria figura de Mário de Andrade, que era Diretor do Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura de São Paulo e criador do projeto do SPHAN, atual Iphan⁵, em 1936, enfatizava que a cultura popular deveria ser aprendida como uma totalidade coesa, ainda que

⁵ Órgão nacional responsável pela preservação dos bens nacionais que tem como objetivo preservar, divulgar e fiscalizar os bens culturais brasileiros.

constituída pela mais ampla diversidade de práticas possíveis. Os pesquisadores da cultura popular, chamados de modernistas e folcloristas, foram criticados, anos depois, por centrarem suas pesquisas em manifestações culturais que estavam em risco de extinção, e por tratarem essas manifestações como tradicionais, isoladas e puras (AYALA e AYALA, p.8, *apud* GOLOVATY, 2005, p.21). Os estudiosos acreditavam que as manifestações culturais, dentro de uma visão evolucionista e eurocêntrica, presente nas primeiras décadas dos anos 1900, “desapareceriam com o inexorável processo de evolução e com a urbanização e industrialização que o seguiriam” (CORREA, 2007, p.2).

Para proteger os diferentes acervos considerados de valor excepcional, eram utilizados registros em três livros físicos para registro de bens protegidos: Tombo Histórico; Belas Artes; e Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. Amaral (2015) aponta que a arte sacra de matriz Europeia era inserida nos dois primeiros livros, Tombo Histórico e Belas Artes. Já os bens e acervos das religiões afrodescendentes e ameríndias eram inseridos no livro de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. “Os primeiros nos inseririam no concerto das nações civilizadas, enquanto os demais marcariam a peculiaridade, os resíduos e o pitoresco de nossa ‘raça’” (p.36). Ele ainda afirma que mesmo que os bens fossem registrados, classificados e catalogados, os bens etnográficos, entendendo como não eurodescendentes, estariam “hierarquicamente inferiorizados no sistema de classificação patrimonial que se instaurava” (p.36).

Amaral (2015), em sua pesquisa dissertativa, cita em um longo trecho, mas bem ilustrativo, o pensamento da época. Segundo ele, a citação foi retirada da carta datada de 1935, escrita por Mário de Andrade a Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde.

Há, porém certas disciplinas que abrangem imediatamente todas as artes. A Estética (na sua concepção filosófica), a História das Artes e a Etnografia. [...] Quanto à ordem das três cadeiras, a de História das Artes deverá logicamente preceder a de Estética. A de Etnografia talvez convenha que vá conjuntamente com a de História das Artes, que lhe poderá servir de elemento comparativo. Essas três cadeiras me parecem imprescindíveis para um indivíduo ser artista brasileiro. Talvez nem cinco por cento dos nossos artistas tenham uma noção filosófica do que seja arte. Ninguém sabe o que seja o Belo, o que é a Arte, quais as relações dum com outro, quais as funções da arte no indivíduo e na sociedade, quais os seus caracteres essenciais etc. Uma cadeira de Estética, tenha a orientação que der, seja materialista, seja espiritualista, siga Croce ou siga quem quiser: o essencialmente importante no momento é munir os nossos artistas duma orientação doutrinária (qualquer) – o que é o mesmo que lhes proporcionar uma finalidade social. Esta finalidade social será completada pela cadeira de Etnografia Brasileira, na qual estudando os nossos costumes, as nossas tradições, as suas origens, os seus processos, as tendências populares, as constâncias populares, o artista adquira uma base nacional, e não mais regional e meramente ocasional, de criação, por onde se tradicionalizar dentro da sociedade brasileira, e se justificar dentro da nacionalidade. [...] Não existem artes, propriamente falando: existe a Arte. E são justamente as cadeiras de Estética e de História da Arte, se bem

conjugadas e articuladas uma na outra, que darão ao nosso artista essa compreensão simples e perfeita, a meu ver, da sua finalidade de artista. Enquanto a cadeira de Etnografia Brasileira, esta lhe dará a finalidade de artista, mas brasileiro. (Mário de Andrade em carta de 30.4.1935 a Gustavo Capanema, *apud* AMARAL, 2015, p. 36).

Nesse trecho há diversos elementos a serem discutidos, mas nos limitaremos apenas a tratar do pensamento sobre arte, colocada no singular e que escondia os regionalismos. A arte era enfatizada somente em nome do que representava a arte nacional. Essa arte era tratada como globalizante e fazia silenciar os grupos menores, em detrimento de uma unidade cultural amalgamada pela diferença que escapava, nessa perspectiva, a qualquer tipo de regionalismo (AMARAL, 2015, p.154).

Os folcloristas acreditavam que, na tentativa de entender o regionalismo, a cultura popular, promoveriam a identidade nacional. Rocha (2009) aponta que o conceito de cultura popular no Brasil possui três fases. A primeira assinalada por disputa metodológica entre os folcloristas e os estudiosos da sociologia paulistana, no que diz respeito à autoridade e à legitimidade do trabalho de campo. Esse primeiro período compreende as décadas de 1920 a 1960. Já a segunda fase, período de 1960 a 1980, o conceito de cultura popular é associado com acentuado caráter político e ideológico. A terceira fase, a partir dos anos 1990, “coincide com a revitalização do conceito de patrimônio cultural, principalmente no sentido do patrimônio imaterial, quando então, efetivamente, a cultura popular parece adquirir significado etnográfico *tout court*” (p.221).

Essa mudança conceitual do patrimônio cultural possuía novos pontos de vistas, principalmente depois da Constituição de 1988. No seu artigo 216, patrimônio cultural abrange:

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

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer e viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

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

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

Nesse momento, ressaltou-se a importância dos bens imateriais pelos legisladores para a ampliação do que seria patrimônio cultural brasileiro, assim como a continuação voltada para

a valorização dos bens materiais. Nota-se que a própria nomenclatura de patrimônio sofre mudança: o que se chamava patrimônio artístico e histórico passa a ser denominado de patrimônio cultural.

Essa nova denominação do conceito de patrimônio cultural era o reflexo da aproximação desse campo com as Ciências Sociais, a partir da década de 1970. Foi nesse período que o “problematizar os critérios do belo, do monumental e da excepcionalidade, influenciadas pela efervescência do período de transição para a democratização” teve início (CHAUÍ, 1992, *apud* TOJI, 2011, p.58).

As mudanças internacionais direcionadas para a cultura tradicional e popular contribuíram para a consolidação do conceito de patrimônio imaterial no Brasil. O Iphan, no intuito de promover discussões acerca do conceito de patrimônio imaterial e sua forma de proteção, elaborou documentos que dizem respeito a esse campo. A Carta de Fortaleza foi resultado do Seminário “Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção”, em 1997, na cidade de Fortaleza, quando se preocuparam em discutir o conceito do patrimônio imaterial e a criação legal de um instrumento de proteção e reconhecimento dos bens dessa natureza. De acordo com Iphan, patrimônio imaterial são “criações culturais de caráter dinâmico e processual, fundadas na tradição e manifestadas por indivíduos ou grupos de indivíduos como expressão de sua identidade cultural e social” e ainda “toma-se tradição no seu sentido etimológico de ‘dizer através do tempo’, significando práticas produtivas, rituais e simbólicas que são constantemente reiteradas, transformadas e atualizadas, mantendo, para o grupo, um vínculo do presente com o seu passado” (CAVALCANTI, FONSECA, 2008, p.12).

No ano seguinte à promulgação da Carta de Fortaleza, é criado o Grupo de Trabalho de Patrimônio Imaterial, que reuniu técnicos do Iphan, Ministério da Cultura e da FUNARTE⁶. Após esse encontro, em agosto de 2000, é anunciado o Decreto 3.551, que instituía o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial como instrumento de preservação, além de criar o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) que buscava fomentar editais públicos para identificação e mapeamento dos bens.

O registro é uma forma sistemática de produção de conhecimento relativo ao patrimônio imaterial, através de um dossiê. Sua metodologia é baseada em estudos históricos e etnográficos e tem como foco documentar o caráter dinâmico dos bens culturais de natureza imaterial. Assim, o modelo de preservação adotado pelo Iphan procura, na metodologia etnográfica, uma

⁶ Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), criada em 1975 com a atribuição de formular, coordenar e executar projetos e programas no âmbito da produção cultural.

tentativa de abarcar o máximo possível de características para compreender a manifestação como um todo. Para isso, o foco é principalmente no conhecimento preciso para desenvolver um bem imaterial, que desencadeia no seu produto final. Cunha (2006) enfatiza que o patrimônio imaterial está focado no “processo do produto”, sendo uma construção cultural e social, que se desenvolve de forma dinâmica e renovadora.

O método utilizado para o desenvolvimento de um dossiê de registro será abordado no capítulo seguinte. Por agora, é importante compreender que a consolidação do processo de registro foi elaborada sob uma tentativa avessa aos métodos já executados pelo campo do patrimônio material, que possui o tombamento como forma de proteção.

No texto de Londres, na publicação "O registro do patrimônio imaterial" (IPHAN, 2006), é afirmado que esse instrumento de proteção, o tombamento, não era válido quando se pensava em manifestações culturais vivas e dinâmicas, por isso, foi instituído o registro. Entretanto, na análise histórica metodológica do patrimônio material, identificamos semelhanças colhidas para elaboração da preservação de bens culturais imateriais. Apesar de serem expressões culturais ativas, para serem reconhecidas como patrimônio imaterial, é preciso que seja produzido um dossiê de registro, essencialmente escrito, que consiste em detalhamento do bem e sua documentação. Além disso, é preciso que o bem seja enquadrado em alguma categoria estabelecida por livros de registro. Tanto a documentação escrita quanto a classificação em livros, foram influenciadas a partir de práticas executadas pelo percurso do patrimônio material. Em diálogo com os livros de tomo, os livros de registro de bens de natureza imaterial são:

A inscrição do bem em um dos quatro Livros estabelecidos na proposta de instrumento legal, com base nas categorias identificadas na fase de pesquisa, será o ato culminante do processo de registro. Estes foram denominados, respectivamente: Livro dos Saberes - para o registro de conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; Livro das Celebrações – para as festas, rituais e folguedos que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e outras práticas da vida social; Livro das Formas de Expressão – para a inscrição de manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; e o Livro dos Lugares – destinado à inscrição de espaços como mercados, feiras, praças e santuários onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas (IPHAN, 2006, p.20).

É de suma importância frisar que o campo do patrimônio imaterial é relativamente novo, se pensado a partir dos anos 2000, quando foi instituído oficialmente no Brasil. Com isso, mesmo que seu processo de registro seja prioritariamente escrito, um suporte audiovisual é obrigatório, assim como fotos, para compor os referidos dossiês.

Os primeiros registros foram feitos pelo órgão patrimonial no ano de 2002, como o Ofício de Paneleiras de Goiabeiras, Espírito Santo e a Arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte

Gráfica Wajãpi, Amapá. Ambos os registros trataram de saberes de grupos considerados minorias: o primeiro, realizado apenas por mulheres e o segundo, por uma comunidade indígena. Até 2020, a instituição contava com 48 bens registrados a nível federal. É importante notar que algumas discussões sobre patrimônio imaterial no Brasil antecedem as diretrizes internacionais, citando a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial de 2003.

É fundamental nos registros que o bem cultural seja relacionado com aspectos do seu contexto sociocultural. O registro de informações que denotem a compreensão e significação do bem cultural para os detentores, devem ser elementos norteadores para a busca de sua preservação e valorização. Para sua perpetuação é exigido um plano de salvaguarda, contendo ações que nortearam o bem cultural para que mantenha vivo e dinâmico. É importante que, no plano de salvaguarda, os protagonistas sejam os sujeitos detentores do bem e que eles estejam presentes no processo de estruturação e elaboração das ações de preservação. A participação social que está mais próxima do bem cultural é a maior capacitada para conduzir e executar as atividades relacionadas à perpetuação do bem.

O registro, como forma de instrumento no campo do patrimônio imaterial, não é constituído de um padrão universal. No contexto brasileiro, esse padrão é normalmente orientado pelo Inventário Nacional de Referência Cultural (INRC), que busca investigar, identificar e documentar as referências culturais de qualquer natureza. “O INRC visa a produção e sistematização de conhecimento sobre práticas culturais referenciais e a mobilização dos grupos sociais envolvidos para subsídio de políticas públicas na perspectiva patrimonial” (IPHAN, 2000). O INRC é composto por fichas, relatórios e documentos audiovisuais. Suas etapas são de aprofundamento, descrições analíticas e interpretativas. Como referência cultural, o inventário pode possuir uma perspectiva territorial ou temática, e ainda possuir as seguintes categorias para sistematização das informações: sítio e localidade; celebrações, formas de expressão, ofícios e modos de fazer, edificações e lugares (IPHAN, 2000).

De acordo com o manual para aplicação do inventário, o INRC busca identificar e documentar bens culturais, “para atender à demanda pelo reconhecimento de bens representativos da diversidade e pluralidade culturais dos grupos formadores da sociedade” e “apreender os sentidos e significados atribuídos pelos moradores de sítios tombados, tratando-os como intérpretes legítimos da cultura local e como parceiros preferenciais de sua preservação” (IPHAN, 2000, p.8). A metodologia do inventário serve como subsídio para a produção de um dossiê de registro.

A metodologia empregada no processo de inventariar será tratada mais especificamente no capítulo seguinte, onde também será discutido como os dossiês de registros abordam os

temas de música, dança e movimentos corporais, que são os assuntos chave da presente pesquisa investigativa. A maioria das categorias definidas pelo campo do patrimônio imaterial abordam aspectos da música, dança e movimentos corporais, mas é importante pontuar algumas questões conceituais referentes a essas áreas juntamente com os bens imateriais. Então, a seguir, serão tratadas algumas considerações que visam elucidar essa pesquisa.

1.3 A *performance* como patrimônio imaterial

1.3.1 Patrimônio imaterial, performance e conhecimento incorporado

As ações de preservação de manifestações culturais são mais complexas no âmbito do patrimônio imaterial que no campo do patrimônio material. A hegemonia da discussão sobre patrimônio material e de seus métodos de proteção criaram bases de apoio fundadas em documentos textuais, cujos pressupostos influenciaram o surgimento do campo do patrimônio imaterial. Como preservar manifestação cultural no âmbito do patrimônio imaterial e dentro de um sistema fundado na comunicação formalizada em texto? O texto foi e talvez ainda seja a principal modalidade de registro encontrada para que essas expressões culturais vivas fossem representadas dentro de um documento formal. Embora a disseminação de outras formas de registro e representação de expressões culturais vivas tenha proporcionado a incorporação de documentos audiovisuais no processo de salvaguarda, o texto ainda é um elemento indispensável do processo.

É nesse sentido que tentamos compreender o texto como fonte essencial de registro. Sobre os documentos textuais, o autor Marcuschi aponta que a introdução da escrita no mundo ocidental foi um fato notável e “correspondeu à transição do ‘mito’ para ‘história’ se nos apoiarmos na realidade dos documentos” (1997, p.129). Ao relacionar cultura e escrita, o mesmo autor pontua três problemas na análise culturalista do engrandecimento da escrita: etnocentrismo, supervalorização da escrita e tratamento globalizante (p.130). O etnocentrismo diz respeito a uma forma de analisar as culturas a partir da própria cultura e valorizar aspectos dentro de uma perspectiva em que se situa o pesquisador. A supervalorização da escrita é citada como uma posição elevada de supremacia das culturas grafadas ou até mesmo de grupos que dominam a escrita. Já o tratamento globalizante corresponde a um grupo social letrado que detém o poder social, em vista da não homogeneização da sociedade.

A questão da produção do conhecimento através da escrita é abordada também nos estudos sobre *performance* de Diana Taylor. Taylor afirma que a prática da escrita esteve ligada

ao processo de colonização, no qual tomava posse de um espaço e de um corpo, através de símbolos, e legitimava por formas documentais. Na América, os povos estavam conectados com os gestos da incorporação, formas não escritas de comunicação, sendo sua expressão transmitida através do corpo.

A autora trata a *performance* como um “sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento” onde “os estudos da *performance* nos permitem ampliar o que entendemos por ‘conhecimento’” (2013, p.45). Ela cita a *performance* como uma expressão incorporada que está presente em práticas sociais e eventos – ritual, dança, música, comícios políticos, funerais, dentre outros. Para ela, a *performance* incorporada possui um papel importante na preservação da memória e na consolidação de identidades culturais. No entanto, a *performance* parece sofrer ameaça de desaparecimento com a função da escrita. “É difícil pensar sobre a prática incorporada no interior dos sistemas epistêmicos desenvolvidos no pensamento ocidental, em que a escrita se tornou avalista da própria existência” (2013, p.21).

A partir de uma proposta de questionar como a *performance* transmite a memória e a identidade cultural e quais tensões poderiam ser mostradas pelos comportamentos em *performance* que não seriam reconhecidas nos textos e documentos, Taylor propõe que aprendemos e transmitimos o conhecimento por meio de ações incorporadas. É justamente nas *performances* que encontramos as expressões incorporadas, ou seja, é através delas que a memória e a identidade cultural de um grupo ou indivíduo são transmitidas. Para a autora, a *performance* não é apenas um objeto de análise, mas sim funciona como uma episteme, um modo de conhecer. E ainda afirma que se a *performance* não transmitisse conhecimento, “apenas os letrados e poderosos poderiam reivindicar memória e identidades sociais” (2013, p.19). É na *performance* incorporada que devemos pensar a preservação para, assim, dar continuidade ao bem cultural para as gerações futuras.

Em seu livro, a autora afirma que a preservação de práticas culturais vai além de discussões entre as palavras escrita e falada. Para ela, o problema está entre arquivo e repertório: o arquivo é considerado uma forma de documentos, como mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, filmes, vídeos, ossos, etc.; o repertório é definido como o conjunto de línguas, danças, esporte, ritual, canto, comícios, funerais, etc. Para a autora, o arquivo é visto como durável, como resistente à mudança e que sustenta o poder. Enquanto o repertório encena a memória incorporada – *performance*, gestos, oralidade, movimento, dança, teatro – todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível. Finalmente, Taylor afirma que a “*performance* ‘ao vivo’ nunca pode ser captada ou transmitida por meio de arquivo” (2013, p.50). No entanto, esta afirmação é discutível, uma vez que a definição sobre

a capacidade do arquivo representar uma *performance* ou modelo de *performance* na manifestação parece estar ultimamente com detentores, podendo ela ser transmitida por meio de vídeo ou pela oralidade, por exemplo (ou outra modalidade de representação, como a oralidade, imagem, desenho, vídeo).

É nesse contexto que a noção de conhecimento incorporado se torna invertida nos estudos culturais, onde textos, objetos e representações do corpo são frequentemente mais valorizados que a ação do corpo em movimento como um texto em si (DESMOND, 1994). No campo do patrimônio imaterial, é importante estabelecer não somente ligação com descrições textuais relacionadas a produtos culturais, mas também pensar as manifestações culturais como estratégias cognitivas, como capacidades de realização incorporadas no corpo vivo dos sujeitos na cultura. A identificação dessa capacidade cognitiva para abordar os bens culturais pode ser um importante mecanismo no delineamento da política de patrimônio cultural (CAMPOS NAVEDA, 2016, p.374) porque reorienta a noção de salvaguarda para a capacidade de um corpo retomar a *performance* na cultura, e não somente o registro da *performance* nos modelos tradicionais de representação do conhecimento (como o texto, a imagem ou o vídeo). Nessa perspectiva, lançamos utilização da ideia de *embodiment* ou mente incorporada para compreensão da prática incorporada no âmbito dos bens imateriais. *Embodiment*, sem uma tradução específica para o português, é empregado nessa pesquisa como corporificar, como corporalidade. Essa nomenclatura é entendida aqui como uma “relação imbricada entre pessoa, corpo e mundo sócio-histórico-cultural” (MERLEAU-PONTY, 2005 *apud* ALMEIDA, PEREIRA, 2013, p.722). E ainda em uma perspectiva na qual a pessoa não é apenas uma mente, uma razão, uma subjetividade, pois ela (a pessoa) é o próprio corpo (ALMEIDA, PEREIRA, 2013, p.722).

A consolidação do campo do patrimônio imaterial, discutida anteriormente, mostra a preocupação da UNESCO em preservar as manifestações culturais que o campo abrange. Taylor aponta que essa preocupação fez com que o órgão patrimonial internacional prolongasse a lógica e a linguagem do que a autora chama de *arquivo*, já conceituado, para o domínio do *vivo* – os atos que são o repertório (TAYLOR, 2008, p.94). A autora ainda afirma que, na tentativa de “proteger a transmissão incorporada, foi necessário transformar a herança intangível em materialidades. A forma de proteger as práticas, aparentemente, foi transformá-las em algo que elas não são” (TAYLOR, 2008, p.94). No entanto, ressaltamos que bens materiais, como o corpo e os artefatos, contribuem para constituir uma tradição imaterial. Nela, as materialidades também fazem parte dos contextos das práticas culturais.

Taylor acredita que as metodologias aplicadas ao patrimônio imaterial ainda pertencem ao trabalho arquivístico, como identificação e documentação, e “até mesmo os atos de revitalização e transmissão, que poderiam ter permitido pensar sobre o ‘vivo’, podiam apenas aproximar-se da prática por meio de lente do objeto arquivístico” (2008, p.95). A autora ressalta que as metodologias que associamos aos estudos da *performance* e incluímos no âmbito do patrimônio imaterial podem e devem ser revisadas constantemente através de diálogo com outras realidades, como regionais e políticas. É sobre as diretrizes da UNESCO, através da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, além de política e métodos patrimoniais, que trataremos no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 2 – DIRETRIZES NORMATIVAS DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL

A formação do pensamento do patrimônio e a consolidação dos conceitos de patrimônio cultural e imaterial não são elementos que permanecem estanques nas discussões teóricas ou acadêmicas. Estas noções patrimoniais produzem ações que levam a tensões em movimentos sociais, culturais, econômicos e estruturais, mudanças nas tecnologias e instituições. Estes impactos são amplos e modificam desde organismos governamentais até ações locais, como na escolha do que preservar em nossos acervos pessoais ou na escolha do que deve ser tratado como memória em uma comunidade ou nação. Ou seja, a ideia de patrimônio é reproduzida em uma cadeia de ações que chegam aos objetos, processos e pessoas que incorporam os valores do patrimônio.

A seleção de valores e categorias que é incorporada à noção de patrimônio orienta e tem impacto objetivo nas ações tomadas pelos agentes que tratam das manifestações e bens. Assim como linguagem, a existência de classes ou metodologias para expressar estes conceitos define parte de sua visibilidade (ou invisibilidade) nos textos, documentos e representações (SANTOS, 2007).

O foco do estudo apresentado neste capítulo está voltado ao patrimônio imaterial incorporado no movimento de pessoas e, conseqüentemente, como os documentos têm representado esse patrimônio nos processos de registros. Neste capítulo, analisaremos como conceitos fundamentais de patrimonialização resultaram em uma cadeia de políticas e legislações que vão desde as diretrizes internacionais propostas pela UNESCO até orientações para Política de Patrimônio Cultural Brasileiro pelo Iphan (CAVALCANTI, FONSECA, 2008; SAPIEZINKAS, 2008). Esta hierarquia de processos que se desenvolvem a partir dos conceitos e categorias de patrimônio forma políticas patrimoniais que visam salvaguardar o bem imaterial que são compostas de legislações que selecionam (ou visibilizam) a metodologia e elementos das manifestações que estarão representados nos documentos. Essas políticas são adotadas por Estados que recebem recursos e desenvolvem ações de preservação, com impacto direto em como o patrimônio imaterial é “lido” ou “visto” pela sociedade.

Desta forma, iniciaremos a presente análise a partir de uma revisão dos critérios, objetivos e categorias propostos pelo principal documento norteador de políticas patrimoniais, que é a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (UNESCO, 2014). Em seguida, abordaremos os reflexos dessa Convenção, e como as categorias aplicadas ao patrimônio que foram implantadas por diferentes países na preservação desse campo, em

especial no caso do Brasil. Nesse contexto, nos guiaremos por duas questões: as metodologias aplicadas após a Convenção estão dimensionadas, adaptadas e tecnicamente desenvolvidas para garantir a salvaguarda das manifestações? Qual é a abrangência e como os documentos tratam o patrimônio imaterial relacionado ao movimento humano, em especial, o movimento na dança e música?

A metodologia deste trabalho está direcionada para uma análise crítica da cadeia de legislação e documentos que elucide como, quando e de que maneira essa documentação aborda elementos do patrimônio imaterial relacionado ao movimento humano. Tal cadeia descreve o percurso da investigação, partindo da análise da normativa internacional, seus critérios, sua consequente adaptação pelas legislações regionais e, finalmente, como estas orientações locais resultam em documentos de registro. É esperado que esse processo revele aberturas e delineamentos que contribuam a compreender a relação entre patrimônio imaterial corporeizado e contexto documental. Ressaltamos que não iremos nos aprofundar no detalhamento metodológico e fundamentação teórica relativa à representação dos movimentos corporais, o que será discutido nos próximos capítulos. Essa discussão será orientada pelas concepções e representações do movimento corporal no contexto da Dança dos Caboclinhos da cidade de Peçanha, que é o estudo de caso desta pesquisa.

2.1 Texto da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial

A consolidação do campo do patrimônio imaterial na esfera de ações internacionais se deu principalmente no lançamento da base fundamental que forma as diretrizes de preservação dos bens culturais de natureza imaterial, a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, promovida pela UNESCO, no ano de 2003 (ABREU, 2014; ALVES, 2010). Essa Convenção foi publicada com o propósito de salvaguardar, respeitar e sensibilizar o patrimônio cultural imaterial das comunidades, grupos, indivíduos envolvidos, além da cooperação e assistência internacionais (UNESCO, 2014, p.5). É importante ressaltar que esse documento internacional lança princípios para todos os países membros coordenarem a construção de suas políticas internas, possuindo autonomia para elaborar e redigir seus próprios princípios e legislações relativos ao patrimônio imaterial. De acordo com Abreu (2014), 191 países são membros da UNESCO e ratificaram a Convenção.

O texto da Convenção é, por princípio do direito internacional, dotado de um caráter objetivo e de uma linguagem geral e ampla. Mesmo sendo objetivo, ele permite várias interpretações dos critérios de implementações do campo do patrimônio imaterial. Elementos

textuais relacionados às instruções operacionais estão voltados para implementação da política, assistência internacional e salvaguarda. Nessas instruções, duas categorias de patrimônio imaterial são denominadas pela UNESCO como “Patrimônio Cultural e Imaterial em Necessidade Urgente de Salvaguarda” e “Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade”. Vamos considerar apenas os critérios definidos na segunda categoria, uma vez que nos permitem compreender os requisitos básicos para que um bem imaterial possa pleitear uma candidatura para tornar-se patrimônio da humanidade. A escolha dessa categoria é devida a uma maior procura para bens imateriais pleitearem uma candidatura e também porque a primeira categoria requer um tratamento especial mediante o caráter de urgência de salvar um bem.

Receber o título de Patrimônio da Humanidade implica em agregar valores em diferentes aspectos, tais como sociais, culturais e econômicos. Esse reconhecimento estima aplicação de recursos na preservação do bem, além da valorização e visibilidade mundial de tradições populares e culturais, incluindo a participação da comunidade. Isso acarreta em um desenvolvimento econômico do patrimônio, direcionando para o turismo e geração de renda.

De acordo com a Convenção, em seu artigo 2, os critérios que devem ser observados para uma candidatura a patrimônio mundial devem atender ao seguinte texto:

2. Nas propostas de candidatura, é necessário que o(s) Estado(s) Parte(s) requerente(s) apresente(m) provas de que o elemento proposto para inscrição na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade atende a todos os critérios abaixo:

R.1 O elemento constitui um patrimônio cultural imaterial, conforme definido no Artigo 2 da Convenção.

R.2 A inscrição do elemento contribuirá para a visibilidade e sensibilização sobre a importância do patrimônio cultural imaterial e para a promoção do diálogo, refletindo assim a diversidade cultural mundial e dando testemunho da criatividade humana.

R.3 São elaboradas medidas de salvaguarda que podem proteger e promover o elemento.

R.4 O elemento foi indicado com a mais ampla participação possível da comunidade, do grupo ou, eventualmente, dos indivíduos envolvidos, e mediante seu consentimento livre, prévio e informado.

R.5 O elemento está incluído em um inventário do patrimônio cultural imaterial presente no território do(s) Estado(s) Parte(s) requerente(s), conforme definido nos Artigos 11 e 12 da Convenção (UNESCO, 2014, p. 29).

O conceito de Patrimônio Imaterial, descrito no artigo 2 da Convenção, tratado no primeiro capítulo, é suportado pela identificação de práticas culturais, que é operacionalizada através do *inventário*. O inventário consiste em um instrumento de ficha técnica documental de identificação utilizado pelas agências de preservação, nacionais e internacionais. Esta ficha tem como principal objetivo produzir conhecimento sobre determinado bem cultural (SIMÃO,

2005, p.2). Os Artigos 11 e 12 da Convenção tratam do papel dos estados membros e a identificação dos bens culturais através do método de inventários, que iremos abordar mais adiante. A citação acima indica que os critérios definidos pela Convenção funcionam como um pressuposto para uma seleção dos bens que podem se candidatar para receber o título, mas também como elemento de exclusão: somente bens que pertencem à um domínio da definição de patrimônio imaterial pode se candidatar. Além disso, a legislação específica que o bem deve ter visibilidade, possuir ações de salvaguarda, incluir uma ampla participação popular e estar inserido em algum método de inventário.

A comprovação de critérios como o de “visibilidade”, “participação popular” e “definição de patrimônio imaterial” segue um escopo amplo e por vezes vago destas mesmas definições, pois, originariamente, a noção de patrimônio imaterial tende a se expandir para abarcar a diversidade cultural esperada neste contexto (ALVES, 2010; ABREU, 2014). Ou seja, não existe um padrão universal, objetivo e disseminado de definições sobre os critérios, o que abre a possibilidade de interpretação, adaptação e variação das ações e documentos. Essa aparente flexibilidade proposital nas definições das diretrizes da UNESCO como um ente transnacional produz uma autonomia local que permite aos estados membros adotarem uma política patrimonial regional. Esta política regionalizada permite que se identifiquem e valorizem bens culturais imateriais a partir de definições definidas em arranjos locais, enfatizando projetos e conceitos nacionais de salvaguarda dos mesmos. Para assegurar a salvaguarda, o desenvolvimento e a valorização do bem, cada estado membro deve: “adotar uma política geral orientada para a valorização da função do patrimônio cultural imaterial na sociedade e para a integração da salvaguarda desse patrimônio em programas de planejamento” (UNESCO, 2014, p.10).

Além dos critérios para inscrição na lista de patrimônio cultural imaterial, já citados, a formalização do processo de candidatura é outro processo importante e necessário, o que é programado pela UNESCO por meio do preenchimento de um “formulário” específico. Esse formulário é escolhido de acordo com a categoria desejada, indicado e disponível no site da instituição internacional.

O formulário para candidaturas está apresentado como um instrumento de coleta de dados padrão, com conteúdo essencialmente textual, embora seja obrigatória a apresentação de fotos e documentos audiovisuais de curta duração. As respostas deste formulário são delimitadas por um número máximo de caracteres e sua estrutura está desenhada para que somente as questões necessárias à caracterização (discursiva) do bem cultural sejam abordadas

em inglês ou francês, que são os idiomas oficiais do Comitê Intergovernamental⁷. O formulário é dividido em seis partes:

- 1) Identificação e definição do elemento;
- 2) Contribuição a visibilidade e a tomada de consciência e encorajamento ao diálogo;
- 3) Medidas de salvaguarda;
- 4) Participação e consentimento da comunidade no processo de candidatura;
- 5) Inclusão do bem cultural no inventário; e
- 6) Documentação.

Dentre esses elementos citados, a seção de “identificação e definição do elemento” é de especial interesse para este estudo porque requer que uma categoria seja imposta ao bem cultural, o que é realizado a partir de perguntas relacionadas a elementos constitutivos do bem. No processo de identificação e definição do elemento para o formulário da UNESCO, é necessário classificar o bem imaterial por meio da escolha de uma definição dentre opções disponíveis ou incluindo uma nova opção, caso o bem cultural não se encaixe nas alternativas oferecidas. As categorias presentes para a classificação do bem são:

- tradições e expressões orais;
- artes do espetáculo;
- práticas sociais, rituais e eventos festivos;
- conhecimentos e práticas referentes à natureza e ao universo;
- modos de fazer associados ao artesanato tradicional.

O processo de regulamentação representa no mínimo quatro procedimentos de operacionalização do conceito de patrimônio: 1) a transformação do conceito teórico em uma convenção, 2) a transformação da convenção em um instrumento de salvaguarda/patrimonialização, 3) a especificação de categorias e critérios para apresentação do bem e 4) a formulação de um conjunto de instrumentos burocráticos para a apresentação de propostas de patrimonialização. São esses procedimentos que explicitam as formas como a ambiguidade dos conceitos são operadas pelos agentes do processo de patrimonialização.

Neste contexto, é importante observar a tensa negociação entre dois extremos do processo de patrimonialização. Em um extremo reside um movimento plurinacional que está

⁷ “Comitê Intergovernamental”, comissão criada na Convenção do Patrimônio Mundial, em novembro de 1972. Esse Comitê avalia as propostas encaminhadas, organiza e divulga a “Lista do Patrimônio Mundial”, conceitua os “novos” bens culturais, cria programas e prêmios internacionais” (SIMÃO, 2005, p.2).

representado pela epistemologia e narrativa científica ocidental e submetido ao direito internacional. Em outro extremo, as categorias regionais ou locais, ondem circulam outras epistemologias invisíveis que podem ser interpretadas o visibilizadas como patrimônio imaterial, e devem estar pensadas como objeto de patrimonialização. Nesta negociação, explicitada pelos procedimentos de registro do bem, vemos um processo de manutenção da ambiguidade ou flexibilidade das definições, que tem um foco nas narrativas textuais e visuais, e uma prioridade das dimensões clássicas de representação: tempo, espaço, sociedade, as funções dos agentes e sua autoria.

A flexibilidade apresentada no texto tem dois impactos. Por um lado, ela permite a adaptação local dos processos de patrimonialização, o que abrange uma gama da diversidade cultural e faz com que os estados pensem e executem ações a partir de suas concepções específicas de patrimônio. Por outro lado, esta flexibilidade omite a definição do *locus* de observação ao não exemplificar os métodos e instrumentos de representação do patrimônio do imaterial. O risco de processos ambíguos, vagos ou não exemplificados é que as escolhas por negociações governamentais tendem a ser conservadoras e vão majoritariamente se configurar como manutenções das visões de mundo hegemônicas. Ou seja, independentemente de como o bem e os atores sociais representem o bem em sua comunidade, os processos de patrimonialização vão reproduzir processos anteriores, hegemônicos, majoritariamente orientados por bens materiais. Isto é reforçado pelo foco fundamentalista nas narrativas visuais, denunciadas pelo indicativo de “[...] apresentar aos leitores que nunca viram ou que não passaram [...]” (UNESCO, 2020, p.3 - tradução nossa). O privilégio das narrativas textuais, visuais e orientadas no domínio do tempo pode ser interpretado como uma solução *naïve* ou disponível para a representação do patrimônio, embora possa carregar perspectivas antropocêntricas. Representações do conhecimento por meios e narrativas hegemônicas podem perder capacidades essenciais de representação do conhecimento e patrimônio em um ambiente de contato com outras epistemologias, como discutido em Santos (2001), ou por vicissitudes amplamente conhecidas da linguagem científica (BAZERMAN, 1988). Parte deste problema pode ser resolvido pela autonomia regional na definição de categorias locais e mesmo de seus modelos de inventário.

2.2 Implementação da Convenção pelos Estados membros

É necessário compreender a importância das diretrizes gerais e flexíveis, que são necessárias para o reconhecimento de um patrimônio imaterial diverso a nível internacional.

Mas como essas diretrizes internacionais são operacionalizadas nos processos subsequentes de transformação em legislações nacionais, regionais, locais e ações pontuais? A Convenção delega aos estados membros a elaboração das políticas e regimes patrimoniais conforme o contexto e a situação de cada lugar (UNESCO, 2014, p.10). Para entendermos como outros países aplicaram as diretrizes sob a forma de normas de patrimônio imaterial, analisaremos a seguir casos específicos e, em especial, o Brasil relativo à legislação e metodologia brasileira.

Procuramos compreender como se desenvolve a metodologia de inventário em uma seleção de países ratificadores da Convenção, com o objetivo de comparar e observar como a Convenção se organiza como métodos e como estes permitem representações do conhecimento coreográfico e musical. Entretanto, a diversidade de interpretações da Convenção é também acompanhada pela falta de disseminação pública das normas dessas instâncias nos países, o que representa um desafio para a localização de fontes. Apesar disso, identificamos uma seleção de procedimentos com diferentes categorias para inserção dos bens culturais imateriais, discutidas a seguir.

A flexibilidade do texto da Convenção tem um impacto muito diverso em cada processo de “tradução” local de seus pressupostos. No Colóquio Internacional “Políticas Públicas para o Patrimônio Imaterial na Europa do Sul”, realizado na ocasião dos 10 anos da implementação da Convenção, em novembro de 2012, Abreu (2014) descreve a discussão sobre a diversidade das políticas públicas patrimoniais. Segundo o texto, as discussões mostraram que o inventário, instrumento de identificação, valorização e proteção do patrimônio cultural imaterial demandado pela UNESCO, tem sido uma preocupação recorrente nos países da Europa do Sul (França, Espanha, Itália e Portugal). O texto cita como diferentes procedimentos, profissionais envolvidos e participação da comunidade variam de acordo com seus contextos. O texto demonstra ainda que a política de patrimônio imaterial pode ter seu foco de ação centralizado na esfera estatal, como pode também se descentralizar ao ser gerenciado por uma esfera interministerial, instâncias locais ou organismos não governamentais (ABREU, 2014, p.28). A autora ainda cita a falta de recursos e a mobilização da participação das comunidades nos inventários participativos, como discussões postas no Encontro. Em alguns casos a participação pode ser intensa, mas em outros ela é quase nula, sendo elaborada por técnicos da área. Apesar disso, a autora afirma que o “discurso fundador” da Convenção da UNESCO de 2003, onde sua principal importância está na consolidação do conceito de patrimônio imaterial, trouxe experiências ricas para as políticas patrimoniais produzidas.

As categorias de patrimônio cultural de natureza imaterial foram criadas para melhor compreensão desse campo que tenta abarcar os diferentes domínios que compõem a definição

de patrimônio imaterial. Para isso, a existência de diferentes categorias em diversos países foi pensada sob a inspiração das categorias proposta pela UNESCO: tradições e expressões orais; expressões artísticas; práticas rituais e atos festivos; conhecimentos e práticas relacionadas à natureza e ao universo; e técnicas artesanais tradicionais (UNESCO, 2014, p.5). O corpo de categorias referência da UNESCO não impediu a proposição de outros conjuntos de classificação em cada estado membro, o que supostamente indica orientações específicas necessárias às idiossincrasias e diversidade cultural de cada país. A tabela 1 ilustra com exemplos as classificações dos países França, China, Japão e Brasil, o que demonstra como cada negociação entre cultura, política e aspectos locais legais produzem visões específicas do patrimônio imaterial:

Tabela 1: Categorias aplicadas ao patrimônio imaterial para França, China, Japão e Brasil. As categorias relacionadas mais especificamente à dança e música estão sublinhadas.

PAÍS	CATEGORIAS DO PATRIMÔNIO IMATERIAL
França	<ol style="list-style-type: none"> 1. Modo de fazer 2. Práticas rituais 3. Música e dança 4. Práticas esportivas 5. Jogos 6. Arte do conto
China	<ol style="list-style-type: none"> 1. Literatura popular 2. Música tradicional 3. Dança tradicional 4. Ópera tradicional 5. Artes de cena 6. Esportes tradicionais 7. Espetáculos e acrobacias 8. Belas artes tradicionais 9. Artesanato tradicional 10. Medicina tradicional 11. Costumes populares
Japão	<ol style="list-style-type: none"> 1. Propriedades culturais intangíveis: teatro, música, dança, arte aplicada e outros produtos culturais intangíveis; 2. Propriedades culturais populares intangíveis: costumes (relacionados a alimentos, roupas e moradia, ocupações, crenças religiosas, festivais anuais etc.) e artes cênicas e habilidades folclóricas; 3. Técnicas de Conservação Seleccionadas e aos Grupos ou Titulares de Exploração (organizados de acordo com os domínios das técnicas)
Brasil	<ol style="list-style-type: none"> 1. Saberes: conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; 2. Formas de expressão: manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; 3. Celebrações: rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social; 4. Lugares: mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e se reproduzem práticas culturais coletivas.

Fonte: Marina Fares, janeiro/2020

2.3 Instrumentos de preservação

O Japão possui uma longa tradição de salvaguarda de aspectos de patrimônio imaterial, que remonta à Lei de Proteção de Propriedades Culturais, datada de 1950. Ele foi um dos primeiros países a implementar o processo de transformação em legislação a partir dos pressupostos apresentados pela Convenção e das discussões travadas sobre a proteção da propriedade imaterial nos encontros sobre patrimônio cultural promovidos pela UNESCO. As categorias presentes na legislação japonesa demonstram uma abrangência nos aspectos ligados à arte, cultura popular e às técnicas. Destacamos a menção explícita à dança e música, que ocorre também nas categorias em uso na França e na China, onde no último país, a dança e a música são categorias distintas. Já no patrimônio brasileiro, o campo de bens culturais imateriais é dividido em quatro categorias, que já foram conceituadas no capítulo 1 (*saberes, forma de expressão, celebrações, lugares*), onde a abordagem da música e dança estaria supostamente incluída em contextos maiores, como mostra a tabela acima, referente à categoria *forma de expressão*.

As manifestações culturais que possuem potencial para serem reconhecidas como patrimônio imaterial em esferas locais ou estaduais devem estar incluídas em algumas das categorias definidas na política patrimonial de cada país, conforme citado acima. Essas categorias são importantes, pois é através delas que será definido o documento e o processo de inventário que será aplicado no bem cultural.

2.3.1 O Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), o caso brasileiro

Para melhor analisarmos essa metodologia de inventário, tomamos como exemplo o caso brasileiro. Este processo se organiza na esfera federal onde o Iphan aplica os instrumentos em sua política de preservação ao patrimônio imaterial: “o Registro de Bens Culturais Imateriais, o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI) e os Planos de Salvaguarda” (CAVALCANTI, FONSECA, 2008, p.18). Sem nos aprofundarmos em detalhes sobre o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial e o Plano de Salvaguarda, abordaremos a seguir os critérios exigidos para compor um INRC (Inventário Nacional de Referências Culturais) e em seguida o Registro de Bens Culturais Imateriais.

O primeiro método, Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), foi consolidado em 1999, a partir de uma encomenda ao antropólogo Antônio Augusto Arantes. Sobre o contexto do INCR, o pesquisador afirma que este foi criado:

[...] no sentido de tentar superar antigos impasses – como a (falsa) dicotomia entre os *bens de pedra e cal* e as demais manifestações culturais inseridas na dinâmica do cotidiano – e evoluir para a construção de novos instrumentos, capazes de levantar e identificar bens culturais de natureza diversificada, apreender os sentidos e significados a eles atribuídos pelos grupos sociais e encontrar formas adequadas à sua preservação (CAVALCANTI, FONSECA, 2008, p.7).

O INRC é um instrumento de preservação que pode ser aplicado tanto no campo do patrimônio imaterial quanto no material e tem como objetivo identificar e documentar os bens culturais representativos para grupos sociais específicos. O método foi criado dentro de um contexto de discussão conceitual preocupado em tornar viável a identificação e documentação das referências culturais significativas para grupos ou comunidades. Ao mesmo tempo em que o método permite a associação dos bens ao seu contexto, o que lhe dá sentido, era necessário que se evitasse que o método congelasse o processo social dos bens (IPHAN, 2000, p.24). O desenvolvimento desse trabalho acarretou na criação de um sistema de referências culturais, disponível na plataforma do órgão federal patrimonial. É importante ressaltar que o INRC possui cinco categorias: *celebrações, ofícios e modos de fazer, lugares, edificações e formas de expressão*. Para cada categoria existem instruções diferentes para o aprofundamento, obedecendo sempre 3 etapas: *levantamento preliminar, identificação e documentação*.

O Inventário Nacional de Referências Culturais serve também como base metodológica para realizar um registro de um bem cultural imaterial. Não são todos os bens culturais inventariados que se tornam registrados, o que significa ter sido reconhecido a nível federal como um bem cultural nacional. O inventário visa identificar, registrar e acompanhar as dinâmicas das manifestações culturais.

De maneira geral, os pressupostos e conceitos presentes tanto no INRC quanto no registro estão amplamente apoiados na literatura da área de antropologia (CAVALCANTI, FONSECA, 2008; IPHAN, 2006; MORAIS, 2016; NETO, MORAIS, RAMASSOTTE, 2015) com uma tendência na identificação dos eventos históricos (domínio do tempo) e aspectos geográficos (domínio do espaço) do contexto, o que também está presente nas questões no formulário de candidatura da UNESCO. Em geral, estes documentos apresentam como introdução uma revisão de cunho historiográfico, onde são tratados os eventos cronológicos identificados e sua contextualização. Em seguida esses documentos passam para a descrição do

bem que representa a parte mais importante. A descrição não possui critérios específicos, e podem ser elencados e definidos da forma em que os elaboradores do trabalho considerarem pertinente, centralizando numa melhor descrição de acordo com a demanda do bem cultural. Para melhor entendermos como se desenvolve esse procedimento que engloba diretrizes gerais para especificidades culturais, mais adiante iremos tratar dos dossiês de registros do Iphan e, mais especificamente, sobre a representação do conhecimento incorporado na música e dança no texto dos documentos de patrimonialização.

2.3.2 Métodos e características do registro do Iphan

O registro foi instaurado como instrumento de preservação aos bens culturais de natureza imaterial através do Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000, como já mencionado no primeiro capítulo. Esse instrumento foi elaborado para distinguir o processo de preservação do patrimônio imaterial do processo de tombamento do patrimônio material, que é a forma de proteção para garantir a integridade física do bem. O intuito do registro é de assegurar a memória coletiva de bens culturais imateriais e sua trajetória no tempo, reconhecendo e valorizando as manifestações culturais vivas (IPHAN, 2006; CAVALCANTI, FONSECA, 2008). Para isso, o registro corresponde à identificação e produção de conhecimento sobre o bem, em elaboração de um dossiê de registro.

O processo de abertura para solicitação do reconhecimento de um Patrimônio Imaterial Nacional se desenvolve a partir de um requerimento enviado ao Iphan, que deve conter informações prévias que o órgão julgue necessárias, tais como informações históricas, documentação audiovisual e declaração do detentor do bem ou membros do grupo. É importante que o bem imaterial esteja contemplado em uma das quatro categorias definidas pelo Iphan. Caso o bem cultural seja aceito pelo Iphan, ele é inscrito em um dos quatro livros relativos a essas categorias.

O dossiê de registro é uma forma essencialmente documental de apresentar o bem cultural para a instituição patrimonial e para a sociedade. De acordo com a Resolução de 03 de agosto de 2006, ficou instituído que a instrução técnica do registro deve abranger:

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

I - descrição pormenorizada do bem que possibilite a apreensão de sua complexidade e contemple a identificação de atores e significados atribuídos ao bem; processos de

produção, circulação e consumo; contexto cultural específico e outras informações pertinentes;

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

III - referências bibliográficas e documentais pertinentes;

IV - produção de registros audiovisuais de caráter etnográfico que contemplem os aspectos culturalmente relevantes do bem, a exemplo dos mencionados nos itens I e II deste artigo;

V - reunião de publicações, registros audiovisuais existentes, materiais informativos em diferentes mídias e outros produtos que complementem a instrução e ampliem o conhecimento sobre o bem;

VI - avaliação das condições em que o bem se encontra, com descrição e análise de riscos potenciais e efetivos à sua continuidade;

VII - proposição de ações para a salvaguarda do bem.

(IPHAN, Resolução 03 de agosto de 2006)

A constituição de um dossiê de registro exige a contemplação do contexto do bem cultural, a identificação dos detentores do bem, os significados atribuídos e continuidade histórica do bem, assim como suas mudanças ao longo do tempo. Um plano de salvaguarda se faz necessário frente à perpetuação do bem para gerações futuras, assim como um documentário audiovisual a ser produzido com características etnográficas. No entanto, mesmo conhecendo os requisitos necessários, como é procedida a elaboração de um dossiê de registro? Nesse processo elaborativo, qual é o tratamento dado às representações de conhecimento não verbais, como as representações necessárias para traduzir os elementos da música e dança?

2.4 A representação do conhecimento incorporado nos dossiês de registro

Os movimentos corporais podem ser essenciais para a compreensão de um bem cultural imaterial dentro do contexto de salvaguarda, pois, além deles portarem marcas da identidade de um grupo ou comunidade, são eles que sustentam a prática (o movimento das pessoas) e a perpetuação do bem cultural (DESMOND, 1994, 1997).

Podemos afirmar que os movimentos estão presentes – de uma forma ou de outra e em diversos níveis de relevância – em todos os bens culturais, ao observar que o movimento humano é parte intrínseca da atividade humana na sociedade. Nesse sentido, o patrimônio cultural imaterial ou material muito provavelmente não existiria sem o movimento do corpo dos indivíduos e depende fortemente de capacidades sensorio-motoras e cognitivas desenvolvidas pelos sujeitos no seio dos processos culturais e sociais com todas as suas idiosincrasias locais. Essas capacidades cognitivas formam as matrizes dos “modos de se mover” imbricados nos modos de fazer da cultura (CAMPOS, NAVEDA, 2016). Em sua grande maioria, esses movimentos corporais são considerados formas de conhecimento ou

comunicação com características não verbais, mas fundamentais para a cognição humana e para a formação do que chamamos de “mente”. Neste conceito atualizado de mente, já amplamente consolidado na literatura, a mente está muito além das operações do cérebro, porque inclui todo o corpo e mesmo a interação do corpo com o meio-ambiente na composição do pensamento humano (CLARK; CHALMERS, 1998; GALLAGHER, 2005).

É esperado que os dossiês de registro apresentem, discutam e dialoguem com o conhecimento incorporado como forma de conhecimento (ex.: movimentos de um artesão) ou como formas de comunicação (ex.: dança e música) mesmo que as narrativas e natureza perceptível dos bens inventariados não sejam facilmente compatíveis, traduzíveis ou adaptáveis ao contexto epistemológico, textual e legislativo dos dossiês e processos governamentais. Como esses dossiês realizam a transformação entre a natureza dos bens registrados e os textos científicos e legais necessários aos processos de registros? Mais especificamente, como as manifestações dependentes de ações corporais caracterizadas como movimentos de dança e de música são descritas, representadas e discutidas nos textos dos dossiês?

2.4.1 Análise textual dos dossiês de registro do Iphan

Para uma melhor compreensão sobre a abordagem dos temas de movimentos corporais, dança e música, que são os principais campos dessa pesquisa, tratamos de analisar analisamos os elementos presentes em um corpus de textos dos 48 dossiês de registro disponibilizados no site do Iphan. Quase todos os textos dos dossiês estavam disponíveis no website do Iphan. Somente a documentação do bem imaterial Carimbó, que ocorre no Pará (reconhecido como patrimônio nacional em 2014), não está disponível no site do Iphan ou em qualquer repositório. O dossiê Ofício dos Mestres de Capoeira e Roda de Capoeira estão em um único documento e, por isso, foram analisados em conjunto.

Os textos dos dossiês de registro formam um universo de pesquisa de milhões de caracteres e milhares de conceitos e relações que não são facilmente analisáveis por meio de métodos tradicionais, manuais, baseados em uma leitura crítica do pesquisador ou mesmo catálogo de citações textuais. A aplicação de procedimentos manuais para análise e tabulação de resultados demandaria uma quantidade de tempo e recursos não disponíveis e fora do escopo central deste trabalho. Desta forma utilizamos metodologias de análise qualitativa do conteúdo dos dossiês combinadas com análise textual apoiada por computador, o que possibilitou obter um mapa estruturado das características dos dossiês de registro no Brasil e sua relação com as descrições das manifestações de dança e música.

A metodologia para a análise dos dossiês envolve duas partes: 1) análise qualitativa baseada em categorias, características e elementos dos documentos, 2) análise computacional com base em palavras-chave e 3) análise detalhada sobre a classificação de dança, música e movimentos corporais em certos dossiês de registro.

Na primeira parte, foi realizada uma análise dos dossiês com o objetivo de catalogar, sistematizar e organizar dados qualitativos e quantitativos que avaliamos e foram coletados nos textos dos dossiês. Para cada dossiê foram registradas características específicas disponíveis em documentação oficial encontrada no website do Iphan, além das categorias e elementos de análise desenvolvidos para o próprio trabalho. Estes dados foram tabulados e registrados em uma planilha e tabulados para uma melhor visualização dos elementos qualitativos dentro do corpus de dossiês.

A tabela foi elaborada com os seguintes campos de análise (muitos deles não serão discutidos nesse capítulo): Título do Dossiê, Região, Estado, Ano do documento, Importância do movimento humano, Categoria classificada, Expressão Predominante, Ocupação de área, Coletivo ou individual, Gênero do protagonista, Crenças associadas, Período de ocorrência, Formato das *Performances*, Artefatos e materialidades envolvidos, Tipologia de práticas corporais, *Locus* do movimento corporal (ex: corpo, coletivo, mãos), Link do documento, e Importância Movimento corporal para a prática. Para esclarecimento dessa análise é importante ressaltar que, segundo os critérios do Iphan para a definição do patrimônio imaterial brasileiro, o termo "categoria" se refere a: *saberes, celebrações, formas de expressões e lugares*. E o termo "classificação" diz respeito às expressões predominantes criadas para compreensão dessa análise, a saber: música, dança, poesia, gastronomia, artesanato, teatro e modo de fazer.

Estes campos nos permitiram desenvolver formas de classificação dos dossiês a partir da leitura geral dos textos e descrições como a presença ou não de movimento humano, a importância de modalidades de dança, a natureza coletiva ou individual da manifestação, entre outros. Além dos metadados que são copiados de informações presentes na apresentação online ou documentação em formato pdf dos dossiês, avaliamos uma série de características dos documentos através da leitura e interpretação qualitativa do seu conteúdo, que serão apresentadas a seguir.

Na segunda parte da análise, utilizamos procedimentos automáticos de mineração de dados⁸ e aplicamos uma série de processamentos auxiliados por computador para a análise dos dados nos textos dos dossiês. Estes procedimentos proporcionaram a busca e tabulação automática da presença de palavras-chaves, seu contexto semântico nos textos e na estrutura dos documentos.

Durante a descrição dos resultados serão apresentados os critérios utilizados na análise textual realizada por computador e a descrição da visualização dos resultados. Embora a análise tenha se dedicado a uma série de ressalvas e classificações que resultaram em dezenas de visualizações, os resultados a seguir representam as observações de relevância para o objetivo deste trabalho de pesquisa.

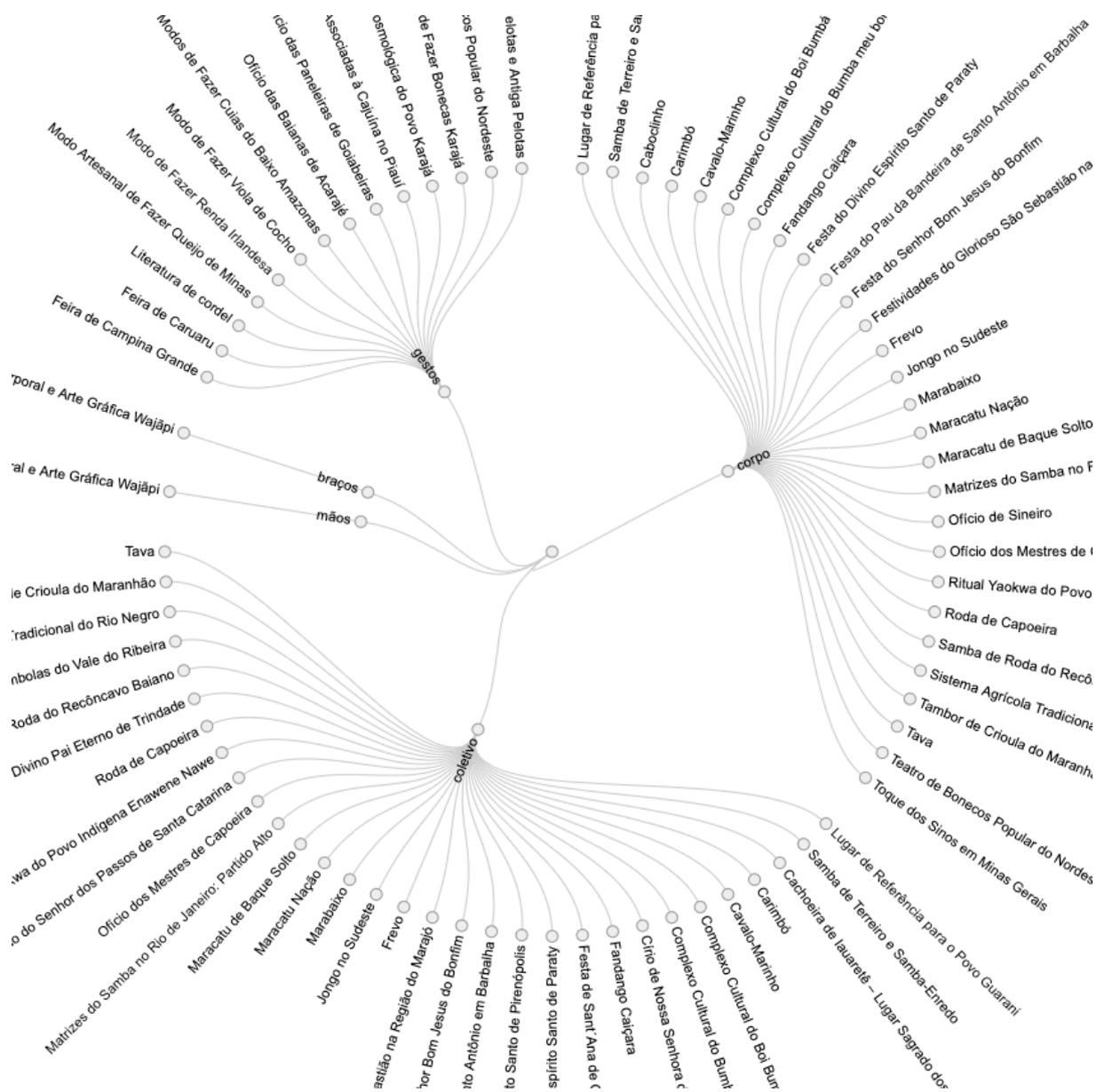
2.4.2 Resultados

A maioria dos bens registrados no Brasil está localizada na categoria *forma de expressão*, contabilizando 37,5 % (18 dossiês) do total de bens. Os *saberes* aparecem na segunda posição com 27,1% dos bens, seguido das categorias *celebrações* (25%) e *lugares* (10,4%), que aparecem com menor porcentagem do total dos bens registrados.

Uma análise qualitativa baseada em categorias aplicadas aos dossiês permitiu ter uma visão ampla sobre como os bens imateriais de cada dossiê fazem referência estão atrelados a atividades do corpo e seus movimentos na cultura. A grande maioria dos dossiês aborda práticas corporais que estão vinculadas a *performances* (ex.: dançar), presente em 60,4 % do total dos dossiês. Ainda foi possível considerar que as descrições de movimentos corporais de uma prática cultural estão concentradas, por exemplo, no corpo como um todo do indivíduo, no coletivo de corpos ou nas mãos, o que é indicado pela visualização dos dados apresentados na figura 1. Os resultados ilustram que os bens que estão relacionados com práticas onde o corpo e conjuntos coletivos de corpos estão presentes, como agentes do patrimônio imaterial, enquanto bens específicos, exemplos da Arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi, são concentrados em conhecimentos relacionados a gestos e mãos. É importante destacar que essas atividades são realizadas, majoritariamente, no coletivo, conforme mostra a figura 1, abaixo.

8 O conceito de “mineração de dados” consiste em “extrair regularidades, padrões ou tendências de grandes volumes de textos em linguagem natural, normalmente, para objetivos específicos [...] que procura descobrir padrões emergentes de banco de dados estruturados, a mineração de textos pretende extrair conhecimentos úteis de dados não estruturados ou semi-estruturados.” (ARANHA, C.; PASSOS, E. 2006).

Figura 01: Distribuição do *locus* do movimento corporal pelos dossiês analisados.



Fonte: Luiz Naveda, janeiro/2020

É importante mencionar que a questão do “movimento” está presente em todos os dossiês de registros, quando pensamos em movimentos corporais. No entanto, os movimentos são imprescindíveis para alguns registros se desenvolverem e, em especial, para o suporte de *performances* como processos de produção de conhecimento. Por exemplo, o movimento do corpo é muito importante para manifestações onde as formas de expressão de dança e música são centrais, mas não é necessariamente importante para a caracterização de patrimônios relacionados com a gastronomia.

Diante disso, a seguir será analisado como se desenvolvem os aspectos de música, da dança e dos movimentos corporais nos dossiês de registros. Para isso, serão analisadas nesses documentos as expressões dominantes de classificação, a presença dos radicais de certas palavras relativos à música, dança e movimento, e por último, como se desenvolvem textualmente esses aspectos nos dossiês relacionados diretamente com os mesmos.

2.4.3 *Análise computacional com base em palavras-chave*

O conjunto de textos dos dossiês de registro representa um importante corpus de informações que denotam não somente os elementos do patrimônio registrado pelo Iphan, mas as características dos dossiês como pontos de vista documentais sobre as epistemologias do patrimônio nacional, e sua visão sobre o patrimônio imaterial. Isso significa que a escolha de modelos de descrição, palavras, conceitos, representações, denotam as prioridades utilizadas como proposta de documento de salvaguarda. Esse corpus é uma fonte importante para entender (1) como o patrimônio imaterial e o movimento humano impregnado nas manifestações estão representados na perspectiva documental do registro, (2) se dossiês atendem aos objetivos primeiros da Convenção e legislações e (3) quais métodos são utilizados para representar esse tipo de conhecimento.

A partir do corpus de palavras processadas pelos procedimentos descritos na metodologia, orientamos a busca de palavras-chave no texto de cada dossiê utilizando um grupo específico de radicais dos quais derivam palavras que são frequentemente utilizadas na descrição de movimentos nas danças, música ou outras manifestações. Essa seleção partiu de uma verificação empírica na leitura superficial dos documentos e produziu um grupo de quatro palavras, denominadas aqui como “radicais”: “music”, “danc”, “mov” e “corpo”. Esses radicais foram utilizados na programação da ferramenta *Voyant Tools* para encontrar o que consideramos como *palavras-chave* nos dossiês que contêm estes 4 radicais. Desta forma, ao programar a ferramenta para pesquisar o radical “corpo”, por meio da expressão “corpo*” (o asterisco indica um procedimento curinga), a ferramenta retorna à localização das palavras-chave presentes no corpus, a localização do dossiê onde ela se encontra e seu contexto. Estas palavras-chave e os resultados incluem de todas as palavras iniciadas com “corpo” (por exemplo, as palavras “corpo”, “corporal” e “corporalidade”). Referiremos ao conjunto de palavras originadas destes radicais como palavras-chave do processo de mineração de dados. Observações importantes produzidas a partir do resultado dessa análise textual computadorizada são seguidas por leituras aprofundadas dos textos em foco. Desta forma,

utilizamos a mineração automática de dados como um mapa inicial de um processo detalhado de análise dos dossiês.

A figura 02a e 02b apresenta uma visualização da presença desses quatro radicais no decorrer dos textos dos 48 dossiês analisados. A presença dos radicais está representada por quatro linhas por dossiê apresentando os radicais por cores (indicados pela legenda ao lado) e a recorrência do radical na parte do texto pelo tamanho dos círculos.

Figura 02a: Concentração de radicais por bem cultural registrado. As cores, descritas na legenda, indicam a presença de palavras com o radical. O tamanho dos círculos indica a recorrência do radical na parte do texto. Os números ao lado direito indicam a quantidade de palavras encontradas no texto para o referido radical.



Fonte: Luiz Naveda, janeiro/2020

Figura 02b: Concentração de radicais por bem cultural registrado. As cores, descritas na legenda, indicam a presença de palavras com o radical. O tamanho dos círculos indica a recorrência do radical na parte do texto. Os números do lado direito indicam a quantidade de palavras encontradas no texto para o referido radical.



Fonte: Luiz Naveda, janeiro/2020

Embora o objetivo e pressupostos deste trabalho não considerem uma noção de evidências científica clássica ou mesmo que identificação de radicais no texto dos dossiês seja um método exploratório, os dados sugerem relações importantes entre os mecanismos de descrição e as referências à corporalidade na música e na dança presentes nos registros.

Reservados os possíveis desvios e erros de interpretação e imprecisão da análise, os dados indicam uma diversidade relevante de relações entre o texto e os bens culturais. É possível verificar, por exemplo, que alguns dossiês quase não apresentam palavras-chave relacionadas ao grupo de radicais, como o caso do registro *Ofício das Baianas do Acarajé* (BA) e a *Feira de Campina Grande* (PB). Como esperado, é provável que nesses dossiês encontramos poucas concentrações do grupo de palavras-chave porque estão vinculados às categorias de *lugares* e *saberes*. Por outro lado, como também esperado, o grupo de palavras-chave é muito recorrente nas categorias de *forma de expressão* e *celebrações* uma vez que é nestas categorias que expressões relacionadas com o movimento humano estão mais presentes.

Selecionamos três dossiês com maior agrupamento de palavras-chave para uma leitura e análise mais aprofundada. O dossiê do *Samba do Recôncavo Baiano* (BA) possui uma concentração menor sobre o radical “corpo” enquanto os demais radicais estão fortemente representados no texto. Nesse dossiê, o radical “danc” aparece 116 vezes e “music” 79 vezes. Verificações similares estão presentes no dossiê *Matrizes do Samba do Rio de Janeiro* (RJ), onde os radicais “music” e “danc” aparecem 102 e 106 vezes, respectivamente. Já no dossiê *Cavalo Marinho* (PE), “danc”, repete 122 vezes e os outros radicais aparecem de forma equilibrada, como o radical “mov” 62 vezes, “corpo” 61 vezes e “music” 54 vezes.

Uma visão distanciada sobre todo o corpus de textos dos dossiês permite verificações ainda mais aprofundadas para este estudo. Palavras-chave derivadas do radical “danc” aparecem 1667 vezes em todo o corpus de textos dos dossiês, o que representa quase 60% de referências a mais que palavras com o radical “music”, encontrado 1056 vezes. Palavras-chave com o radical “mov” e “corpo” representam 883 e 771 citações, respectivamente. Dados de análise presentes na ferramenta *Voyant tools* também permitem a investigação do contexto das citações dos radicais, como por exemplo, o conjunto de palavras que antecedem ou sucedem a palavra-chave (denominado *contexto*), ou o arranjo de palavras na proximidade da palavra-chave, denominado de *colocação* (*collocation*). Os dados de colocação com o radical “danc”, ou seja, as palavras mais frequentes próximas ao radical “danc” são dança, aparecendo 81 vezes, música 79, roda 47, e samba 46. Analisando os outros radicais pelo mesmo procedimento, observamos que no radical “music”, as palavras mais frequentes são samba, aparecendo 30 vezes, arte 29, amor 28 e música 27 vezes. Nesse caso, a palavra dança aparece poucas vezes associada ao radical “music”. O radical “mov” está relacionado com as palavras capoeira, aparecendo 22 vezes, corpo 19, dança 18 e pessoas 16. Já o radical “corpo” está relacionado com as palavras partes, aparecendo 29 vezes, dança 26, corpo 23 e samba 22, sendo suas principais ligações.

Os dados sugerem que nos dossiês de registro do Iphan, a palavra dança está associada com mais frequência às palavras-chave relacionadas ao corpo, movimento e em menor frequência às palavras relacionadas com a música. Uma vez que as palavras relacionadas com música estão frequentemente associadas às palavras-chave da dança, é possível que o texto dos dossiês não expresse claramente associações entre música e dança, mesmo que a literatura reporte frequentemente as relações entre dança e música nas culturas (ACSELRAD, 2019; BEAUDET, 2017; CAMARGO, 2011). Essa contradição entre evidências no campo da etnografia (relações entre manifestações culturais da dança e música) e o modelo descritivo ou representacional aplicado ao bem (relações entre as descrições das manifestações) é relevante, pois anuncia uma dissociação entre os pressupostos na literatura e o modelo de representação da manifestação. Este problema pode ser também um resultado de problemas da comunicação textual formal, que tende a fragmentar elementos complexos, interlineares, intertextuais e paralelismos em seus formatos de discurso linear.

Com relação aos radicais relacionados ao movimento humano, a *colocação* das referências ao corpo e dança é recorrente no texto, mas as referências ao corpo nem sempre estão associadas aos movimentos. Isto pode indicar outra dissociação entre o discurso dos estudos culturais sobre o corpo, natureza do conhecimento e patrimônio realizado pela ação do corpo, como discutido em Desmond (1994), por exemplo. Em outras palavras, embora as teorias que embasam os dossiês reconheçam e construa narrativas sobre o corpo, os discursos não contemplam uma noção de conhecimento incorporado nas ações do corpo (porque não as descrevem) como conhecimento em si próprio. Embora essa constatação seja uma exploração hipotética, ela reforça uma hipótese importante: os discursos sobre a imaterialidade do patrimônio do corpo que dança e faz música estão presentes nos dossiês, mas podem não ter capacidade representacional ou não considerar as relações entre o movimento do corpo e a manifestação em si.

Mesmo diante da crítica orientada pelos objetivos deste estudo, é necessário compreender que há um contexto político, conceitual, tecnológico e metodológico que impõe vários desafios para uma abordagem aprofundada sobre relações entre música e dança. Ainda temos que considerar as prioridades presentes na diversidade dos dossiês e contextos culturais, pois eles abarcam outras categorias que podem estar distantes das relações entre música, como o caso dos dossiês dentro das categorias de *lugares* e *modo de fazer*. Entretanto, esses desafios representam problemas metodológicos importantes, que afetam de forma geral todos os documentos que se referem ao patrimônio imaterial, pois trata de bens, independente da categoria em que o corpo e movimentos estão presentes de maneira generalizada, e para os

quais o corpo é um elemento fundamental para sua existência e perpetuação (o que define, simplificadamente, as condições de salvaguarda).

2.5 Análise detalhada sobre a classificação de dança, música e movimentos corporais em certos dossiês de registros

Buscando aprofundar um pouco mais no que tange a classificação de dança, música e movimentos corporais, selecionamos alguns dossiês para uma análise mais detalhada. Dentre os 48 dossiês de registros, verificamos que 12 estão diretamente ligados a práticas de dança e música. Esses dossiês estão inseridos na categoria de *forma de expressão*, de acordo com o órgão patrimonial federal. Citamos esses dossiês de registro, com sua localização e ano em que foram reconhecidos como patrimônio imaterial nacional: o Fandango Caiçara (SP, PR-2012); o Cavalinho Marinho (PE-2014); o Caboclinho (PE-2016); o Marabaixo (AP-2018); o Maracatu Nação (PE-2014); o Maracatu de Baque Solto (PE-2014); a Roda de Capoeira e os Ofícios dos Mestres de Capoeira (AC, AL, AP, AM, BA, CE, DF, ES, GO, MA, MT, MS, MG, PA, PB, PR, PE, PI, RJ, RN, RS, RO, RR, SC, SP, SE, TO-2008); o Frevo (PE-2007); o Tambor de Crioula do Maranhão (MA-2007); as Matrizes do Samba do Rio de Janeiro (RJ-2007); o Jongo do Sudeste (SP, RJ, ES, MG-2005); e o Samba de Roda do Recôncavo Baiano (BA-2004).

Para iniciarmos a análise dos dossiês citados, destacamos ainda em seus sumários, que não há um escopo definido dos requisitos que precisam constar em um documento de registro. Como já citado, o INRC orienta os elaboradores a tratarem de itens abrangentes, sendo que esses itens não são fechados e estagnados. A comprovação disso está na ampla abordagem permitida pelo INRC, presente já nos sumários de todos os dossiês. Cada dossiê possui um enfoque diferente, estabelecido de acordo com a demanda da manifestação cultural. Contudo, os doze dossiês sempre apresentam, no item da descrição, subtítulos que fazem referência à dança, a música ou movimento corporal, por exemplo: “Modo de dançar”, “A dança”, “A música”, “Saberes e fazeres da música”, “A cantoria”, “Aos cantos e toques”, “Os movimentos e golpes” e “Os instrumentos”.

Nas leituras e análise desses documentos patrimoniais, a dança, a música e os movimentos corporais estão nitidamente atrelados à concepção de coreografia e também ao conceito de *performance*. Destacamos que nos dossiês não são apresentadas definições de coreografia e *performance*, exceto no dossiê do Caboclinho, em que o sentido de *performance* é apresentado através de uma citação de Turner: "um modo de comportamento, um tipo de

abordagem da experiência humana, um exercício lúdico, esporte, estética, entretenimento popular, teatro experimental e muito mais” (1974 *apud* Dossiê do Caboclinho, 2016, p.101).

A metodologia utilizada para a elaboração de um dossiê, como já citado, deve ser baseada no método etnográfico e fundamentada em uma abordagem descritiva do bem. Assim, na análise dos dossiês sobre o item "coreografia" ou "*performance*" é notado que esse elemento se apresenta de forma descritiva e breve. Isso é identificado não apenas nas poucas páginas dos dossiês dedicados a esse assunto, mas também nas poucas vezes em que os gestos corporais, aqui pensado em movimentação das mãos, braços, troncos, cabeça, passos e deslocamento, são citados.

É relevante notar que a narração relacionada aos movimentos do corpo é frequentemente pontual e se orienta para a descrição de uma mudança de um passo de dança para outro, ou descrever um movimento dos braços, mãos ou cabeça. Não raramente, essas descrições estão acompanhadas de juízos de valor que enaltecem características do movimento na manifestação. Por exemplo, os dossiês Fandango Caiçara e Jongo do Sudeste apresentam os seguintes trechos, respectivamente: “as mulheres dançam graciosamente acompanhando o ritmo das marcas” (2012, p.62) e “Fazem-no até que outro integrante da roda substitua uma das pessoas do par solista, aproximando-se com movimentos graciosos” (2005, p.34). Mesmo que possamos flexibilizar a impessoalidade da linguagem formal no documento etnográfico ainda sim é necessário estabelecer elementos que permitam avaliar como são desenvolvidos e porque os gestos são graciosos. Tacitamente, subentende-se que o dançarino pode estar exercendo um movimento com leveza e elegância, que são qualidades específicas de movimentos apreciadas em determinados contextos coreográficos, muitas vezes orientados por matrizes estéticas externas, mas dificilmente dotados de capacidade descritiva ampla. Isso significa que a utilização de juízo de valor para descrição de gestos e movimentos é frequentemente centrada em uma visão cultural ou epistemológica e, por isso, excludente e não adaptada a um documento oficial. Muito provavelmente, essa visão carrega orientações estéticas escondidas na forma de juízos de valor, o que pode invisibilizar a matriz e orientações estéticas do próprio contexto do dossiê.

Ainda sobre os gestos, notamos que as citações referentes ao braço estão associadas à posição que ele ocupa em relação ao corpo ou adereço que possui. Por exemplo, o trecho “Os braços normalmente se encontram pendidos junto ao tronco, com leve flexão dos cotovelos” (Dossiê Cavalinho Marinho, 2014, p.84), descreve um posicionamento dos braços em relação ao tronco. O braço ainda pode estar associado a adereço: “Atadas - adereço confeccionado em lona

ou tecido equivalente, bordado com lantejoulas e miçangas, usado nos braços e tornozelos, tanto dos homens quanto das mulheres” (Dossiê Caboclinho, 2016, p.79).

Sobre o movimento da cabeça, notamos que nos dossiês, quando a palavra é usada no sentido de uma parte do corpo, ela é tomada como referência, “os homens seguram a mão direita das mulheres no alto de suas cabeças, permitindo que elas possam girar” (Dossiê Fandango Caiçara, 2012, p.63), ou quando está com algum adereço, “na cabeça um chapéu recoberto de tiras multicores de papel brilhoso ou celofante” (Dossiê Maracatu de Baque Solto, 2014, p.149).

Já os movimentos das mãos são citados principalmente relacionados a suporte de instrumentos musicais, como em “tocados com as mãos, os tambores compõem uma combinação rítmica envolvente” (Dossiê Tambor de Crioula do Maranhão, 2007, p.34) ou a mão carregando algum artefato, como “este nunca deixou de ter alguma coisa à mão (cacete, bengala, punhal)” (Dossiê Frevo, 2007, p. 46). As posições das mãos também são mencionadas como suporte, “as mãos a todo o momento seguram as longas saias floridas erigindo-as” (Dossiê Marabaixo, 2018, p.34).

Em relação ao movimento do tronco do corpo, é citado em menor escala. Essa parte do corpo é mencionada apenas no Dossiê do Caboclinho: “no ‘balão’, são dois toques de flecha, um à frente e outro atrás do tronco, girando o corpo” (p.102).

Já no que tange a movimentação dos passos dos dançantes, essa aparece de uma forma mais específica em comparação com os gestos apresentados acima. Eles são tratados quase sempre relacionados com os passos da dança, como é no caso do Dossiê do Ofício dos Mestres de Capoeira e Roda de Capoeira: “como por exemplo quando o capoeirista quer armar uma cilada para o outro, podendo inclusive não fazer nada, apenas dar três passos para um lado e três para o outro” (2008, p.96); ou do Dossiê do Caboclinho: “Os passos de dança executados durante o balão envolvem sequências de pequenos saltos, girando pernas e braços na mesma direção, formando um círculo na frente do corpo” (2016, p. 109).

A abordagem do deslocamento do corpo não é frequente nos dossiês de registros. Quando ele é associado ao corpo, trata-se principalmente do deslocamento de um indivíduo no momento da dança: “O movimento de deslocamento no círculo é repetitivo e se dá através de um passo que vai para um lado e para o outro, balançando o corpo todo, num movimento de pêndulo” (Dossiê Samba de Roda do Recôncavo Baiano, 2004, p.58); ou: “Essa passagem do cipó pelo corpo segue a pulsação da música, sendo realizada sempre em deslocamento, no centro do espaço, entre os dois cordões” (Dossiê do Caboclinho, 2016, p.110).

É importante enfatizar que a coreografia ou performance, não é tratada somente nos itens relacionados a descrição. Esse elemento também é abordado no item de Ações de Salvaguarda presente em todos os dossiês. A coreografia aparece como método de aprendizagem, principalmente através da observação e imitação, como o exemplo a seguir, extraído do Dossiê do Ofício dos Mestres de Capoeiras e Roda de Capoeira. Nesse sentido, é explicado como se desenvolve alguns passos da dança para o aprendiz, sobretudo aos mais jovens: Ele só ensinava se o aprendiz se mantivesse atento, observando e arriscando-se a realizar os principais movimentos. O aprendiz ficava a cargo do aprendiz, que, engajado na capoeira, inserias e a partir da observação e da vivência de suas rotinas (Dossiê do Ofício dos Mestres de Capoeiras e Roda de Capoeira, 2007, p.68).

Nesses dossiês também foi observada a presença da imagem estática como estratégia descritiva, que funciona não somente a título de ilustração, mas como um esquema necessário para explicar passos da dança, como nos dossiês do Ofício dos Mestres de Capoeira e Roda de Capoeira, e do Fandango Caiçara. No primeiro dossiê citado foram utilizadas fotografias para ilustrar os movimentos e golpes dessa dança (figura 3), o que demonstra uma estratégia comum de representação de posturas sob uma perspectiva em terceira pessoa (“eles dançam”). Neste caso, há uma escolha por um momento específico da apresentação do corpo que não está necessariamente parado (como na imagem estática). A concatenação de imagens em uma sequência (neste caso, vertical) produz uma proto-representação de temporalidade (sequencialidade) que estabelece a noção de movimento: o percurso do movimento das partes de um corpo entre uma postura e outra. Observe que mesmo assim, as fotos não estão preparadas para oferecer esta noção de sequencialidade, com a terceira foto claramente fora do contexto temporal das duas primeiras.

Já no segundo dossiê – Fandango Caiçara – foram produzidos desenhos ilustrativos dos deslocamentos de uma dupla de dançarinos em algum passo básico da dança (figura 4). Nesse exemplo bem mais elaborado que o da figura 3, toma uma perspectiva de *birds-eye*⁹ que oferece uma visão quase impossível do movimento, sugerindo a imaginação em primeira pessoa (“eu danço”). A noção de *performance* cíclica deste passo é reforçada pela disposição dos diagramas em círculo, embora aqui pareça representar a coreografia em grupo (porque os diagramas são os mesmos). Estes diagramas são acompanhados de setas que indicam a orientação do movimento, ainda em uma proto-temporalidade oferecida pela sugestão de sequência. Entretanto, não há um aproveitamento desta informação visual, pois o detalhe da legenda da figura contém mais informações não propriamente representadas. As ilustrações e suas descrições são abordadas de forma explicativa e não técnica.

9 Imagens vistas por cima do objeto.

Lembramos que em alguns casos, como o Dossiê Tambor de Crioula do Maranhão, as fotos ilustrativas servem para visualização dos movimentos corporais, mesmo não possuindo explicação específica sobre isso (figura 5). A foto da figura 5 exemplifica a possibilidade de denotação do vetor e localização do movimento através da captura de imagens em baixa velocidade de obturador. Como um gráfico informacional, mancha na foto indica a direção e localização do movimento.

De todo modo, há um atrito latente entre a capacidade de descrição textual no tempo e na sequência, e sua limitação como representação visual. Por outro lado, a imagem estática apresenta múltiplos potenciais de representação visual e espacial, mas se torna complexa ou extensa na descrição da evolução do movimento no tempo. O texto, de certo modo, mantém uma evolução temporal linear, compartilhada entre leitura e *performance* coreográfica ou musical. A imagem por outro lado, perde esse vetor temporal linear, mas é precisa na representação espacial, sobretudo a partir de fotos ou diagramas informacionais ricos (infográficos).

Figura 03: Sequência de fotos presentes no Dossiê Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira



Fonte: Dossiê Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira, 2008.

Figura 04: Diagrama e legenda do diagrama do passo básico do Fandango Caiçara, como apresentado no Dossiê Fandango Caiçara.



Fig. 4: *Vanzerinho* - a mulher se posiciona à frente do homem e levanta as mãos sobre os ombros; o homem segura as mãos da parceira e juntos balançam de um lado para o outro, como se estivessem nas ondas do mar. Logo essa posição se inverte, ficando o homem na frente. Fonte: "Fandango na Escola", Associação Mandicuera, 2008.

Fonte: Dossiê Fandango Caiçara, 2012.

Figura 05: Ilustração presente no Dossiê Tambor de Crioula do Maranhão



Fonte: Dossiê Tambor de Crioula, 2007

No que diz respeito à música, percebemos mais aprofundamento nesse assunto em comparação com dança e movimentos. Descrições de bens relacionados com práticas musicais tratam dos cantos, das letras e dos instrumentos, com tópicos específicos para abordar esse assunto, seja pelos cantos, instrumentos, ritmos, melodia, harmonia e partituras. Em alguns, como o registro do Samba do Recôncavo Baiano, Jongo do Sudeste, Caboclinho, Matrizes do Samba do Rio de Janeiro, no desenvolvimento da pesquisa ou ao final do dossiê, estão localizadas partituras com as principais músicas. É importante notar que há subtítulos separados para as categorias de música e dança em todos os dossiês analisados.

É necessário discutir e abordar a dificuldade de compreensão das manifestações culturais diante da ampla diversidade cultural que abarca o patrimônio imaterial. Assim, estabelecer uma metodologia que atenda de maneira satisfatória à diversidade de demandas epistemológicas locais e científicas para fins de preservação e salvaguarda é uma tarefa complexa. Contudo, estamos contestando que os direcionamentos apontados pelo INCR e o Registro exposto neste capítulo, possam induzir a equipe elaboradora a omitir pontos cruciais para a identificação e um entendimento aprofundado das manifestações populares. Entendemos aqui que esses elementos fundamentais de compreensão são diversos e que podem ser direcionados através de diferentes abordagens. Todavia acreditamos que os entendimentos dos movimentos corporais são essenciais para um estudo da totalidade e perpetuação de um patrimônio imaterial.

Este capítulo procurou mostrar que as referências da criação do campo imaterial foram influenciadas por experiências já existentes no campo do patrimônio material. A partir disso, refletimos que apesar dos esforços metodológicos no entendimento de uma manifestação cultural, eles não parecem ser satisfatórios quando pensamos em movimentos corporais e sua representação dentro do contexto do bem imaterial. Diante disso, no próximo capítulo iremos introduzir contextualmente o estudo de caso desta pesquisa, a Dança dos Caboclinhos da cidade de Peçanha, Minas Gerais.

CAPÍTULO 3 – O CONTEXTO DA DANÇA DOS CABOCLINHOS DO MUNICÍPIO DE PEÇANHA/MG

Nos próximos dois capítulos, realizamos uma abordagem orientada por uma perspectiva etnográfica. A escolha do método descritivo inerente a esta perspectiva é uma tentativa de compreender a tradição cultural da Dança dos Caboclinhos e como seu sistema de significados culturais e cognitivos são organizados através da proximidade possível durante o acompanhamento da manifestação. Para isso, o presente capítulo foi pensado em três partes: o contexto da Dança dos Caboclinhos, os aspectos musicais e a presença do grupo de caboclos na Trezena de Santo Antônio ou Festa de Santo Antônio. Estas estruturas de dimensões social, temporal e performática formam um quadro geral do que seria o contexto e estrutura da Dança dos Caboclinhos, em seu aspecto mais geral. Uma descrição mais aprofundada sobre as etapas dos elementos coreográficos será realizada no próximo capítulo.

A primeira parte relativa ao contexto da Dança dos Caboclinhos contempla um breve histórico do município de Peçanha, as primeiras impressões na cidade em questão, influenciadas pela realização do campo em junho de 2019, além de abordar os atores sociais, a formação do grupo e o desenvolvimento dos ensaios. Para situar estes elementos no espaço geográfico, político e de significados, as descrições serão acompanhadas por um mapa do município de Peçanha que situa os principais pontos citados no decorrer do texto. Na segunda parte, serão descritos os aspectos musicais em que a coreografia está envolvida, como a *performance* dos tocadores, os instrumentos, a poesia cantada e falada, e também suas indumentárias. Já na última parte, enfatizamos o cenário no qual a Dança dos Caboclinhos ocorre, a Trezena de Santo Antônio. Nela, trata-se da preparação dos caboclinhos para a festividade, além da descrição contextual dos dois dias em que o grupo realiza sua coreografia, 12 e 13 de junho.

A estrutura da manifestação no tempo está distribuída da seguinte forma:

- dia 12: preparação dos caboclinhos no bairro Alvorada; saída da Casa de Cultura para a residência da festeira Dona Tereza para iniciar o cortejo; chegada do grupo na Igreja Matriz de Santo Antônio; e execução da Dança dos Caboclinhos;
- dia 13: preparação dos caboclinhos no bairro Alvorada; saída da Igreja Matriz de Santo Antônio para a procissão com a imagem do santo; e Dança dos Caboclinhos na Espaço Paroquial.

A fundamentação descritiva do texto é baseada em dois trabalhos de campo realizados no ano de 2017 e em 2019. Ao longo do texto, é importante ressaltar que os integrantes da

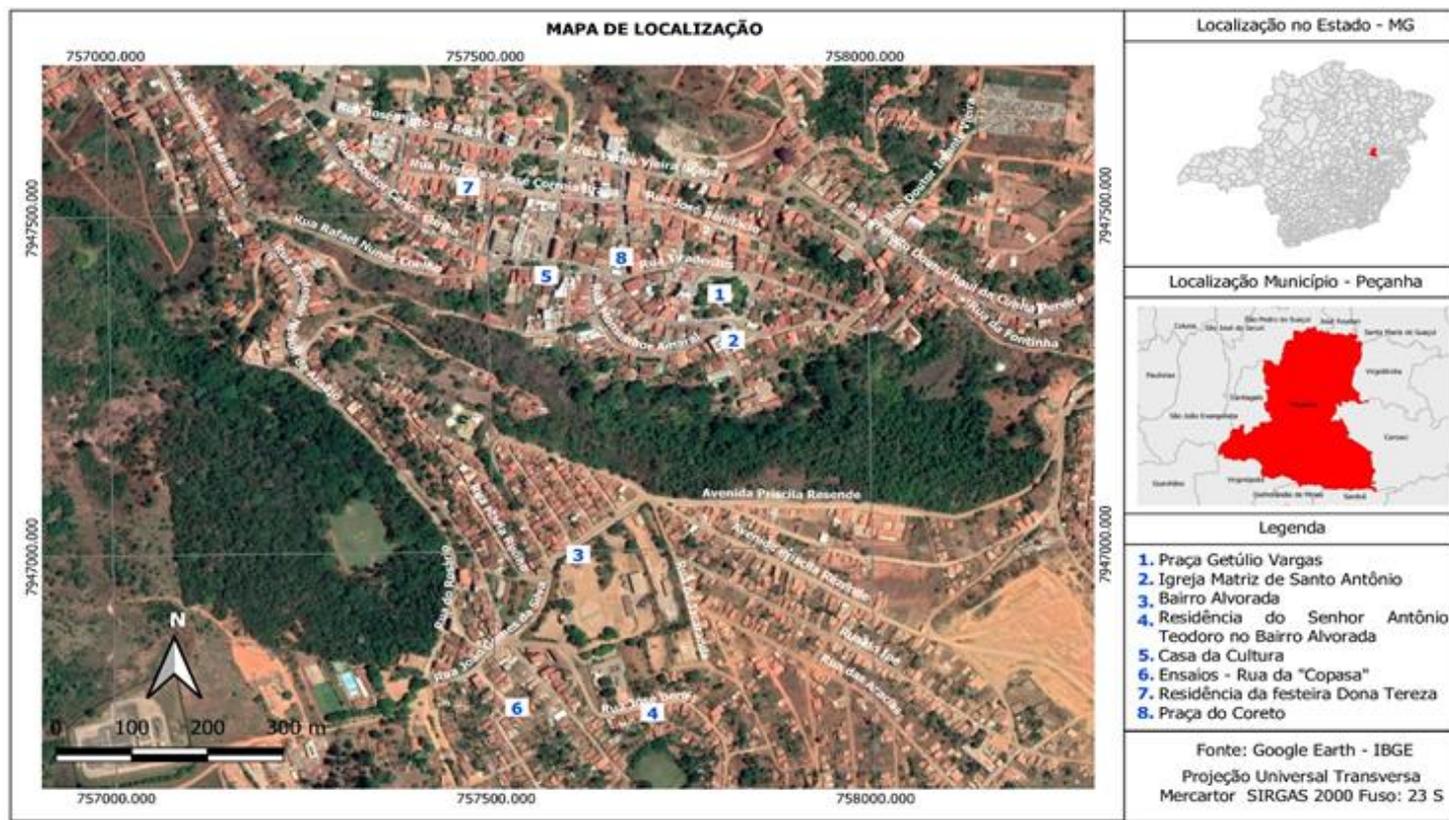
Dança dos Caboclinhos podem ser referidos também como grupo de caboclos, caboclada, ou apenas caboclinhos, que são termos utilizados pelos seus membros. Para iniciar a leitura, partimos de um contexto maior com um breve histórico do município de Peçanha, para depois adentrarmos no relato de campo, chegando à festividade da Trezena de Santo Antônio. Ressaltamos que no capítulo seguinte será tratado especificamente sobre os movimentos corporais executados na coreografia da Dança dos Caboclinhos.

3.1 Contexto da Dança dos Caboclinhos

3.1.1 Breve histórico do município de Peçanha

O município de Peçanha (Figura 06) está localizado na mesorregião do Vale do Rio Doce do Estado de Minas Gerais, situado na região Sudeste do país. Com pouco mais de 17 mil habitantes, de acordo com o censo do IBGE 2018, Peçanha está a 310 km da capital mineira. Os principais rios da cidade são o Rio Suaçuí Pequeno, que nasce no município, e o Rio Suaçuí, que corta parte do município. Esses contribuem para a formação da bacia hidrográfica do Rio Doce.

Figura 06: Mapa de uma parte central do município de Peçanha e do bairro Alvorada com marcação dos pontos mais significativos. Os pontos assinalados no mapa correspondem a marcos descritos no texto.



Fonte: Fonte: Google Earth - IBGE

A história da formação do município de Peçanha inicia-se no século XVIII, com expedições por busca de pedras preciosas. Mas antes desse acontecimento, sabemos que grupos indígenas habitavam a região.

Segundo fontes documentais, Dossiê de Registro do Grupo de Caboclos (PREFEITURA MUNICIPAL DE PEÇANHA, 2014) e o Dossiê de Registro da Trezena de Santo Antônio (PREFEITURA MUNICIPAL DE PEÇANHA, 2010), a região de Peçanha foi habitada por diversas tribos indígenas, como Capoxós, Maltis, Monoxós (ou Manaxós), Maxacalis e Botocudos (PREFEITURA MUNICIPAL DE PEÇANHA, 2010, p.3). Nesses documentos, os Botocudos, que habitavam os Vales do Rio Doce e Mucuri, são destacados pelo forte confronto com os desbravadores do local e eram conhecidos como canibais, extremamente violentos. As primeiras expedições portuguesas nesses vales são datadas do período entre 1553 e 1573 através da expedição de Sebastião Tourinho.

Em 1752, o sertanista Azevedo Leme começou a explorar a região do Córrego das Almas, então habitada pelos índios, onde havia bastante ouro. O córrego seria redescoberto seis anos mais tarde, através de uma expedição chefiada pelo Guarda-Mor João Peçanha Falcão, realizada em direção à lendária Serra das Esmeraldas que, segundo relato do bandeirante Fernão

Dias, estaria situada na região do Rio Doce e afluentes. De acordo com a publicação Nossa Terra, Nosso Orgulho, “essa expedição partiu da Vila do Príncipe, hoje cidade do Serro, foi descendo pelo Rio Suassuí Pequeno, encontrando vestígios de ouro na encosta da Serra Negra, entre os morros da Bomba e Paneleiro, a 780 metros de altura” (2016, p.31). Esse local ficou conhecido como Mata do Peçanha e foi nele que se iniciou a formação do povoado, passando a ser denominado de Descoberta do Peçanha.

A data exata de fundação do povoado é imprecisa, mas, como de costume, foi erigida uma capela, a princípio em devoção à Nossa Senhora do Bom Sucesso e, desde o século XIX, consagrada a Santo Antônio. A partir do final do século XVIII, a localidade é reconhecida com o nome de Santo Antônio do Bom Sucesso do Descoberto do Peçanha.

Em 1792, por meio da carta do padre João Pedro de Almeida endereçada ao Senado da Vila do Príncipe, foram solicitados recursos militares para a segurança da freguesia de Santo Antônio do Peçanha. Em 1822, o distrito obteve seu alvará e, em 1875, foi desmembrado do município do Serro. A freguesia foi elevada à categoria de cidade pela Lei provincial nº 2.766, de 13 de setembro de 1.881, e pela de nº 3.446, de 28 de setembro de 1.887, o município passou a chamar-se somente Peçanha. Atualmente, a cidade possui apenas o distrito de Santa Tereza do Bonito.

Na primeira metade do século XX, Peçanha passou por um grande impulso econômico, devido à agropecuária, e chegou a ser considerada “Chicago Mineira”, como afirma o texto de Marina Braga, no livro Nossa Terra, Nosso Orgulho. Nesse período a cidade possuía água canalizada, iluminação elétrica, hospital, escolas, hotéis, associação esportiva e campo de aviação, chamado Aero Clube de Peçanha.

Nos dias de hoje, a base econômica do município de Peçanha é a agropecuária, indústria de laticínio, comércio, indústria de transformação e beneficiamento de produtos agrícolas. Destaca-se a produção de madeira de reflorescimento para variados fins, assim como plantações de eucalipto para celulose que tomaram considerável espaço da antiga floresta, que ocupava 80 % da área do município.

A zona urbana da cidade apresenta relevo acidentado, com declividades acentuadas. Uma serra coberta por mata nativa circunda o centro urbano. No topo, há uma chapada de onde se tem uma ampla visão da cidade. O município, por ter um formato parecido com uma panela, tem seus habitantes conhecidos como “paneleiros”.

Esse apelido também é reforçado pela tradição do fazer panelas de barro, modo de fazer considerado patrimônio imaterial municipal. Além desse bem cultural, o modo de fazer a rapadura, a Banda de Música Lira Paroquial Treze de Junho, a Trezena de Santo Antônio, o

Grupo de Marujos e o Grupo de Caboclos também são considerados importantes bens que reforçam a identidade dos peçanheses.

A seguir descreveremos o trabalho de campo que teve como foco a Trezena de Santo Antônio, evento religioso e cultural mais importante da cidade, que ocorreu entre os dias 31 de maio a 13 de junho, dia de Santo Antônio, padroeiro da cidade. Durante os dias 9 a 14 de junho acompanhamos as atividades do grupo de caboclinhos, que serão descritas a seguir.

3.1.2 Chegada ao município de Peçanha

No sábado da manhã do dia 08 de junho de 2019, parti para o município de Peçanha assistir ao último ensaio do grupo de caboclinhos e aproveitar a oportunidade para conversar com os integrantes deste grupo de dança. Aquela ocasião me permitiu presenciar a única apresentação que é feita por eles durante todo o ano, que se desenvolveu na Trezena de Santo Antônio ou Festa de Santo Antônio, durante os dias 12 e 13 de junho de 2019.

Depois de sete horas de viagem, já na cidade, fui participar da Trezena de Santo Antônio. Na Praça Getúlio Vargas (ver ponto 1 na figura 06), onde está localizada a Igreja Matriz Santo Antônio (ver ponto 2 na figura 06) e palco da festividade, havia uma grande barraca de comidas tipicamente juninas, sob a responsabilidade da Paróquia de Santo Antônio; uma outra de madeira enfeitada com a temática junina para a realização dos leilões; e também um pequeno palco para shows. Entre esses três espaços, foram colocadas mesas e cadeiras de plástico para o público, permanecendo uma área livre em frente ao palco para dançarem.

Nesse ambiente, registrei imagens importantes para a festa, como a praça enfeitada e a Igreja Matriz em atividade, a decoração utilizada, as barraquinhas em funcionamento e o público a aproveitar das atrações. Nesse dia observei a movimentação dos moradores a passear na praça, nas barracas, principalmente a do leilão que parecia ser a atração principal das noites, com as brincadeiras anunciadas pelo leiloeiro.

No dia seguinte, entrei em contato com a responsável pelo Setor do Patrimônio Cultural, Marina Braga Leão, que já havia sido comunicada da minha visita à cidade. A partir de suas orientações, direcionei-me para o bairro Alvorada (ver ponto 3 na figura 06) para presenciar o encontro dos caboclinhos e, conseqüentemente, o ensaio da dança. Os encontros acontecem na casa de um dos participantes e tocador, o Senhor Antônio Teodoro, (ver ponto 4 na figura 06), por sua família ser a maioria no grupo, com quatro netos, um filho, além da colaboração das filhas e da esposa.

Na residência do Senhor Antônio, sou recebida por uma de suas filhas e seu namorado. Chego discretamente com o tripé da câmera, na dúvida se seria reconhecida, quando da minha ida a Peçanha em 2017. Essa preocupação se mostrou desnecessária, pois a responsável pelo Setor de Patrimônio Cultural da Prefeitura de Peçanha, Marina Braga Leão, já havia avisado da minha vinda e eles estavam me aguardando. Na varanda fechada da casa verde do Senhor Antônio, que também serve de sala de estar, aguardei a chegada de todos os participantes para caminharmos para o local do ensaio.

Nesse momento de espera, refleti sobre a história daquela família que tinha muitos membros dedicados ao grupo dos caboclinhos. Isso me levou também a pensar sobre a história do bairro e, conseqüentemente, do município que eu conhecia de forma tão superficial. Até 2 anos antes, a cidade era desconhecida por mim. Estas questões me levaram até a Casa da Cultura (ver ponto 5 na figura 06) a fim de ampliar as informações que coletei sobre a história de Peçanha. Realizei uma pesquisa secundária em fontes documentais relativas aos dossiês de registros produzidos para o Programa de ICMS Patrimônio Cultural, livros sobre a formação da cidade, como “Peçanha: breve notícia histórica da fundação da aldeia de Santo Antônio do Bom Sucesso do Descoberto de Peçanha” do autor Oscar Vieira, e muito diálogo com a Marina Braga Leão. Mais tarde, percebi que esse conhecimento histórico e cultural dos livros e das conversas facilitaram a compreensão de termos usados pelo Senhor Tunico e Chico em nossas conversas, mestre e contramestre, respectivamente, do grupo.

Retomando à casa do Senhor Antônio, esperei alguns minutos até a chegada do Senhor Chico. Os integrantes do grupo foram gradativamente chegando e se somando aos familiares do dono da casa. Alguns integrantes me reconheceram e me perguntaram se a câmera fotográfica e o gravador eram meus. Percebi que meus instrumentos de trabalho poderiam ser uma forma de me aproximar dos jovens e de suas práticas na manifestação, além de normalizar minha presença como observadora nos próximos dias. Para alguns caboclinhos, expliquei o funcionamento básico do manuseamento da câmera fotográfica. Os meninos se distraíram tirando fotos de seus colegas.

Senhor Chico chegou. Constantemente usando boné, desce as estreitas escadas vestindo calça e camisa sociais, sempre com os quatro primeiros botões da camisa abertos. Logo me viu, abriu um sorriso e nos cumprimentamos. Perguntei se ele se lembrava de mim e, ainda acanhado, afirmou que sim e indagou pelo seu amigo e parceiro de dança, Senhor Tunico, que ainda não havia chegado. Sentados no sofá e comendo o doce de batata doce oferecido pela dona da casa, comuniquei a razão da minha visita e ele pediu que esperássemos pelo seu companheiro para continuarmos. Senhor Tunico chegou algum tempo depois e diante de sua

desenvoltura, o Senhor Chico deixou a timidez de lado e ambos iniciaram diversas brincadeiras, comum entre eles.

Enquanto aguardávamos o agrupamento de todos os meninos para caminharem em direção ao local onde ocorre o ensaio, ficamos eu, Senhor Tunico e Senhor Chico a conversar. Sem esquecer da minha condição de pesquisadora nessa conversa, liguei o gravador, acreditando ter feito isso de forma discreta. Mas não. Logo no início da conversa, Senhor Tunico me interroga, “A Senhora tá gravando com isso aí, né?” Eu devolvo a pergunta, “Pode? Tem problema, Senhor Tunico?” Era uma pergunta básica que eu deveria já ter feito. Senhor Tunico, sempre muito atencioso e esperto, respondeu com um sorriso no rosto e me disse repetidas vezes: “o que tiver no nosso alcance, a gente ajuda”. Aproveitei a ocasião para explicar, agora para o Senhor Tunico, o motivo da minha ida à Peçanha. Escutando sobre o meu tema de pesquisa, ele parecia estar ciente do porquê da minha presença. Depois de alguns dias em Peçanha, convivendo com os mestres e com os caboclinhos, percebi que meus interesses acadêmicos ali não importavam, pois para eles, assim como para seus familiares, eu estava ali para filmar a Dança dos Caboclinhos simplesmente.

Depois de muitos minutos de conversa, o sanfoneiro, Senhor Neném Teeiro, chegou com seu instrumento. Assim que me apresentei e iniciei novamente as explicações da minha pesquisa, Senhor Neném interrompeu-me, contou brevemente sua relação com a música e tocou sem parar sua sanfona até o momento de nossa saída para o ensaio.

Os últimos a chegar foram os músicos caixeiros e, por voltas das 17 horas daquele domingo, os caboclinhos chegaram todos na casa do Senhor Tunico. A varanda/sala ficou repleta de meninos que entravam e saíam constantemente. Eles estavam agitados e sorridentes, pareciam estar felizes por encontrar com outros amigos, mas não citavam muito o ensaio, a finalidade do encontro. Os mestres, Senhor Tunico e Senhor Chico, e os músicos subiram as estreitas escadas da casa do Senhor Antônio e foram todos caminhando em direção a uma das poucas ruas planas do bairro Alvorada para, enfim, realizarem o ensaio. Ressalto que, nessa caminhada, a minha presença atraía os olhares dos integrantes do grupo e a suspeita de que eu estava ali para filmá-los ficou confirmada para eles.

3.1.3 Os ensaios do grupo de caboclinhos

O grupo dos caboclinhos possui uma divisão entre músicos e caboclinhos. Nos caboclinhos ainda podemos distinguir uma hierarquização entre os dois mestres e os dezessete jovens caboclinhos. A denominação de mestre é utilizada pelas pessoas externas que se

referenciam aos dois integrantes mais antigos, Senhor Tunico e Senhor Chico, mestre e contramestre, respectivamente, a quem os caboclinhos devem obediência. Contudo, entres os integrantes, a palavra mestre não é usada. Neste estudo, foi escolhido recorrer à denominação de mestre para referir a esses dois integrantes antigos e diferenciá-los dos jovens.

Acompanhei o último ensaio dos quatro encontros programados. Estes encontros ocorreram durante o mês de junho apenas aos domingos, no fim da tarde, na rua da “Copasa” (ver ponto 6 na figura 06). Essa companhia de água é uma referência geográfica reconhecida pela população e comunidade e é como eles se referem ao local de ensaio. Como dito, essa rua do bairro Alvorada é plana e sem saída, o que me lembrou a história de formação da própria cidade de Peçanha, formada a partir de um morro (PREFEITURA MUNICIPAL DE PEÇANHA, 2016). Para realizar o ensaio (Figura 07), os caboclinhos utilizaram apenas suas flechas e não vestiram suas fardas.

Figura 07: Ensaio do Grupo de Caboclos de Peçanha na rua da “Copasa”, no dia 09 de junho de 2019. A frente, no lado esquerdo está Senhor Chico e, no lado direito, o caboclinho Pedrinho. No meio está Senhor Tunico entre duas filas de caboclinhos.



Fonte: Marina Fares, junho/2019

No começo dessa rua, os integrantes posicionaram-se para começar a dançar com suas “flechas”, termo utilizado por eles. Enquanto isso, preparei o tripé e a câmera com a intenção de uma filmagem da dança em um plano geral. Acreditava que, dessa forma, a função seria gravada ao mesmo tempo em que eu observaria sua dinâmica e, principalmente, os movimentos corporais dos caboclinhos.

Inicialmente, Senhor Tunico e Senhor Chico anunciaram informações sobre a apresentação que antecederia à Trezena de Santo Antônio. Falaram principalmente sobre a seriedade com o último ensaio e a coreografia final, assim como a obediência aos mestres. Senhor Tunico ressaltou sua idade avançada e seu cansaço, afirmando que só não parou suas atividades com o grupo devido ao comprometimento que tem com o Senhor Chico e, por isso, faz questão de levar adiante a tradição de dançar. Após esse momento, Senhor Tunico soprou o "pio", maneira dele referir-se ao apito prateado que fica preso ao seu pescoço por um colar. Depois, a sanfona começou a tocar, seguida do reco-reco e das caixas, seguidas pelos caboclinhos que se colocaram a dançar batendo suas flechas. Na execução da dança, Senhor Tunico canta e recita sua poesia, como é afirmado por ele. No entanto, nos ensaios sua poesia não é praticada.

O grupo caminhou dançando até o final dessa mesma rua, no momento do pôr do sol, onde se posicionaram e continuaram dançando, realizando mudanças nos passos e percursos, que são chamadas de manobras e comandadas pelo Senhor Tunico. Descreveremos as características do movimento de cada uma dessas manobras no próximo capítulo. Após o ensaio das manobras, o grupo retorna pelo mesmo caminho, dançando e batendo as flechas. Senhor Chico disse que é comum que algum morador do bairro, entusiasta da dança, entregue guloseimas aos caboclinhos logo após o referido ensaio.

Nas minhas observações percebi que os ensaios têm como objetivo principal relembrar algumas manobras e ajustar o comportamento dos meninos no momento da execução. Os jovens demonstraram conhecimento e desenvoltura nos passos. Notei que alguns caboclinhos que participaram dessa preparação não estavam presentes na Trezena de Santo Antônio. Ao presenciar o ensaio, refleti o porquê desses movimentos, se existe algum significado e a forma de aprendizado transmitido aos caboclinhos. Os meninos não tiveram dificuldades em praticar dança e nem dúvidas sobre o que fazer e seguir.

Em um outro dia, em uma conversa com Senhor Tunico e Senhor Chico, indaguei sobre o ensino da prática cultural aos caboclinhos. A resposta de ambos foi fundamentada no aprendizado observacional, onde os novos integrantes aprendem com os mais meninos que estão há mais tempo na dança. Basta entrar na dança, com o instrumento da flecha, observar, imitar e acompanhar os outros caboclos.

Senhor Tunico: Pelo ritmo da dança, dos primeiros, dos que vai entrando lá vai aprendendo. Eles aprendem com eles mesmos, com o outro.

Senhor Chico: É porque ali, eles vai no ensaio e vê como é que o outro tá fazendo, dançando, batendo sua flecha, comunicando ali. Ali ele pega o no ritmo dele e entra no meio e acompanha.

Senhor Tunico: O que está de fora, aprende mais do que os que está ali dentro. É porque está vendo tudo que faz ali. Eles aprendem observando. Isso mesmo. A Senhora não vê nos brincar? A Senhora pega na espada e na flecha, a Senhora faz a mesma coisa que nós faz. Sabe mais que nós ainda (Trecho da entrevista com Senhor Tunico e Senhor Chico, realizada em 11/06/2019).

Nesse momento também confirmei minhas impressões quando da minha primeira visita aos caboclinhos: a execução das formas de movimento corporal da dança e das evoluções coreográficas não são estáticas e não obedecem a um único padrão de movimento corporal preciso. A dança possui orientações a serem seguidas em uma hierarquia desenvolvida pelo grupo, mas isso não significa que essas ordens interfiram ou normalizem completamente os padrões dos movimentos de cada indivíduo na dança. Cada dançante executa as orientações à sua maneira e de acordo com suas percepções e em relação aos movimentos das flechas e dos pés. Nota-se que essa flexibilidade na dança permite lidar com as interferências presentes no contexto como obstáculos cognitivos (e.g.: sons ou eventos que distraem os caboclinhos) ou mesmo obstáculos físicos (e.g.: carros na rua) que podem alterar a organização coreográfica do grupo.

Apesar dessa flexibilidade nos movimentos corporais da dança, o mesmo não acontece com a dinâmica sequencial coreográfica. Os movimentos corporais já são estabelecidos, assim como sua repetição sistemática, fazendo parte da coreografia, e necessitando ser executados. A sequência das manobras, conseqüentemente, também as etapas da dança, obedecem a uma mesma lógica de sucessão de partes, que não sofrem alterações, compondo a coreografia. Contudo, ressalto que mesmo que essas partes respeitem uma cronologia, a duração de cada uma delas não é precisa. Senhor Tunico que comanda e orienta o tempo de cada parte, a sua maneira, conforme ache necessário. A Dança dos Caboclinhos não é uma manifestação cultural que precisa ser praticada em um espaço específico. Entretanto sua execução é realizada majoritariamente na rua.

Reconheço que não consegui observar a Dança dos Caboclinhos de forma detalhada e tomar notas ao mesmo tempo, pois minha atenção estava dividida entre filmar e observar. Nessa ocasião optei por filmar e explorar o contexto do ensaio. À medida que os caboclinhos caminhavam dançando, tentava me posicionar de forma a colocar todos no enquadramento. Esta situação não se mostrou nada confortável para mim porque eu estava preocupada em manter a câmera o mais estável possível. A pouca luminosidade do fim do dia também foi um fator inquietante para que as imagens não ficassem tão escuras.

Durante o ensaio, percebi a presença de um público que saía de suas casas por onde os dançarinos passavam. A música é um elemento que chama a atenção. Algumas pessoas se

aproximavam do grupo, outras permaneciam nas janelas ou nas portas de suas casas. Muitos estavam com celulares gravando e tirando fotos. Alguns espectadores também acompanharam a música dos caboclinhos, balançando seus corpos. Tive a oportunidade de conversar com uma moradora que assistia os caboclinhos com entusiasmo. Esta pessoa declarou que acompanhava o grupo todo ano, que achava lindo ver a dança e os meninos vestidos de índios. A Dança dos Caboclinhos é considerada tradição pela população, por estar presente há muitos anos na Festa de Santo Antônio, mas como se desenvolveu a formação desse grupo?

3.1.4 Surgimento da Dança dos Caboclinhos do município de Peçanha

Depois de presenciar a Dança dos Caboclinhos em 2017, realizei uma pesquisa em fontes secundárias para tentar compreender a procedência dessa prática cultural, assim como suas características e simbologias. Tive acesso a alguns artigos e trabalhos acadêmicos que relatavam sobre uma dança dos caboclinhos, por exemplo: “O Grito de Guerra dos Caboclinhos: Etnografia da *Performance* Musical da Tribo Canindé (Pernambuco)” (SANTOS, 2008); “Dançando contra o Estado: a relação dança e guerra nas manobras dos Caboclinhos de Goiana/Pernambuco” (ACSERLARD, 2019); “Guerra, Perré e outras manobras: uma etnografia da dança do caboclinho pernambucano” (SILVA, J. 2014), e o Dossiê de Registro Caboclinhos, do Estado de Pernambuco (IPHAN, 2016).

Dentro do mesmo processo verifiquei a ocorrência de danças que também são denominadas de Caboclinhos, mas que não pareciam similares com a prática cultural de Peçanha. A dança dos caboclinhos é notada no Nordeste, nos estados de Pernambuco, Alagoas, Paraíba, Rio Grande do Norte e Bahia.

A literatura citada acima indica que, em Minas Gerais, ocorrência da dança dos caboclinhos está localizada nas cidades de Vespasiano, Montes Claros, região de Governador Valadares e Serro (ABREU, 2016; OLIVEIRA, 2014; QUEIROZ, 2005; SILVA, A. 2014). As várias versões da Dança dos Caboclinhos indicam que a menção ao imaginário indígena parece configurar uma característica unificadora, mas a construção de suas formas coreográficas e culturais não são as mesmas (ABREU, 2016; OLIVEIRA, 2014; QUEIROZ, 2005; SILVA, A. 2014). Elas sofrem mudanças de acordo com sua região, costumes e necessidades locais, em um processo de adaptar ao contexto para manter-se viva. Algumas danças de caboclinhos que ocorrem no Estado Mineiro podem estar inseridas em um contexto do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, como é o caso do município de Monte Claros, Vespasiano (Figura 08) e Serro (Figura 09).

Figura 08: Guarda do Caboclo do Divino Espírito Santo no Reinado de Nossa Senhora do município de Vespasiano, 2013.



Fonte: Dossiê de Registro da Guarda de Guarda do Caboclo do Divino Espírito Santo, 2020

Figura 09: Caboclos do Serro no Reinado de Nossa Senhora do Rosário do município do Serro, 2017.



Fonte: Facebook Caboclos do Serro

No município do Serro, de acordo com o Silva (2014), o Reinado de Nossa Senhora do Rosário ocorre desde a primeira metade do século XVIII, quando já havia a Irmandade do Rosário do Serro datada de 1728. Nessa festividade, que ocorre no mês de agosto, a presença de grupos de caboclinhos, marujadas, ternos e catopés são mencionados.

A tradição de grupo de caboclinhos no Reinado de Nossa Senhora do Rosário no município do Serro parece ser o primeiro contexto de onde a Dança dos Caboclinhos de Peçanha foi adaptada. De acordo com Senhor Tunico, o morador Marco Caetano, oriundo da cidade do Serro, mudou-se para Peçanha em 1942, carregando com ele a prática de dançar dos caboclinhos. Entretanto, o Senhor Tunico afirma que o Grupo de Caboclos de Peçanha não está associado à prática de congado. Ele afirma que a dança é em homenagem a Deus. Em outras conversas, também não houve menção à ocorrência da tradição de Reinado na região, apesar de haver um grupo de congado na comunidade dos Vieiras, localizada a 18 km da sede de Peçanha. Contudo, ao analisar os versos citados pelo Senhor Tunico, que serão abordados no próximo capítulo, identifiquei menção à Nossa Senhora do Rosário, levantando, para mim, a hipótese de que a dança poder ter sido retirada do contexto do congado, sem possuir continuidade em Peçanha.

Segundo relato do Senhor Tunico, Marco Caetano chegou à comunidade de Tronqueiras, zona rural, e formou o primeiro grupo de pessoas interessadas em aprender a dança. Essa comunidade é o lugar onde o Senhor Tunico nasceu e ele participa do movimento desde os 8 anos, quando ainda era “caciquinho”, nome dado ao caboclinho mais novo do grupo, junto com um primo. O grupo era composto somente por homens e havia trinta e quatro

caboclinhos. Deste grupo, restaram somente o Senhor Tunico, que está vivo para contar essa história, como ele mesmo afirma repetidas vezes.

Senhor Tunico e Senhor Chico recordam que, depois de Marco Caetano, houve a formação de três grupos que dançavam a Dança dos Caboclinhos. Ao longo dos anos, à medida em que um grupo ia abandonando suas atividades, outro ia se formando com o passar do tempo. Segundo eles, os grupos obedeciam às mesmas características da formação original, como vestir roupas que fazem menção ao imaginário indígena, usar flechas e fitas, e ser praticada somente por homens, condição da tradição. No entanto, na análise do Dossiê de Registro do Grupo de Caboclos, há citação de um grupo composto por meninas, no início da década de 1980, chamado de Caboclinhas da Tia Neva (Figura 10). Não há informação desse grupo no dossiê, mas nota-se, em duas fotos, que as meninas vestiam roupas que faziam alusão à cultura indígena, além de algumas utilizarem flechas e espadas nas mãos.

Figura 10: Grupo de Caboclinhas da Tia Neiva na década de 1980 no município de Peçanha



Fonte: Dossiê de Registro Grupo de Caboclos de Peçanha, 2014

É importante ressaltar na fala dos mestres que a Dança dos Caboclinhos de Peçanha sofreu transformações no decorrer dos anos. Talvez a principal, enfatizada, foi a ausência de personagens e de encenação no ato da dança. Segundo Senhor Tunico, na dança que eles praticavam, ainda com Marco Caetano, havia caciquinhos, papai vovô e mamãe vovó. No Dossiê de Registro lê-se: “ao lado do comandante ficavam os “caciquinhos”, um de cada lado. São eles mestre e contramestre, o caixeiro e o sanfoneiro. (...). O vovô carrega o mastro e a vovó leva o banquinho onde ele sobe” (2014, p.19). Nessa época, os caciquinhos eram os

meninos mais jovens do grupo que permaneciam ao lado do comandante, o líder; e a mamãe vovó e o papai vovô eram homens fantasiados desses personagens que faziam uma encenação divertida para o público, já que a função da vovó era carregar o banco para o vovô sentar, pois ele era quem segurava o mastro no momento da dança das fitas. Senhor Tunico e Senhor Chico recordam:

Senhor Tunico: Nossa dança ainda falta, ainda falta o vovô, a vovó...

Marina Fares: Mas essa época que vocês faziam lá com Seu Neném tinha?

Senhor Chico: Tinha, mas foi morrendo.

Senhor Tunico: Foi saindo, foi saindo também e não voltou mais. E nós também não preocupou em arrumar mais dois de novo, a vovó e o vovô. Tem a turma, mas está sem pai, sem avô e sem avó. E é de regra é ter a vovó e o vovô pra tomar conta né (Trecho da entrevista com Senhor Tunico e Senhor Chico, realizada em 11/06/2019).

Esses são alguns dos elementos de mudança notados na Dança dos Caboclinhos. Na conversa mantida com o Senhor Tunico e com o Senhor Chico, essas diferenças do tempo são constantemente lembradas em um processo natural de comparação entre a dança que ocorria antigamente e a atual. Isso indica que muitas foram as transformações que a dança passou e passa para se recriar e se perpetuar para as gerações futuras. Afinal, atualmente, quem são os caboclinhos e como se constituiu o grupo de caboclos?

3.1.5 Atores principais e a formação do atual grupo de caboclos

Para abordar a constituição do grupo de caboclos é fundamental contar a história de vida do Senhor Tunico e Senhor Chico. O primeiro é o mais antigo integrante, é o mestre, já o segundo é o organizador do grupo, sendo o contramestre. Ao tomar conhecimento dessas duas narrativas, compreendi o surgimento do grupo e a importância de suas lideranças para manter firme os caboclos de Peçanha.

▪ **Senhor Tunico**

Tunico e Chico (Figura 11) ficaram amigos quando se aproximaram, há mais de 10 anos, na formação do grupo de caboclos. Antônio Domingos de Brito, conhecido como Senhor Tunico, 85 anos, tem orgulho de citar as pessoas que conhece não só da família de Chico, mas de toda a cidade. Ele gosta muito de contar sua história, como fez repetidas vezes em nossas longas conversas. Com uma lucidez e memória afinada, disse que nasceu na comunidade Tronqueiras, perto do município de Divinolândia. Nos seus 15 anos, foi morar com um tio em sua fazenda situada próxima à Mata (Mata do Peçanha, como é conhecida a cidade). Lá

trabalhou como peão, vaqueiro e carreiro. Casou com 37 anos e sua esposa com 18, tiveram 9 filhos e há 25 anos é viúvo. Hoje mora com a filha caçula no bairro Alvorada.

Figura 11: À esquerda, Senhor Tunico, à direita Senhor Chico com suas fardas e espadas na casa do Senhor Antônio Teodoro no dia 12 de junho de 2019. Detalhe para o “pio” do Senhor Tunico em um colar passado em seu pescoço.



Fonte: Marina Fares, junho/2019

▪ **Senhor Chico**

Francisco Rosa dos Reis, conhecido por Senhor Chico, 63 anos, é morador do bairro Alvorada e sua profissão é vigia noturno do Parque de Exposição de Peçanha. Sua relação com a dança iniciou quando foi convidado pelo Senhor Neném Teeiro, o sanfoneiro do grupo, a compor a Dança dos Caboclinhos. Chico já possuía experiência desde pequeno no grupo de marujada, pois seu avô era assistente do responsável pela marujada, Manel Hortenço. Chico afirma que já possuía desejo de dançar os caboclinhos desde jovem:

Mas, quando ele [Senhor Tunico] tava na dança, meus irmãos foi pra dançar lá, mas não me chamou, não me convidou nem nada, eu já era um molequinho. Aí eu vi os meninos fazendo uma flecha lá e disse que ia dançar. Lá no Gonzaga. Inclusive o tocador de sanfona era o André [também sanfoneiro do Grupo de Caboclinhos na Festa de Santo Antônio]. Aí depois que eles foram lá e dançaram e tudo e eu doido pra entrar na dança. Mas não sabia o que que era e tal, não sabia o ritmo nem nada, como era que era a coisa. Aí Manel Hortenço arruma uma marujada e meu avô era assistente do Manel Hortenço, aí nos foi. Foi aí que entramos nessa marujada. A última festa foi aqui no Peçanha que nós dançamos três dias, com o Manel Hortenço foi a última vez (Trecho da entrevista com Senhor Chico, realizada em 11/06/2019).

Senhor Tunico, o integrante mais velho, tem sua narrativa de vida integrada à história da Dança dos Caboclinhos de Peçanha. Conforme já citado, sua participação teve início aos 8 anos, quando era ainda caciquinho da formação original do grupo de Marco Caetano, na zona rural da comunidade de Tronqueiras, na década de 1940. Segundo Senhor Tunico, esse grupo permaneceu ativo por muito tempo. Depois houve mais dois grupos, dos quais não se tem informações precisas, a não ser que o Senhor Tunico também participou de um deles, no período em que morou na comunidade Aldeia da Pedra, antes da formação do terceiro e atual, os caboclos de Peçanha (Figura 12).

▪ **Senhor Neném Teeiro**

A constituição do atual grupo de caboclos de Peçanha desenvolveu-se com o Senhor Neném Teeiro, que convidou o Tunico para comandar as manobras da dança, e Chico para ajudar a organizar os caboclinhos. Senhor Neném ficou na liderança até o ano de 2010, quando se afastou por problemas de saúde. Senhor Chico relata que na caboclada, termo usado frequentemente pelos integrantes, ainda era possível encontrar o papai vovô e a mamãe vovó nos grupos anteriores, mas ambos faleceram pouco antes de Neném deixar a direção e não encontraram substitutos interessados. Para dar continuidade, Senhor Tunico e Senhor Chico assumiram o comando e estão até hoje.

Figura 12: Grupo de Caboclos de Peçanha na rua da casa do Senhor Antônio Teodoro no dia 12 de junho de 2019. Ao fundo está Neném Teeiro, o sanfonista; com a espada coberta por penas está Senhor Chico; seguido do Senhor Antônio Teodoro; e ao seu lado Senhor Tunico, que carrega outra espada. O mastro da dança das fitas é segurado por Jorginho, filho especial do Senhor Antônio Teodoro e encostado no muro está o segundo sanfoneiro, o Negrin.



Fonte: Marina Fares, junho/2019

Aí eles comunica comigo, falou: Vamo reuni uma turma? Quem era que nós reunimos primeiro, até já foi embora, acabou, a minha turma. Aí eu vim aqui, junto com Neném Teeiro. E vem o Chico de novo, lá vai eu formando outra de novo. Tinha outra, mas acabou tudo. Aí formei outra onde eu morava, na Aldeia da Pedra, lá nós dançamos e tudo, até meu outro ajudante, não mora aqui não, mora no Recreio, foi embora pra lá. E a dança acabou. Aí no Neném Teeiro me achar: Senhor Tunico você topa? Eu sei que você dança e tudo. Se puder controlar tudo, eu consigo entrar mais você. Aí ele pegou e me jogou de frente de novo e me consta como mestre. Mas eu não sei nada não. Eu faço pra viver (Trecho da entrevista com Senhor Tunico, realizada em 11/06/2019).

3.1.6 Interações entre os mestres

A cumplicidade dos dois puxadores da Dança dos Caboclinhos é um ponto essencial para a sustentação da tradição. As risadas e brincadeiras entre eles demonstram como a união e a amizade ajudam a manter viva a identidade e memória dos caboclinhos na cidade. A divisão de tarefas entre eles é clara, como diz Tunico: “Chico reúne a tropa e o ataque eu bato”. Tunico lança o comando para a turma no momento da dança. Isso significa que ele é responsável pela

mudança das manobras, pela troca das etapas, pelo tempo de duração, por chamar atenção dos caboclinhos no momento da dança e, principalmente, por lançar a poesia cantada, maneira como ele mesmo se refere aos versos citados. Já a tarefa do Senhor Chico é controlar o número de jovens participantes do grupo, confirmar a presença de cada um, reunir o grupo e orientar no comportamento dos meninos:

É eu que reúno os meninos, mando recado, ligo pra um. Uma época de festa dessa, eu já queimei muito telefone. Já queimei muito telefone de tanto ligar. Levei ele ali e não teve nem concerto teve. É ligar, vou atrás, peço menino pra ligar pro outro e o pau come. E aí se não vir! (Trecho da entrevista com Senhor Chico, realizada em 11/06/2019).

Além disso, Senhor Chico tem a função de dividir o dinheiro que recebem da Prefeitura de Peçanha, quando dançam na Festa de Santo Antônio. Segundo relata, sua honestidade no compartilhamento do dinheiro fez com que aumentasse o respeito dos meninos por ele. Senhor Tunico diz que só aceitou entrar no grupo com a condição de Chico ficar responsável por essas tarefas, pois a idade e a vontade já não permitem grandes esforços. Para ele, um não funciona sem o outro.

(...) se ele não tiver também, não tem nada feito não! Sabe por que? A turma é mais dele do que minha. Porque eu pela minha idade, por que eu to lá com meus 84 anos, graças a Deus, eu falei com ele: Chico eu vou parar de dançar, não vou ficar carregando, buscando caboclinho ali, caboclinho aqui, aqui, lá, não eu vou desistir. (...) Eu falei com ele: Se você me garantir de reunir a turma eu te ajudo, porque eu não vou ficar caçando ninguém não. Agora se você falar que não, não tem nada pra fazer, eu vou desistir. Ele falou: não, deixe por minha conta. Se você reunir a tropa, o ataque eu bato. Pode reunir a tudo toda aí, agora tá por sua conta, agora eu faço o que eu quero (Trecho da entrevista com Senhor Tunico, realizada em 11/06/2019).

A atenção especial que dedico aqui a esses dois protagonistas se deve à função de mantenedores do grupo e de sua atitude de “guardas” da tradição, mas o destaque a esses mestres não diminui a importância tanto dos caboclinhos quanto dos músicos. O relato, a partir do ponto de vista da história dos mestres, me parece ser o mais adequado para observar a consolidação e continuidade do grupo em razão da sua centralidade nessas duas figuras, uma vez que os caboclinhos são constituídos por dezessete crianças, dois mestres, além dos cinco músicos. De qualquer forma, menciono também tanto a participação dos caboclinhos, quanto dos músicos no desenvolvimento da coreografia.

3.1.7 Caboclinhos

Os caboclinhos são formados por um grupo de crianças e adolescentes na idade entre 7 a 15 anos, quase todos moradores do bairro Alvorada. Alguns são parentes, como já citado do Senhor Antônio Teodoro: três netos e um filho, que são os jovens mais antigos, outros primos ou amigos. Senhor Chico e Tunico afirmam que não precisam convidar jovens para integrar o grupo, pois eles mesmos pedem para participar. Este foi o caso de dois meninos, moradores da zona rural de Jandrero. Segundo Senhor Chico, um dia antes da primeira apresentação do ano, a mãe solicitou que os filhos fizessem parte da dança. Não havia como negar, ele conta, pois vieram de longe e, assim, os dois filhos estrearam com uma fantasia de cavalinho. Os cavalinhos ficam próximos aos músicos. Essa fantasia tem a forma do corpo de um cavalo, onde os meninos entram por baixo e seguram a vestimenta por uma corda. Atado ao pescoço do cavalo está um sino de vaca, que faz barulho quando balançado. Ressalto que a presença dos cavalinhos aconteceu somente no ano de 2019 (Figura 13).

Figura 13: Fantasia de cavalinhos vestida por dois meninos que se encontram posicionados nas laterais entre os músicos.



Fonte: Marina Fares, junho/2019

Assim, Senhor Chico controla o número de caboclinhos que participam da *performance*, que deve ser uma quantidade que propicie os mestres monitorarem eficientemente o grupo. Para ele, os meninos encaram a função como uma brincadeira, que é como os mestres denominam a dança, uma brincadeira séria.

O contato que tive com os caboclinhos durante a segunda fase do estudo de campo foi espontâneo, comparado com a timidez dos mesmos no primeiro contato no ano de 2017. Eles

me reconheceram. Questionei, em nossas conversas, o porquê de dançarem e a resposta foi quase que unânime: eu gosto. Depois, descobri que os motivos também eram mais diversos, como lanchar, receber dinheiro, por participação de um amigo ou por tradição familiar.

Como mencionado anteriormente, a maioria dos caboclinhos reside no bairro Alvorada. Segundo a responsável pelo Setor de Patrimônio Cultural, Marina Braga Leão, esse local foi reconhecido como bairro no final da década de 1960, sendo seu nome escolhido pelo prefeito da época, Dr. Juarez Vieira da Silva, inspirado no Planalto da Alvorada, de Brasília, recém-criada capital do Brasil. Na década de 1980, o bairro Alvorada expandiu-se rapidamente em função do intenso processo de êxodo rural que Peçanha sofreu. Marina Braga ainda ressalta que a história do bairro é mais antiga, “na década de 1930 foi instalado lá o matadouro municipal e na década de 1940 ficava lá a linha de tiro do Tiro de Guerra, a escola de pilotagem e antes da expansão do bairro já estava lá o CIAME [Clínica Médica]” (Trecho da entrevista com Marina Braga Leão, realizada em 14/06/2019).

O bairro Alvorada é o mais populoso do município e está localizado no alto de um morro, considerado um bairro socialmente vulnerável. Ao Senhor Tunico perguntei se o grupo surgiu no bairro Alvorada e ele me afirmou que a reunião deles acontece nesse bairro devido a casa do Senhor Antônio concentrar um grande número de caboclinhos, como já dito. Também a maioria dos jovens integrantes do grupo mora nele. Senhor Chico afirma a importância do grupo para os meninos desse bairro:

Tira eles de ficar mexendo com coisas dos outros, porque está divertindo ali, aquilo ali ele tá com a cabeça naquilo ali né. Tira eles da droga né. É aí porque hoje o que está vendo é isso. Então você tá divertindo com eles, você marcando com eles, então tando divertindo com ele, tá livrando eles fazerem coisas que não deve. O que não deve aprender. Converso com eles direitinho e tudo, ali e vou levando, por isso, que eles gostam de mim demais, é por conta disso. Eu converso muito com eles (Trecho da entrevista com Senhor Chico, realizada em 11/06/2019).

Dentre os integrantes do grupo, não estão somente os jovens, mas também os instrumentistas que acompanham Senhor Tunico e Chico, e que contribuíram para a criação do grupo. Os tocadores, como são chamados, são Senhor Antônio Teodoro, responsável pelo reco-reco, Zé Geraldo e Luiz Lapão pelas caixas, Neném Teeiro e André pela sanfona e é sobre eles e a música dos caboclinhos que relatarei a seguir.

3.2 Formação do grupo musical da Dança dos Caboclinhos

3.2.1 Tocadores

A Dança dos Caboclinhos não acontece sem a música. Os tocadores, ou músicos exercem um papel fundamental no desenvolvimento da manifestação artística em questão e na condução das formas e coreografias, relações internas e relações com o público. Estes tocadores fazem parte do grupo, mas desempenham um papel distinto dos mestres e caboclinhos. A seguir, será apresentado um perfil desses atores e sua relação com a manifestação cultural e a formação instrumental. Uma análise aprofundada das formas e estruturas musicais será apresentada no próximo capítulo.

Neném Teeiro, 69 anos, é o dono da sanfona na dança, como diz Senhor Tunico. Morador do bairro Alvorada, ele é um experiente tocador de sanfona, instrumento que aprendeu aos 6 anos, ouvindo seu pai tocar. Com sua própria sanfona, já tocou com vários artistas locais o ritmo de forró, fazendo parte de bandas e com cd gravado. A música executada na Dança dos Caboclinhos, Teeiro aprendeu com um antigo participante já falecido.

Há um segundo sanfoneiro conhecido como Negrim, que também acompanha o grupo por muitos anos. De acordo com Senhor Tunico e Senhor Chico, a dança perdura por muitas horas e, devido ao cansaço, e sendo a sanfona essencial, faz-se necessário a presença de um segundo sanfoneiro. Neném afirma que o segundo não permanece muito tempo tocando sozinho, por não possuir tanta experiência no tocar. Senhor Tunico ressalta que cada sanfoneiro tem seu jeito de tocar:

Quando muda os sanfoneiros, muda a música. O Seu Neném multiplica a música, ele usa três acordes e multiplica com o mesmo som na dança, o segundo não multiplica, fica na mesma coisa. Ele toca só uma posição. Quando um cansa, troca o sanfoneiro. A tradição do lado do Neném é uma, e do outro é outra (Trecho da entrevista com Senhor Tunico, realizada em 11/06/2019).

Além da sanfona, o reco-reco e as caixas formam os instrumentos que completam a musicalidade dos caboclinhos (Figura 14). De acordo com Senhor Chico, o Senhor Antônio Teodoro, responsável pelo reco-reco, entrou para o grupo como dançante, como um caboclinho e, num dia de apresentação em que faltou o tocador do reco-reco, Senhor Antônio assumiu o instrumento e permanece até os dias de hoje. Já os caixeiros, Luiz Lapão e Zé Antônio foram os primeiros. Com a saída desse último, o então dançante frontal, José Geraldo, pediu para aprender a bater a caixa e, desde então, ambos são os caixeiros até o presente momento. Os mestres afirmam que a presença deles é imprescindível e que eles nunca falham.

Figura 14: Os músicos do grupo na casa do Senhor Antônio Teodoro: Neném Teeiro está na sanfona, Luiz e Pedro na caixa, e Antônio Teodoro no reco-reco.



Fonte: Marina Fares, novembro/2017

O reco-reco e as duas caixas foram produzidos pelos seus tocadores. Segundo Senhor Antônio Teodoro, a maioria das flechas usadas pelos caboclinhos foram confeccionadas por ele, com madeira e elástico. Questionado se o modelo produzido das flechas foi baseado em outras danças de caboclo, Senhor Antônio afirma que "tudo foi tirado da minha cabeça". Na medida em que sai algum caboclinho, a flecha é transferida para o próximo integrante. As flechas ficam guardadas na casa do Senhor Antônio, assim como as vestimentas dos integrantes.

Na Dança dos Caboclinhos, as flechas tornam-se instrumentos percussivos fundamentais para a execução da prática cultural. São as flechas que produzem um som agudo e percussivo característico de uma madeira densa, utilizado para fazer parte da marcação da música (2 em 2 tempos). No próximo capítulo descreverei como as flechas são tocadas e como elas acompanham os movimentos corporais praticados pelos caboclos no ato de dançar.

Ao tentar explorar um pouco mais sobre o papel da música na Dança dos Caboclinhos, o Senhor Tunico mencionou que a música não permanece a mesma durante a etapa da dança das flechas e das fitas, como eu havia pensado. Em cada ato, a música é tocada de maneira diferente, embora essas mudanças não sejam diretamente perceptíveis para pessoas que não possuem conhecimentos técnicos musicais. Senhor Chico afirma: *“O toque de dançar é um, o de trançar a fita é outro”*. Senhor Tunico complementa: *“A marcha pra dançar é um, pra trançar é outro. Sabe até o modo de trançar a fita. O de trançar o toque é um e a marcha pra*

cantar e falar é outro”. No caso da fala do Senhor Tunico, o marchar é a referência para a dança das flechas e o trançar é a dança das fitas.

A cumplicidade dos tocadores com o Senhor Tunico é visivelmente perceptível, sendo que cada músico sabe o que deve fazer e quando deve executar o comando de Tunico. Segundo o mestre, a parceria entre ambos é consolidada já por muitos anos, especialmente com o sanfoneiro. Quando Senhor Tunico lança o comando para o sanfoneiro, primeiro com o olhar e depois soprando seu apito, significa que a música pode ser iniciada. A sanfona é a primeira a ser tocada, seguida das duas caixas e do reco-reco, e, por último, as flechas. "A sanfona sai primeiro, depois a caixa e o reco-reco, e os meninos escutam o batido da caixa e o toque da sanfona, aí eles começam", afirma Senhor Tunico.

O apito é utilizado somente por Senhor Tunico e possui diferentes funções. Ele serve para comandar os caboclinhos, assim como para chamar a atenção deles. Também é soado para começar e finalizar uma música, e para acompanhar a melodia em alguns momentos durante a dança das flechas. Na dança das fitas, ele é usado para iniciar e terminar a dança. O "pio", como Senhor Tunico diz, é símbolo de autoridade no contexto da dança. "Ali o Tunico bate o pio e cada qual no seu lugar. Aí cada qual caça o seu lugar. Já sabe o que tem que fazer", afirma Senhor Chico.

Na dança das espadas, não há a presença do "pio" do Senhor Tunico, pois é praticado apenas pelo Senhor Tunico e Chico. Essa etapa começa no momento em que Senhor Tunico achar mais adequado e, assim, lança um olhar para o Senhor Chico para começarem o ato da guerra. A espada é carregada pelo Senhor Tunico, Senhor Chico, que é o primeiro de uma das filas, e pelo caboclinho Cleiveison Santos, que ocupa a primeira posição na outra fila. No entanto, a dança das espadas é executada apenas pelos dois mestres. Nessa encenação, as espadas são batidas no alto junto ao som produzido pelas flechas dos caboclinhos. Ressalto que a dança das espadas ocorre no momento que acontece a dança das flechas. No próximo capítulo, a dança das espadas será mais detalhada, assim como a dança das flechas e das fitas.

3.2.2 *Poesia cantada e falada*

A Dança dos Caboclinhos pode ser praticada por horas. Entretanto, o Senhor Tunico relatou que as crianças não conseguem permanecer durante muito tempo dançando, assim como é também cansativo para os músicos. Por isso, a apresentação é realizada em períodos curtos, com pausa e recomeço, sendo difícil totalizar uma duração da dança. Na apresentação do dia 12 de junho de 2019, o grupo faz pausas enquanto ocorria a missa na Igreja Matriz Santo

Antônio, além de pausas durante a mudança de etapa, da dança das flechas para a dança das fitas.

Os versos são recitados somente por Senhor Tunico, assim como os cantos, que são chamados por ele de poesia. Ele afirma que aprendeu sua poesia com o chefe Marco Caetano enquanto era caboclinho, prestando atenção nos versos e nos cantos.

Era o chefe que me ensinou, eu era desse tamaninho e dessa turma de 34, só eu que fiquei, mais ninguém. Eu dançando, fazendo pro meu lado, fazendo pra eles ver e prestando atenção, por isso, essa pouco poesia que falo é tirado por ele. Eu dançando e meu companheiro não aprendeu nada. E eu dançando e prestando atenção na poesia dele, nas palavras, como que ele comunicava e tudo né. E eu dançando e pondo aquilo na cabeça (Trecho da entrevista com Senhor Tunico, realizada em 11/06/2019).

Segundo Senhor Tunico e Senhor Chico, a letra ora cantada, ora recitada, é o que eles chamam de poesia da Dança dos Caboclinhos. Nesse momento da conversa, Senhor Tunico logo começava a recitar os versos e/ou a cantar, explicando em que ocasião cada segmento de sua poesia é utilizado. Na execução da dança não ficava claro, para mim, a distinção entre ambas, recitar os versos e cantar. Fui compreender essa diferença quando, nas explicações do Senhor Tunico, ele relacionou sua poesia com os músicos e afirmou: "O falar é um e o cantar é outro. No cantar, ele toca tudo, o falar, eu falo com os instrumentos calados. Agora o cantar não, o cantar eles tocam tudo na sanfona". Sobre quais são os versos tanto do cantar quanto do falar e o momento em que são utilizados serão explicados no próximo capítulo.

3.2.3 *Indumentária*

Quando o grupo de caboclinhos está se apresentando, não é somente a música e a *performance* que chamam a atenção do público, as vestimentas também exercem um papel especial na *performance*. Com exceção dos caixeiros e os sanfonistas, todos os integrantes vestem uma roupa com penas que fazem menção ao imaginário indígena. Segundo Senhor Tunico, esse modelo de roupa é usado desde sua época de caboclinho.

A vestimenta é chamada de "farda" (Figura 15) pelos integrantes. Essa farda é composta de um colete e uma saia com penas, que vai da cintura até a altura dos joelhos. Ambos são feitos de tecido americano cru. Por baixo da farda, os caboclinhos usam short ou calça jeans e uma blusa de malha bege, que foi fornecida pela Prefeitura de Peçanha, há alguns anos atrás, como uma medida de salvaguarda no contexto do Programa do ICMS Patrimônio Cultural. Nas costas dessa blusa há um desenho de um cocar colorido e o escrito "Grupo de Caboclos Peçanha, MG".

Já na cabeça é utilizada uma espécie de cocar alto e fechado, no formato de um triângulo, com detalhe preto na borda, chamado de capacete. O capacete com penas possui um elástico que facilita sua adesão embaixo da cabeça dos caboclinhos. Os caboclinhos calçam sandálias abertas, modelo franciscana, que foram fornecidas pela Prefeitura de Peçanha também como uma ação de salvaguarda do ano de 2019.

Figura 15: Indumentária dos integrantes: colete, saiote e capacete de penas com cores variadas. Por baixo, blusa bege sem manga, short ou calça jeans, e nos pés sandália de plástico.



Fonte: Marina Fares, junho/2019

Segundo Marina Braga Leão, foram as mães dos próprios integrantes que confeccionaram as roupas. Uma das mães relatou-me que precisou matar galinhas para montar a farda e o capacete do filho, além do trabalho difícil de colar as penas. "Eu tive que matar 3 galinhas! Dá muito trabalho colocar pena por pena nessa fantasia" (Trecho da fala com Flávia Teodoro, em 11/06/2019). Devido a essa mobilização das mães, a Casa da Cultura Minervina Vieira vem provendo encontros anuais, semanas antes da Festa de Santo Antônio, com o intuito de deixar as fardas e os capacetes prontos para serem usados, já que as penas se soltam naturalmente ao longo do ano.

Na minha estadia em Peçanha, participei de algumas tardes na Casa da Cultura ajudando as funcionárias a colar as penas. Segundo elas, no começo dos encontros, as mães participam

mais do trabalho manual, mas, quando vai aproximando o dia da festa, são as próprias funcionárias que cessam suas atividades habituais para finalizarem as fardas e os capacetes. Elas me explicaram que as penas são oriundas de doações de conhecidos que possuem galinheiros, mas também já aconteceu de pais de caboclinhos comprarem as penas em lojas. É por ser doação que as penas são de diferentes variedades de cores e tamanhos que vão de brancas a penas coloridas.

Nos dias em que estive colaborando na Casa de Cultura, notei que os capacetes são feitos de papelão grosso. Aprendi com as três funcionárias que exerciam a atividade minuciosa de colar as penas, utilizando cola escolar, que as menores eram escolhidas para o topo e as maiores para a base. Dessa forma, o capacete ficaria mais uniforme e esteticamente mais bonito com as penas caindo, já que se colava apenas a base final da pena, deixando o começo solto. As penas balançavam enquanto os caboclinhos dançavam.

A escolha das penas também obedece a uma combinação estética de cores, de acordo com as tonalidades das penas. Por exemplo, há capacetes somente brancos, outros marrons. As mesmas funcionárias citadas tiveram a ideia de fazer uma barra preta de camurça para ser colocada na base do capacete, o que foi aprovado pelos mestres. Sobre a barra preta, foi feito um detalhe com um barbante traçando um zig zag. O envolvimento dessas trabalhadoras foi fundamental para a finalização das indumentárias.

Incluo ainda nos trajes usados o artefato da espada dos mestres e do caboclinho, presente na primeira posição de uma fila. Conforme mencionado, apenas os três utilizam as espadas. Elas são de madeiras sendo que a do Senhor Tunico é trançada por uma fita de cetim e as outras duas são cobertas por penas.

Os capacetes e as fardas são usados por todos os caboclinhos, mas não por todos os músicos. Ainda sobre as vestimentas, Senhor Tunico relata que as roupas dos mestres, dele e do Senhor Chico, são especiais. Nesse sentido, incluo também a roupa do Senhor Antônio Teodoro, onde se percebe diferença nas cores das penas. Minha conclusão é de que são fardas e capacetes mais antigos, pois Tunico afirma que sua roupa é composta por penas de ema, do período em que ele começou a dançar. A farda desse mestre é a única que tem um modelo diferente, ele usa uma jardineira e não um colete.

A preparação dos caboclinhos para vestirem suas fardas, seus capacetes e pegarem suas flechas acontece somente na coreografia executada na Trezena de Santo Antônio. Essa festividade é considerada o principal evento religioso e cultural de Peçanha, sendo reconhecida como patrimônio municipal imaterial pelo Programa de ICMS Patrimônio Cultural, em 2009, e é o contexto dessa festividade que será tratado a seguir.

3.3 A Trezena de Santo Antônio do município de Peçanha

3.3.1 *Festividade de Santo Antônio*

A Trezena de Santo Antônio ou a Festa de Santo Antônio (Figura 16) acontece há décadas no município de Peçanha. De acordo com o Dossiê de Registro da Trezena de Santo Antônio (2010), não existe documentação que comprove o início exato da celebração, mas a importância do santo é ressaltada na própria história da formação da cidade. Conforme já mencionado, em meados do século XVIII, a criação do município desenvolveu-se a partir da construção de uma capela dedicada a Santo Antônio. As primeiras denominações do povoado foram Santo Antônio do Peçanha e Santo Antônio do Bom Sucesso do Descoberto do Peçanha, nomes que também fazem menção à expedição comandada por João Peçanha Falcão, fundador do município.

Figura 16: Festividade da Trezena de Santo Antônio no município de Peçanha, localizada na Praça Getúlio Vargas, no dia 08 de junho de 2019.



Fonte: Marina Fares, junho/2019

Santo Antônio é o padroeiro do município e, segundo a fonte documental citada, é através da oralidade dos moradores mais antigos que se certifica de que, desde o ano de 1931, a festividade já ocorria em Peçanha. Essa data demarca a chegada do Monsenhor Amaral na Paróquia de Santo Antônio, onde permaneceu até 1982, quando foi afastado por motivos de saúde. Monsenhor Amaral foi figura importante para a perpetuação da trezena, que continuou ativa pelos outros párocos que por ali passaram. Contudo, segundo o Dossiê de Registro, a Trezena de Santo Antônio não aconteceu entre os anos 2000 a 2008. Em conversa com Marina

Braga, ela afirma que a festa nesse período ocorreu sim, mas em um formato simplificado, como demandou o padre da época. A Trezena foi retomada como é atualmente no ano seguinte, época em que foi enviada a documentação para o Iepha/MG para ser reconhecida como patrimônio municipal. Desde então, a Trezena de Santo Antônio é celebrada até o presente ano¹⁰.

A Festa de Santo Antônio obedece a treze dias de festividade. Sua comemoração é sempre nos doze dias que antecedem o dia do padroeiro, 13 de junho. Todo ano o evento aborda os ensinamentos do santo e outro tema de interesse diverso, sendo que no ano de 2019, o assunto tratado durante as missas foram as políticas públicas. Durante 11 dias a programação é a mesma: à noite ocorre a missa e trezena na Igreja Matriz de Santo Antônio, seguida de leilão e barraquinha na Praça Getúlio Vargas, onde está situada a matriz. Nos dias 12 e 13 a programação ganha destaque, com o carregamento da bandeira do santo em uma procissão com o grupo de caboclos, marujada e os bonecos gigantes no dia 12; e no dia 13, a celebração da missa festiva e leilão de gado.

Na programação do evento religioso, o grupo de caboclos esteve presente no dia 12, às 19h, e também no dia 13, na parte da manhã, sendo que o segundo dia não é citado na programação festiva. Adiante, descreverei com mais detalhes a comemoração destes dois dias, quando o grupo de caboclos executou sua coreografia.

Nas conversas com Senhor Tunico, ele afirmou que, desde a formação do atual grupo dos caboclos, eles não deixaram de comparecer a nenhuma Trezena. Já o grupo de marujada ficou muitos anos desativado e, no ano de 2019, o grupo retomou sua participação depois do incentivo do Setor de Patrimônio Cultural. Contudo, não se pode afirmar que o grupo de marujos, oriundo da zona rural, terá continuidade nos anos seguintes. Os bonecos gigantes são referidos como bonecos do Sávio, Sávio Gandra, morador que os confecciona há anos. Esses bonecos eram tradicionais antigamente, em grande quantidade e conhecidos regionalmente, mas hoje permanecem apenas os dois, Joana e Rogério.

A manutenção desses grupos tradicionais, segundo o Dossiê de Registro da Trezena de Santo Antônio elaborado por uma empresa especializada em ICMS Patrimônio Cultural, consta que “no âmbito das dificuldades, a manutenção das manifestações folclóricas como marujos, caboclinhos e bonecos, tornaram-se cada vez mais raras, uma vez que os grupos não mais disponibilizam apresentações voluntárias” (PREFEITURA MUNICIPAL DE PEÇANHA, 2010, p.16).

¹⁰ Segundo informações da responsável pelo Setor de Patrimônio, Marina Braga Leão, no presente ano de 2020, devido ao contexto de pandemia da Covid-19, a Trezena de Santo Antônio aconteceu através da rede social da Paróquia de Santo Antônio, ocorrendo somente a parte propriamente litúrgica, que é a novena e as missas.

Sem adentrar no mérito da Política de Patrimônio Estadual, relato uma conversa com Marina Braga sobre esse assunto. Na minha primeira visita aos caboclinhos, em 2017, Marina Braga disse que o grupo de caboclos, depois de ter sido reconhecido como patrimônio municipal de natureza imaterial, em 2014, passou a cobrar pelas apresentações, quando convidados. Segundo Braga, isso dificultou a possibilidade de apresentações do grupo em outros eventos da cidade e região, quando chamados. Nessa mesma época, o Senhor Tunico afirmou que eles cobram pela presença do grupo, e que o valor varia conforme o evento, sendo a quantia que o contratante está disposto a pagar.

Já na minha segunda estadia em Peçanha, em 2019, Senhor Tunico e Senhor Chico foram enfáticos dizendo que não cobram pelas apresentações, mas que na Festa de Santo Antônio, eles recebem uma ajuda que é dividida igualmente para todos os integrantes. No passado, esse valor foi de R\$1.800. Senhor Chico é o responsável por receber e dividir a quantia para todos. Além disso, os mestres ressaltam que o grupo participa apenas da Festa de Santo Antônio, e que, raramente, eles participam de outras celebrações. Sem me aprofundar nesse ponto, cito essa questão como uma reflexão para entender a relação entre o poder público, os detentores do patrimônio e a manutenção de uma prática cultural.

Para compreendermos melhor o desenvolvimento da Dança dos Caboclinhos, a seguir será descrito os dois dias de apresentação do grupo em seu contexto festivo. Não concentrarei nas etapas e nos movimentos da dança, mas como ocorre a preparação, a execução e a finalização da dança dos dias 12 e 13 de junho de 2019, através da minha percepção como observadora. Uma descrição mais detalhada da dança será realizada no próximo capítulo.

3.3.2 Os dias que antecederam a Dança dos Caboclinhos

Conforme já relatei, meu trabalho de campo ocorreu entre os dias 9 e 14 de junho de 2019. Nos dias que antecederam minha ida, organizei o roteiro com questões que gostaria de me aprofundar, além de planejar uma programação para filmagem da dança. Algumas semanas antes da data mencionada, entramos em contato com Marina Braga e selamos uma parceria: em troca de um vídeo produzido sobre a Dança dos Caboclinhos, a Prefeitura de Peçanha nos forneceu estadias durante esse tempo. A equipe era composta por mim, meu orientador e seu bolsista, que chegaram 3 dias depois de mim, para ajudarem no trabalho de coleta de mídia, principalmente com as filmagens.

O meu contato com a Marina Braga ocorreu através de e-mails, onde eu expliquei o porquê da minha pesquisa e o método que eu utilizaria para realizá-la. A minha ideia inicial era

permanecer duas semanas seguidas, exatamente aquelas que correspondiam às duas semanas antes da Trezena de Santo Antônio. O que eu visava com esse período de campo, para além de tentar compreender o desenvolvimento da dança, era conseguir um contato mais informal e rotineiro com os integrantes do grupo, principalmente os Senhores Tunico e Chico. Mas isso não foi possível.

Entre os e-mails trocados, informei à Marina Braga sobre a previsão da minha ida para Peçanha. Pela manhã no dia da minha partida, Braga me telefonou e disse para eu adiar minha partida, pois, segundo ela, não era necessário permanecer duas semanas no município por não ter o que fazer em relação aos caboclinhos. Esclareci meus motivos, meu interesse em acompanhar os ensaios e ter um contato rotineiro com os detentores. Entretanto, fui autorizada a acompanhar apenas o último ensaio do grupo. Ela era a mediadora entre os caboclinhos e eu, logo, segui suas orientações.

No dia 8 de junho cheguei a Peçanha e, no dia seguinte, presenciei e registrei o último ensaio do grupo, conforme relatado acima. Acompanhei o processo desde a concentração dos jovens na casa do Senhor Antônio Teodoro, no bairro Alvorada, até o final do ensaio. Nos dias posteriores até o dia da apresentação dos caboclinhos, conversei bastante com as funcionárias da Casa da Cultura que colavam as penas nos capacetes dos caboclinhos que ainda faltavam, conforme já mencionei.

Essas funcionárias não compreendiam o motivo do meu interesse no grupo de caboclos e acreditavam que eu estava ali somente para filmar. Essa era a mesma ideia dos integrantes do grupo em relação à minha presença. Também a maior parte do tempo eu estava com a câmera na mão. Até no espaço da barraquinha e do leilão, na Praça Getúlio Vargas, algumas pessoas vieram até a mim para saber se eu estava produzindo um vídeo sobre a festividade para a Prefeitura de Peçanha. Nos dias 12 e 13 de junho, junto com meu orientador e seu bolsista, essas suspeitas pareciam ter sido confirmadas, devido à presença deles e os equipamentos de gravação.

3.3.3 Dia 12 de junho – Dança dos caboclinhos na Igreja Matriz de Santo Antônio

Nas conversas com os mestres, nos dias anteriores à primeira coreografia do grupo, notei que estavam animados, e claro, eu também. Marina Braga me delegou a função de acompanhar e levar as blusas e as novas sandálias que ainda estavam faltando para alguns caboclinhos, quando soube que iria para o bairro Alvorada. Nesse instante, sentia-me mais à vontade com as funcionárias da Casa da Cultura e com os próprios caboclinhos.

Chegando à casa do Senhor Antônio Teodoro, os meninos já reunidos, assim como os outros integrantes, eu entreguei a encomenda de Marina para o Senhor Chico. Alguns caboclinhos estavam acabando de vestir a farda, enquanto outros entravam e saíam da casa a todo o momento, brincando. Enquanto isso, o Senhor Tunico observava mais os meninos, enquanto o Senhor Chico tentava reunir a tropa, como eles mesmos dizem, e o sanfoneiro afinava seu instrumento. Era notável a euforia de todos.

Depois da concentração, os participantes e alguns de seus familiares, principalmente algumas mães, começaram a caminhada em direção à parte central da cidade, onde está localizada a Casa da Cultura. Eles caminhavam com certa pressa, pois estava marcado um lanche para os meninos às 17h e, depois às 19h, a saída em procissão da casa da festeira em direção à Igreja Matriz. O bairro Alvorada está situado em um morro e é preciso descer uma ladeira, chamada de bancada. Nessa bancada encontra-se também uma estátua grande de Santo Antônio, disposta de frente para a cidade.

Nessa descida significativa, Senhor Chico dá o braço de apoio para o Senhor Tunico, e ambos descem devagar e alertando os caboclinhos para tomarem cuidado. Chegando ao Cruzeiro, na Av. Deputado Simão Cunha, Senhor Tunico bate o "pio" para juntar a tropa, formando duas filas, e continuaram a caminhada até a Casa de Cultura. Lá os caboclinhos se reuniram no portão da garagem e Senhor Chico e Tunico proclamaram as últimas instruções, falaram da importância da data e para fazerem bem feita a apresentação. Com seu "pio" e olhar para o sanfoneiro, Senhor Tunico balançou a cabeça para a música tocar. Formaram duas filas com o Senhor Tunico no meio, entraram pela garagem da casa, dançando devagar até a varanda onde estava o lanche.

Na área aberta, que serviria como refeitório, os caboclos não cessaram de dançar, pois o grupo de marujada estava lanchando. Para esperar a marujada e para agradecer, Senhor Tunico continuou seu comando, realizando algumas manobras da dança das flechas e, em um dado momento, puxou um agradecimento pelo lanche, pelo padroeiro da cidade e pela caboclada, como ele costuma dizer.

Nesse momento, Marina Braga estava colocando o pão e o refrigerante na mesa, quando me pediu ajuda para servir a todos. O lanche é importante para os participantes, tanto da marujada quanto dos caboclinhos, pois a apresentação toma tempo e os mestres se preocupam com a alimentação dos meninos. Ajudar na organização me aproximava cada vez mais dos caboclinhos e me retirava ainda mais da minha situação de apenas observadora.

Ao final, os mestres agradeceram pelo lanche novamente, reuniram a tropa e dançaram até a saída da Casa de Cultura. Depois caminharam, sem dançar, em direção à casa da festeira

do ano de 2019, Dona Tereza, situada na rua Prof. José Corrêa Braga (ver ponto 7 na figura 06). Lá a garoa começou. Na porta da casa de Dona Tereza, os caboclinhos aguardavam a saída dessa senhora para formar o cortejo. Também à espera estavam os tradicionais bonecos gigantes, Joana e Rogério. Para completar, chegou o grupo de marujada tocando e dançando. Nesse momento, Senhor Tunico bate o “pio” para começarem a dançar, como se convidasse a festeira para sair em cortejo com os caboclinhos. Nesse cortejo, Dona Tereza carregava a bandeira de Santo Antônio, que pertence à Paróquia, e era amparada pelos seus filhos que estavam ao seu lado. O cortejo obedecia à seguinte sequência: Dona Tereza com a bandeira à frente, os bonecos gigantes atrás dela, seguidos pelos caboclinhos e, por último, a marujada.

No trajeto do cortejo, notei que o evento era mais importante do que imaginava. Muitas foram as pessoas que saíram de suas casas para apreciar a comitiva da janela, tirando inúmeras fotos e filmando pelos celulares ou acompanhando pela rua. O caminho percorrido foi: saída da rua Dr. José Corrêa Braga, rua da Praça do Coreto (ver ponto 8 na figura 06) e a rua Senador Simão da Cunha até chegar na Praça Getúlio Vargas, onde está localizada a Igreja Matriz de Santo Antônio. Os grupos tocaram e dançaram durante todo o trajeto em meio à chuva até chegarem na porta da Igreja Matriz de Santo Antônio. Acompanhando o cortejo, percebi que os caboclinhos estavam distraídos e batiam a flecha sem muita sincronia. Contudo, Senhor Chico e Senhor Tunico seguiam atentos aos meninos que escutavam o "pio" do mestre.

Na porta da igreja, o cortejo não parou. Dona Tereza entrou primeiro com a bandeira, depois os bonecos gigantes, que passaram com dificuldade pela porta, seguidos do grupo dos caboclinhos e da marujada. O padre José Aparecido dos Santos estava no altar à espera do cortejo, assim como os fiéis que foram chegando com o passar da missa. Os grupos folclóricos, como eles mesmos se intitulam, não permanecem dentro da igreja. Eles entram dançando e saem pela porta lateral do lado direito. O cortejo abre a missa das 19 horas na Igreja Matriz.

Enquanto a missa ocorre, os grupos esperam em um pequeno estacionamento do lado esquerdo da igreja. Ali os mestres de ambos os grupos conversam, os caboclinhos e os marujos descansam em uma arquibancada localizada ao fundo do estacionamento e bebem água disponível na igreja. Os jovens integrantes dos caboclinhos e dos marujos não conversam entre si. Talvez pelos marujos serem mais velhos e moradores da zona rural do município.

Com mais de uma hora de espera, a missa terminou. Senhor Tunico bateu o "pio", reuniu a tropa e começaram a dançar em meio a muitas pessoas que assistiam no pequeno estacionamento. A garoa voltou a cair e, mesmo que não tenha atrapalhado a dança, provavelmente inibiu a presença do público. Acredito que, nos anos anteriores o número de devotos foi maior, de acordo com conversa com os mestres e com Marina Braga.

O grupo de caboclos vai aos poucos tomando grande parte do espaço do estacionamento, na medida em que vai realizando suas manobras, de acordo com o comando do Senhor Tunico. Ao mesmo tempo, a marujada também está dançando, mas na minha impressão, de forma menos confortável do que os caboclinhos. Nesse momento, a plateia já era maior e formaram um círculo em volta dos jovens, sobrando apenas o espaço necessário para dançarem.

Por ali, os caboclos dançaram, executaram as etapas, as manobras, Senhor Tunico recitou as poesias cantadas e lentamente ocuparam a frente da igreja, sendo que a marujada continuava ao lado esquerdo do estacionamento. Ambos os grupos se apresentaram ao mesmo tempo e os bonecos gigantes andavam para todos os lados. Essa apresentação durou cerca de 40 minutos. Após os caboclinhos executarem a parte final, a dança das fitas, o grupo encerra sua apresentação e, enfim, é aplaudido. Os caboclinhos, seus familiares, assim como os mestres, não ficam para presenciar o leilão, momento muito esperado na Trezena de Santo Antônio. Eles se juntaram e subiram a pé pela bancada para voltar ao bairro Alvorada, afinal, no dia seguinte pela manhã ocorreria outra apresentação.

3.3.4 Dia 13 de junho – Caboclinhos no Espaço Comunitário da Paróquia de Santo Antônio

Na programação da Trezena de Santo Antônio, no dia do santo é feriado no município de Peçanha, não há o anúncio da presença dos caboclinhos, conforme relatado. Segundo Senhor Chico, há muitos anos a tradição do grupo de caboclos é apresentar também no dia 13 de junho.

Nesse dia, às 9h00, ocorreu a missa festiva e logo após a procissão. O grupo de caboclos já estava, por volta das 9h30, na Igreja Matriz esperando que a missa acabasse para dar início à sua dança e depois seguir acompanhando a procissão. Por volta das 10 horas, enquanto formavam a procissão com a imagem de Santo Antônio e os devotos saíam da igreja, a Dança dos Caboclinhos estava ocorrendo. Assim que a fila da procissão foi formada, os caboclinhos pararam de dançar e acompanharam o cortejo, rezando repetidamente o Pai Nosso e depois a Ave Maria.

Na procissão, a imagem do Santo Antônio era carregada pelos ministros da eucaristia que se posicionavam juntos com os dirigentes religiosos, enquanto duas filas eram formadas nas laterais pelos fiéis. Os integrantes do grupo de caboclos permaneciam no meio, um pouco atrás da imagem, primeiro os dançantes depois os músicos. Nesse momento não há a presença dos bonecos gigantes e nem da marujada. Questionei isso ao Senhor Chico que me respondeu que a tradição é somente com os caboclinhos.

O cortejo iniciou na Praça Getúlio Vargas, seguindo pela rua Julieta Carlinda, entrando na rua José Bonifácio, depois na rua Clarismundo R. Oliveira até chegar na Praça Getúlio Vargas, onde está a Igreja Matriz. Ao final, quase aproximando da porta da Igreja Matriz, os caboclinhos passam para a frente da imagem e iniciam a dança. Eles foram os primeiros a entrarem na igreja, seguidos pela imagem, dirigentes religiosos e devotos.

Os caboclinhos entraram na matriz, percorreram o corredor dançando, batendo suas flechas, e saíram pela porta lateral, como no dia anterior. O grupo esperou por algum tempo do lado de fora da igreja, até que a imagem fosse adorada pelos fiéis e ocorresse a benção final. Ao término, os caboclinhos saíram dançando com suas flechas, contornaram a Praça Getúlio Vargas até chegar ao espaço comunitário da Paróquia de Santo Antônio, localizado também na Praça Getúlio Vargas. Esse local possui uma cozinha onde são produzidas as refeições que são doadas no horário do almoço, no dia de Santo Antônio.

Para efetivar essa tradição, todos os anos alimentos são arrecadados através de doações e as refeições são realizadas por voluntários. Uma enorme fila é formada na entrada do espaço, quando foram servidas as marmitas prontas para os interessados. Dentre esses interessados, estavam todos os caboclinhos e seus familiares, que não precisavam entrar na fila, pois possuíam lugar privilegiado dentro da área da Paróquia. Uma longa mesa estava montada para eles. Mas antes de ser fornecido o almoço para os participantes da dança e seus familiares, o grupo dançou e executou as etapas. Isso não havia acontecido na apresentação do dia 12.

Na dança executada pelo grupo no espaço da Paróquia, pude evidenciar melhor as manobras, enquanto permanecia um pouco afastada do grupo, observando e filmando. Na minha percepção, pude compreender mais claramente as etapas que me foram descritas, tanto os passos quanto as falas citadas pelo mestre. No dia anterior, diante do número expressivo do público, do barulho e do meu envolvimento com os integrantes, não notei nitidamente os passos e nem pude escutar a poesia do Senhor Tunico.

Refletindo sobre minhas conversas com o Senhor Tunico e Chico e com o que presenciei como dança executada na Festa de Santo Antônio, considerei a memória afetiva dos mestres. Ao observar a dança, compreendi que algumas coisas que me foram contadas estão atreladas a fatos que já ocorreram, como a descrição que o Senhor Tunico fez sobre uma conversa que teve com o padre, onde esse perguntava sobre como o mestre guardava ainda os versos. O grupo não tem contato direto com o padre quando entram na igreja dançando, eles passam direto em direção à saída pela porta lateral. No relato do Senhor Tunico, pareceu-me que a memória do passado e do presente se confundem.

Para encerrar, no dia 13 de junho, após o almoço, os caboclinhos dançaram as três etapas (flechas, espadas e fitas), mais um pouco, Senhor Tunico agradeceu a refeição em seus últimos versos, e assim o grupo andou para a saída. Depois, juntos subiram a bancada até suas casas no bairro Alvorada. Eu caminhei com o grupo até o começo da bancada, depois me despedi e combinei de encontrá-los no dia seguinte. Minha sensação, ao vê-los subirem a íngreme ladeira, foi de dever cumprido, mas também de vazio. Ainda queria permanecer com eles, conversar, perguntar e tentar entender mais sobre o desenvolvimento da dança.

A partir da análise dos vídeos gravados, principalmente os filmados nesses dois dias, e escutando nossas diversas conversas, no próximo capítulo tentarei descrever, de forma geral, o desenvolvimento das três etapas da dança: a dança das flechas, a dança das espadas e a dança das fitas. Para isso, abordarei os movimentos corporais, as manobras realizadas e a poesia citada pelo Senhor Tunico.

CAPÍTULO 4 – A DANÇA DOS CABOCLINHOS

No capítulo anterior foi relatado o contexto em que a Dança dos Caboclinhos está inserida: a história da formação do grupo, os protagonistas, os instrumentos musicais, a indumentária e a presença do grupo na Trezena de Santo Antônio. A partir desse cenário, no presente capítulo o foco é no desenvolvimento das três etapas que constituem a Dança dos Caboclinhos: dança das flechas, dança das espadas e dança das fitas. Os dias de execução dessas etapas ocorrem somente nos dias 12 e 13 de junho, na Trezena de Santo Antônio, conforme mostra a figura abaixo:

Figura 17: Esquema das etapas da Dança dos Caboclinhos na Trezena de Santo Antônio



Fonte: Marina Fares, novembro/2020

Dentre essas etapas, destaque-se que a dança das espadas é executada enquanto ocorre a dança das flechas. A primeira citada é praticada apenas com o Senhor Tunico e o Senhor Chico, mestre e contramestre, respectivamente, da manifestação artística, enquanto os caboclinhos continuam a coreografia das flechas. A dança das flechas e dança das fitas são compostas por manobras, que são diferentes passos e percursos. Ressalta-se que as duas danças em questão possuem sete manobras no total, conforme mostra a figura 18. A dança das espadas não é definida a partir do que os mestres chamam de manobras, mas será descrita a partir das partes mais importantes. Vale ainda ressaltar que após executadas as três etapas da dança das espadas, os mestres podem demandar o retorno à dança das flechas, como ocorre com a finalização da dança. O mestre solicita retomar a dança das flechas para que a poesia dos versos seja cantada e a Dança dos Caboclinhos finalizada.

Figura 18: Esquema sequencial das manobras de cada etapa da Dança dos Caboclinhos



Fonte: Marina Fares, novembro/2020

Os movimentos corporais executados pelos caboclinhos em cada uma das três etapas serão descritos com detalhes de acordo com cada manobra realizada. Além da descrição textual, recursos ilustrativos também serão utilizados, como diagramas, fotos e tabelas para melhor compreensão das sequências, dos percursos e dos movimentos corporais praticados. A poesia cantada, termo usado por Senhor Tunico, referente aos versos e cantos entoados através de um conjunto de perguntas e respostas, realizado respectivamente por Senhor Tunico e pelos caboclinhos, também será tratado nesse capítulo.

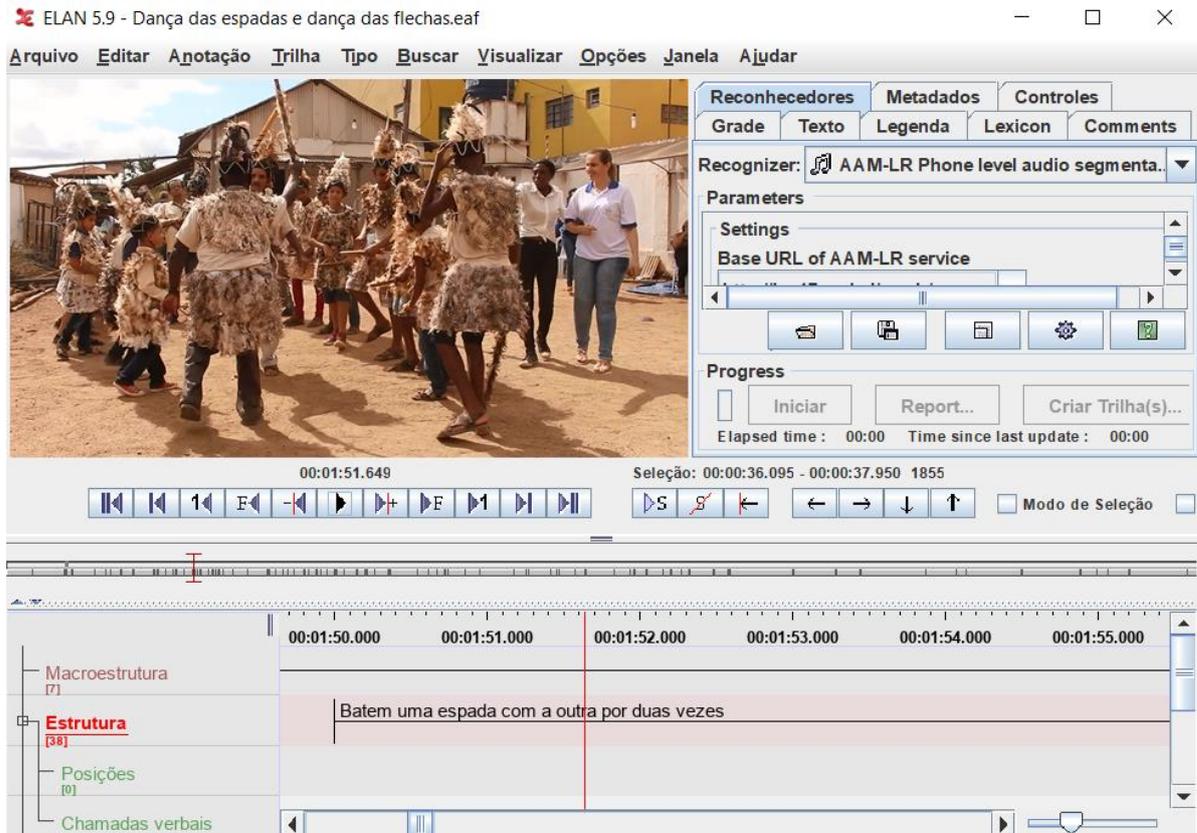
As descrições presentes nessa seção foram feitas a partir de análises de vídeos em resolução Full HD, gravados por câmera digital, vídeos capturados de celulares dedicados à gravação de vídeo, vídeos em formato 360 graus (2.7k) e fotos da prática da Dança dos Caboclinhos. Os vídeos da câmera digital foram estudados por meio de anotação em vídeo utilizando o software ELAN (Eudico Language Annotator) (SEELANDER, 2014), versão 4.1.1, desenvolvido pelo Instituto Max Planck de Psicolinguística, na Holanda. Esse programa é utilizado na transcrição de dados linguísticos, possibilitando até detalhes de línguas de sinais (ex. SEELANDER, 2014; FELÍCIO, 2014; OUSHIRO, 2014). Ele permite a anotação de gestos de modo bastante detalhado, em linhas denominadas de trilhas, que podem ser criadas para a transcrição de cada elemento gestual em separado. Durante a etapa de entrevistas também gravamos os movimentos de um caboclinho utilizando um sistema de captura de movimento inercial (com base em sensores), mais especificamente um sistema Perception Neuron 2.0 (PERCEPTION NEURON MOTION CAPTURE, 2020) com dezoito marcas/sensores, que propiciou uma representação em três dimensões dos movimentos principais das danças. Nesta dissertação, os dados de movimento serão utilizados para uma análise qualitativa e superficial

das trajetórias dos movimentos observados em vídeo, que são o corpus de dados central do estudo.

Para este trabalho, foram selecionados três vídeos referentes a cada etapa da Dança dos Caboclinhos, onde foram analisados os movimentos e interações gestuais, musicais, verbais e visuais. Ressalto que foram examinados os movimentos citados de forma geral, pensados na totalidade coreográfica, não havendo estudo específico para apenas um gesto. Ainda seguindo essa perspectiva, ressaltamos que foi dada atenção especial nas análises em relação ao mestre, Senhor Tunico, e ao contramestre, Senhor Chico. A escolha feita por esses integrantes é em função de uma maior diversidade de movimentos em comparação com movimentos dos jovens caboclinhos, além de permitir uma observação para duas pessoas que incorporam o modelo da dança, ao invés de analisar os caboclinhos, que são mais numerosos.

Em cada etapa da dança das flechas, espadas e fitas, foram definidas *trilhas* de anotação onde foram registrados o tempo e os níveis em relação ao que se definiu como macroestrutura, estrutura e microestrutura. Neste trabalho, definimos a macroestrutura como as estruturas totalizantes da coreografia, com durações maiores e que envolvem *performances* completas com início, meio e fim. A estrutura é definida como seções de duração menor com características homogêneas, como caminhadas, manobras ou pausas. A microestrutura nos permite anotar detalhadamente cada passo, composições de gestos corporais, sonoros ou visuais. Estas anotações permitem situar no tempo do vídeo as posições, chamadas verbais, e sinalizações corporais expressadas pelos mestres. A divisão entre os três níveis de estruturas citadas permite observar a manifestação em planos de ação temporal diferentes. Depois de detalhadas as anotações, os dados foram organizados em uma tabela para uma análise das categorias anotadas. Após um estudo detalhado das anotações, foram criadas três categorias para distribuir as interações verificadas na anotação - fase de execução, executor e sinalizações - no intuito de uma visualização mais ampla da coreografia para investigação do processo de desenvolvimento dos movimentos da Dança dos Caboclinhos. Abaixo, exemplificamos a anotação produzida no ELAN e a respectiva tabela de dados utilizada para a análise

Figura 19: Anotação dos movimentos dos três níveis pelo *software* ELAN



Fonte: Marina Fares, novembro/2020

Figura 20: Tabela de dados utilizada para a análise das três categoriais

Fonte: Marina Fares, novembro/2020

	A Te...	A Macroestrutura	A Estrutura	Fase	Executor	Sinalizações	A Microestrutura	Label	Categoria
5	00:02:02...	Dança das espadas	Chico e Tunico dançam em suas posições	posições	mestres	corporal			
6	00:02:06...	Dança das espadas	Chico e Tunico dançam e suas posições	posições	mestres	corporal			
7	00:02:11...	Dança das espadas	Batem as espadas uma vez e em seguida tr...	posições	toque das espadas	mestres	corporal	visual	Sobem as espadas para bater e descem para troc... posições mestres
8	00:02:17...	Dança das espadas	Pedido de Tunico e Chico na organização d...	organizacao	mestres	verbal			
9	00:02:32...	Dança das espadas	Trocam de posições	posições	mestres	corporal	visual		
10	00:02:40...	Dança das espadas	Batem duas vezes as espadas e trocam de ...	posições	toque das espadas	mestres	corporal	visual	
11	00:02:53...	Dança das espadas	Chico e Tunico dançam em suas posições	posições	mestres	corporal			
12	00:03:00...	Dança das espadas	Batem as espadas uma vez e trocam de pos...	posições	toque das espadas	mestres	corporal	visual	
13	00:03:09...	Dança das espadas	Pedido de Tunico na organização da fila e d...	organizacao		caboclinhos	verbal		
14	00:03:25...	Dança das espadas	Trocam de posição	posições	mestres	visual	corporal	Trocando de posição de costas um para o outro	posições mestres
15	00:03:31...		Chico e Tunico voltam para suas posições l...	posições	mestres	corporal			
16	00:03:37...	Dança das flechas	Anúncio de mudança da manobra: Meio Sol	manobra	caboclinhos	verbal		Tunico diz: Meio Sol	manobras mestres
17	00:03:38...	Dança das flechas	Manobra Meio Sol: uma fila para a direita e...	manobra	posições	mestres	corporal	Tunico permanece ao meio das duas filas e pass...	manobras mestres música
18	00:03:57...		Formação de filas dos caboclinhos	manobra	caboclinhos	corporal			
19	00:04:10...	Dança das flechas	Anúncio: desfazer o Meio Sol	manobra	mestres	verbal			
20	00:04:11...	Dança das flechas	Desfazendo a manobra Meio Sol	manobra	caboclinhos	corporal			

A vantagem desse tipo de abordagem sistemática sobre os eventos observados e anotados nos vídeos é que é possível traçar observações que perpassam diversos níveis

temporais, permitindo observar, em detalhe ou à distância, marcos e categorias que se estabelecem na *performance*. Neste trabalho, nos pareceu relevante observar as sinalizações verbais e não verbais, processos de comunicação tácitos e explícitos, não diretamente observáveis pela anotação *in loco* ou simples visualização dos filmes.

4.1 Dança das Flechas

A dança das flechas é o início da Dança dos Caboclinhos. Essa dança é a que permanece por mais tempo sendo executada pelos integrantes. Ela começa quando Senhor Tunico bate o "pio", termo utilizado por ele referente ao apito, uma vez e diz: "*Firma caboclo, cada qual em seu lugar!*". E os meninos respondem em voz alta: "*Eu tô no meu!*". Senhor Tunico novamente bate o "pio", olha para os músicos, a sanfona começa a tocar, seguida das caixas e reco-reco, e, por último, as flechas.

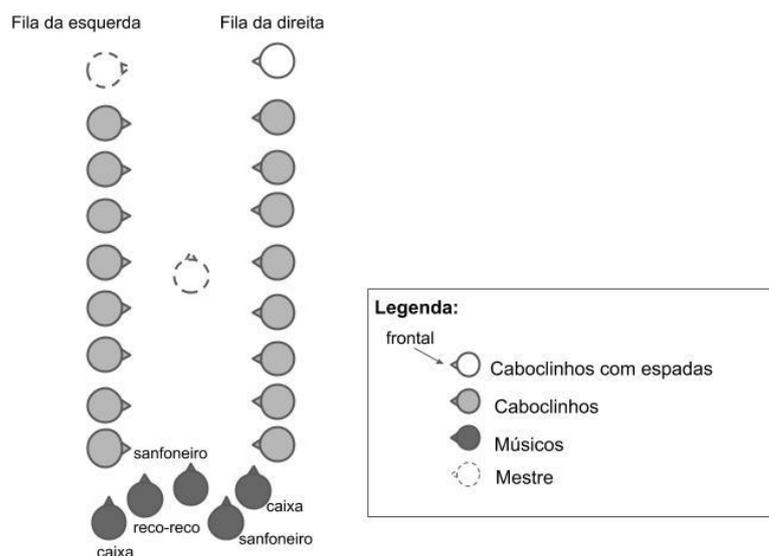
Na dança das flechas os caboclinhos estão organizados em duas fileiras, uma de frente à outra, um caboclo ao lado do outro, e o Senhor Tunico sempre posicionado no meio das filas, sendo a referência espacial necessária, pois ele é o condutor da dança. Um lado é composto pelos meninos mais altos e o outro pelos menores, conforme informação do Senhor Chico. Notei que essa formação inicial não se manteve a mesma durante o percurso da dança. A fila não é estática, possui grande flexibilidade. Os dois primeiros caboclinhos de cada lado são considerados os caboclos com espadas, por carregarem o artefato: o Senhor Chico e Cleiveison Santos, de 15 anos, neto do Senhor Antônio Teodoro. Além deles, o mestre Senhor Tunico também carrega uma espada.

No final das filas estão os músicos mais antigos do grupo, juntamente com o Senhor Tunico e o Senhor Chico, com seus instrumentos: reco-reco, duas caixas e duas sanfonas. A posição dos tocadores é menos rígida, possuindo a sanfona do Senhor Neném como referência, que fica no centro dos músicos, sendo a segunda sanfona um pouco atrás da primeira. O reco-reco fica posicionado ao lado esquerdo da sanfona principal, enquanto as caixas são posicionadas nas extremidades do grupo, deslocadas para atrás do sanfoneiro principal, conforme o esquema disposto na figura 21. Ao longo da dança, essa configuração inicial dos músicos pode sofrer mudança, de acordo com as manobras executadas pelos caboclinhos, o que será tratado adiante.

Ainda em relação aos instrumentos musicais, destaco o arco e flecha, que perdem a função de arma utilizada pelos indígenas, e passam a ser empregados pelos caboclinhos como

um instrumento percussivo. Para os destros, a mão direita segura a flecha e a esquerda o arco, o contrário ocorre para os canhotos.

Figura 21: Dispositivo inicial da Dança dos Caboclinhos. Cada círculo com um triângulo representa um indivíduo participante. O triângulo representa a orientação geral da face do indivíduo (nariz). As cores e traços diferentes representam categorias diferentes de participantes, indicados no gráfico.



Fonte: Marina Fares, novembro/2020

Assim que os caboclinhos assumem a posição inicial orientada pelo mestre, os caboclinhos já devem estar prontos para a coreografia e posicionados com as flechas nas mãos preparadas para o toque (flechas preparadas para o disparo percussivo). Conforme já dito, a dança tem início quando o Senhor Tunico bate o "pio" no intuito de estabelecer a ordem e o mestre diz em voz alta: *"É caboclo! Cada qual em seu lugar!"* E os caboclinhos respondem: *"Eu tô no meu!"* Depois disso, os mestres confirmam com os caboclinhos o compromisso de dançar e a seriedade daquele momento através de um discurso já estabelecido sobre comportamento. Logo após, novamente o Senhor Tunico bate o "pio", e inicia a coreografia entoando um pequeno trecho da letra da música. Essa indicação é seguida pela sanfona que começa a tocar, depois as caixas e reco-reco respectivamente, e as flechas. O início do toque das caixas é o momento em que os caboclinhos começam a dançar e tocar suas flechas. Como diz Senhor Tunico: *"tudo tá em consoante com a sanfona, a sanfona tá falando e as flechas acompanha ela. As flechas comunicam com a sanfona"*. No entanto, após o toque das caixas, os jovens não entram juntos no momento de tocar. Um vai observando o outro que iniciou a dança.

Aparentemente, a textura musical me parece bastante homogênea. Questiono sobre isso com os mestres e eles confirmam a minha hipótese, o andamento é o mesmo de acordo com a etapa. Eles destacam que a música é diferente na dança das flechas e na dança das fitas. Em cada etapa a música não sofre interrupções, ela só é finalizada quando Senhor Tunico avisa no seu "pio". Na próxima seção, faremos uma análise da estrutura musical tentando incorporar elementos sonoros, coreográficos e contextuais dentro de uma abordagem mais ampla. Mas as inter-relações entre os objetos, instrumentos, sons e dança dentro do contexto da manifestação não permitem realizar uma análise musical isolada do contexto.

Por exemplo, as flechas utilizadas pelos caboclinhos como um instrumento musical percussivo produzem um som curto agudo. Nas duas extremidades do arco, pedaço de um tronco de madeira fina e um pouco larga, passa-se um cordão de borracha que é preso à madeira e à ponta da flecha. A flecha possui duas espessuras: a parte superior em que o cordão atravessa é mais grossa; e da sua continuação sai outra mais fina, como uma lança, que atravessa um furo localizado no centro do arco. Quando a flecha é puxada junto com o cordão de borracha, para cima com um pouco de força, e depois solta, a parte mais grossa bate no arco, enquanto a lança atravessa o furo, emitindo um som agudo curto, enquadrando na marcação rítmica na música tocada (Figura 22).

Figura 22: A flecha utilizada pelos caboclinhos, como instrumento percussivo, é feita de madeira e um cordão de borracha, por Senhor Antônio Teodoro.



Esse movimento de puxar a flecha e produzir o som é chamado pelos mestres de “bater as flechas”. Ele é realizado por todos os caboclinhos ao tocarem as flechas em uníssono. As flechas são flexionadas, mas o disparo não é totalmente sincronizado, sendo possível algum caboclo antecipar ou atrasar o tocar das flechas, o que não tem influência na dança, nem é rigorosamente controlado pelos mestres ou outros caboclos. O toque das flechas pode ser praticado quando os caboclinhos estão caminhando ou quando param em um local para se apresentarem. Elas estão sempre direcionadas para baixo. Quando estão caminhando, a movimentação das flechas é direcionada para o lado esquerdo e depois para o lado direito do corpo, voltadas para baixo, posicionadas na altura da cintura. Quando estão dançando em um local, os dançarinos levam as flechas ora para frente, ora para um lado do corpo, podendo escolher o direito ou o esquerdo. Nesse momento, o tronco do corpo balança suavemente.

As flechas parecem desassociadas da função utilitária original (como instrumentos para caça ou arma) uma vez que ficam presas nas estruturas do arco e mesmo o arco foi simplificado para um filete de madeira. Desta função, restaram somente um perfil figurativo de representação da flecha e uma função de percussão que é primária ao largo da função da flecha. É importante ressaltar que sons percussivos não são característicos da interação entre arco e flecha, embora o disparo possa apresentar uma sensação ou impressão de percussão. Isto parece demonstrar a importância da função da percussividade do objeto acima das questões figurativas ou funcionais, uma vez que estas foram transformadas em favor da primeira. Como esta função musical se organiza na manifestação com o todo?

4.1.1 Estruturas musicais

O grupo de músicos é formado por duas caixas, um reco-reco, duas sanfonas, que formam a textura musical principal, embora as flechas, passos, palmas, apitos, falas e cantos façam parte da composição da paisagem sonora da manifestação como um todo. A partir de um ponto de vista de uma análise musical tradicional, a textura sonora realizada pelo grupo de instrumentistas durante a manifestação é homogênea, homofônica, com poucas variações harmônicas e rítmicas.

As caixas reforçam as mesmas figuras rítmicas ou ritmos em todas as danças, enquanto as sanfonas desenvolvem praticamente as mesmas progressões harmônicas (ou as mesmas relações entre acordes). A métrica musical, ou os ciclos principais da música tocada na

manifestação, parece estar estruturada em ciclos de quatro tempos (quaternário) ou dois tempos (binário), embora o ciclo quaternário seja reforçado pelos ciclos de harmonia e pelos ciclos de movimento nas danças. Essa estrutura musical é repetida em todas as danças e durante toda a manifestação.

A figura 23 apresenta a anotação do vídeo do que seria um excerto que demonstra o modelo desenvolvido pelo grupo instrumental e ciclos de movimentos corporais. Cada linha vertical nas trilhas representa um ataque ou evento no decorrer do tempo (horizontal). Por exemplo, na trilha da caixa, podemos ver que o toque numerado como 1 dura mais que o toque numerado como 2. São estes ciclos e combinações de durações que estruturam o ritmo, representado na música tradicional com figuras musicais. A figura 24 apresenta a transcrição deste modelo em notação musical, embora a anotação musical invisibilize as diferenças.

Figura 23: Exemplo de excerto de anotação dos instrumentos e movimentos corporais presentes na dança das flechas. Este trecho demonstra um modelo musical que é reproduzido durante todas as danças, representado em notação tradicional. Os traços verticais nas trilhas (linhas horizontais) representam eventos anotados no tempo (que corre da esquerda para a direita). As relações do período entre um evento e outro (duração) permitem identificar padrões temporais, padrões rítmicos, ou ciclos.

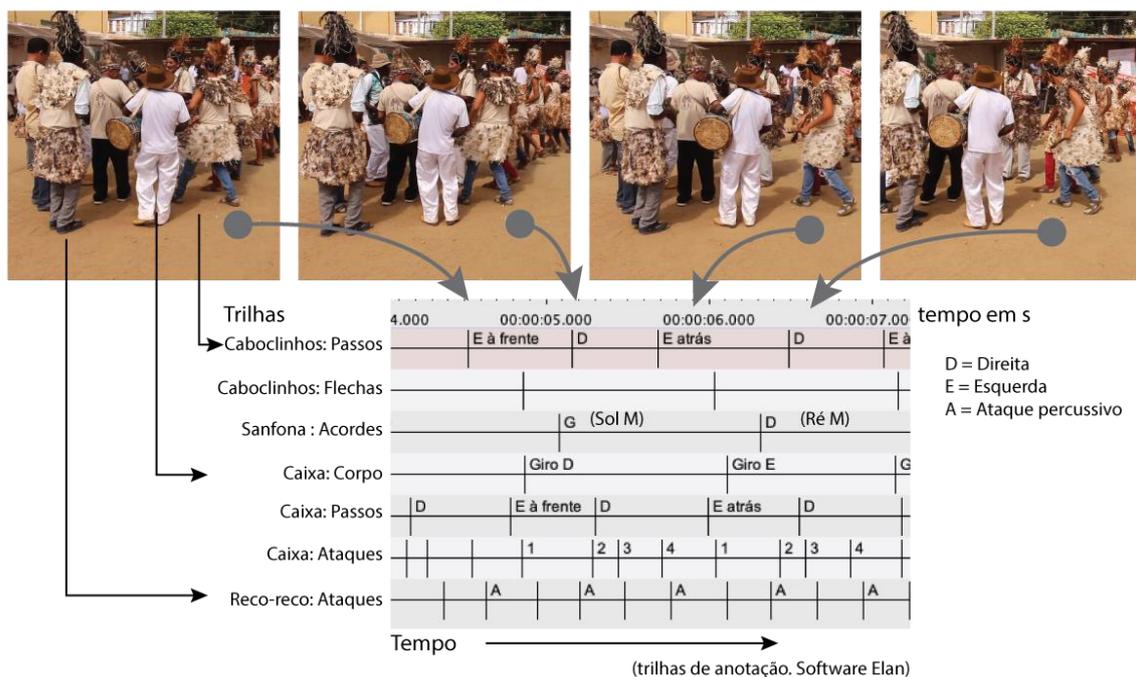


Figura 24: Modelo generalizado dos eventos anotados na anotação em vídeos transcritos em notação musical tradicional na figura anterior. E indica esquerda, D indica direita. Na sanfona D indica o acorde de Ré Maior enquanto G indica o acorde de Sol Maior. Os números indicados na Caixa Ataques são os mesmos indicados na anotação em vídeo na figura anterior.

Fonte: Transcrito por Luiz Naveda a partir da anotação em vídeo.

The musical score is arranged in six staves, all in 4/4 time. The top staff, 'Caboclinhos - Passos', shows two measures with notes on the first and third beats, marked 'E frente' and 'D', and 'E atrás' and 'D'. The second staff, 'Caboclinhos - Flechas', shows two measures with 'x' marks on the first and third beats. The third staff, 'Caixa Ataques', shows two measures with a rhythmic pattern of eighth notes: quarter, eighth, quarter, eighth, quarter, eighth, quarter, eighth. The first measure is marked '1', '2', '3', '4' and the second '1', '2', '3', '4'. The fourth staff, 'Caixa - Corpo', shows two measures with 'x' marks on the first and third beats, labeled 'Giro Direita' and 'Giro Esquerda'. The fifth staff, 'Caixa - Passos', shows two measures with notes on the first and third beats, marked 'E frente' and 'D', and 'E atrás' and 'D'. The sixth staff, 'Reco-reco', shows two measures with notes on the first and third beats, marked with an accent (>). The bottom staff, 'Sanfona', shows two measures with chords 'D' and 'G', 'D' and 'G'.

Dentro deste modelo simplificado, as caixas reforçam repetidamente a figura rítmica tradicional conhecida como ritmo de Habanera (ver números 1 a 4 indicados nos ataques da caixa, nas figuras anteriores), associada frequentemente ao tango no século XX, e derivada da figura do *tresillo*, que por sua vez é associada a uma origem africana (CANÇADO, 1999; SANDRONI, 2001; TOUSSAINT, 2005). O ritmo de habanera realizado pelas caixas é acentuado no 3º ataque e apresenta pequenas variações durante a *performance*. Estas variações parecem estar de alguma forma associadas às mudanças de evoluções da coreografia. O reco-reco acompanha estrutura rítmica apoiando um reforço de contratempos e variações. As percussões das flechas realizadas pelos caboclinhos estão presentes a cada dois tempos da estrutura musical. As sanfonas perfazem progressões simples entre tônica e dominante (I e V) em Ré Maior com o desenvolvimento de figuras melódicas secundárias variadas e muito provavelmente improvisadas. Foram observadas algumas modulações para a tonalidade de Dó Maior das mesmas progressões sem relação aparente com a evolução do grupo.

A figura 23 apresenta também a transcrição de passos e movimentos importantes dos caboclinhos e músicos em um excerto de oito tempos representados como anotação. Neste exemplo, os passos dos caboclinhos estão delimitados pela amplitude dos gestos. O músico que toca a caixa 1 (caixa principal) realiza passos com uma estrutura muito semelhante, mas não estabelece uma referência corporal que possa ser reconhecida como uma repetição da dança das flechas realizada pelos caboclinhos. O acoplamento entre os passos dos caboclinhos e os ataques de instrumentistas também não obedece à uma sincronização rígida com claros momentos de assincronia entre os participantes, como exemplificado na figura 25, abaixo.

Embora os passos e os movimentos não estejam participando acusticamente da paisagem sonora eles representam estruturas rítmicas importantes dentro da métrica subjacente que guia a manifestação.

Figura 25: Excerto extraído de frames de vídeo que simplificam a assincronia entre passos dos caboclinhos.



Exemplos de assincronia entre passos observados em todas as danças

Fonte: Luiz Naveda, novembro/2020

4.1.2 *Movimentos corporais*

Os movimentos corporais dos integrantes acompanham a marcação das flechas. Por exemplo, demonstrado abaixo na figura 26, (a) se a flecha é segurada para o lado direito, no momento de puxar o cordão de borracha com a flecha para cima, o braço esquerdo é flexionado segurando a flecha, enquanto o braço direito é quase todo esticado soltando um pouco o arco. O instrumento percussivo fica próximo da cintura dos caboclinhos, como já dito. No instante de bater a flecha, (b) com o pé direito, os caboclinhos pisam no chão dando um passo à frente e outro para trás, acentuando o pulso musical marcado pelas flechas. Enquanto (c) o pé esquerdo é levantado um pouco no contratempo do pulso, realizando um passo curto, quase não havendo deslocamento. Após isso, (d) o pé direito novamente vai para trás, refazendo todo o movimento, repetidas vezes. Os movimentos dos pés dos caboclinhos são bastante flexíveis, embora encostem toda a sola do pé no chão. Já o movimento do corpo é solto, com pequenos balanços e pequenos saltos para os lados, acompanhando o som das flechas e da música. Cada caboclinho dança à sua maneira, uns mais empenhados na coreografia, outros mais distraídos.

Figura 26: Esquema sequencial do principal passo da dança das flechas



Fonte: Marina Fares, novembro/2020

Esse movimento corporal descrito acima sobre o bater das flechas é a base da dança das flechas e é produzido repetidamente até essa dança cessar. Destaco que a dança das espadas, que ocorre somente entre o Senhor Tunico e Senhor Chico, acontece no momento da dança das flechas. Enquanto os mestres encenam a guerra, os caboclinhos continuam executando esse passo principal de bater as flechas.

Questionei ao Senhor Tunico se existia significado do uso das flechas na dança e o porquê de elas estarem posicionadas para baixo. Fiz essa pergunta pelo fato de que, nas minhas pesquisas bibliográficas e no Dossiê de Registro do Grupo de Caboclos de Peçanha (2014), encontrei a informação de que esse momento simbolizava a caça aos peixes pelos índios. "*As flechas dos caboclos num quer dizer caça, elas comunica pra dançar um com outro e tem que ser certo*". De acordo com o Senhor Tunico, as flechas "comunicam" umas com as outras na intenção de chamar os caboclos para participarem da dança. Para ele, essa passagem da dança é realizada com o intuito de evocar a encenação da guerra.

Os movimentos gestuais e dos passos do bater das flechas seguem uma lógica conhecida pelas crianças, mas não são efetuados com rigor. Já os toques das flechas "*têm que bater tudo por igual, não bate truncado não*", diz Senhor Tunico, fazendo sons com a boca para exemplificar sua fala, afirmando que o som deve ser sincronizado. Contudo, em sua execução os toques das flechas estão fora de sincronia e não são controladas pelos mestres.

Ainda sobre os movimentos gestuais, destaco os movimentos do Senhor Tunico e Chico. O Senhor Tunico assume uma postura de chefe do grupo, posicionado no meio das filas com sua espada na mão e o "pio" de cor prata dependurado no pescoço, observando a dança de todos os caboclinhos. Quando observa alguma “distração” por parte dos integrantes, logo grita: "*Firma caboclo! Dança caboclo! Presta atenção no que vocês estão fazendo!*". Sua espada feita de madeira, com penas sobre ela, permanece na mão direita direcionada constantemente para o alto. Às vezes a espada no braço direito é direcionada para algum caboclinho arrumar sua posição, assim como também pode acontecer com o braço esquerdo, que é apontado para algum integrante "fora da linha". Se os braços não estão cumprindo a função de comando, eles estão flexionados realizando um leve balanço juntos, ora para um lado, ora para o outro no ritmo da música. Senhor Tunico dança sem ousar grandes movimentos e sem grandes deslocamentos, mas o mestre está atento desempenhando a função de observar e comandar os caboclinhos.

O Senhor Chico é o primeiro de uma das filas e carrega a espada como o Senhor Tunico (Figura 27), embora dance com ela voltada para baixo. Ele segura a espada com as duas mãos e não com uma, como o Senhor Tunico. Às vezes ele solta uma das mãos e raspa sua espada no chão. Ele dança diferente dos caboclinhos. Seus passos estão acompanhando as marcações realizadas pelas flechas, mas não seguem o mesmo formato dos caboclos. Seu tronco é encurvado para frente. É bonito vê-lo dançando, assim como os caixeiros que dão leves saltos enquanto tocam. Questionado sobre o motivo que o leva a se expressar dessa forma, o Senhor Chico me contou que viu em outra cidade:

Vou te contar pra ocê onde que aprendi isso. Eu aprendi esse negócio foi lá no São João. É um povoado que tem aqui perto. É São João Evangelista indo pra Belo Horizonte. Aí eles arrumaram uma caboclada lá em São João, aí me perguntou se eu sabia. Aí eu falei: uai, se ocês arrumarem a caboclada eu danço. Aí tinha um Gei, um senhor que dançava caboclada, ele dançava e ele dançava na frente e ele só dançava desse tipo e eu aprendi com ele. Ele dançava caboclinho mesmo e eu aprendi com ele que eu dançava também. Eu ficava observando ele dançar e aprendi com ele e danço mesmo. E tanto que ele falou que nunca viu ninguém dançar igual a eu não (Trecho da entrevista com Senhor Chico, realizada em 11/06/2019).

Figura 27: Integrantes executando a Dança dos Caboclinhos: O Senhor Tunico está entre as duas fileiras de caboclos; o Senhor Chico está à frente, do lado esquerdo da imagem, com o tronco encurvado, segurando cada ponta de seu bastão com as mãos; o reco-reco está ao fim das fileiras ao lado do Senhor Pedro que toca caixa.



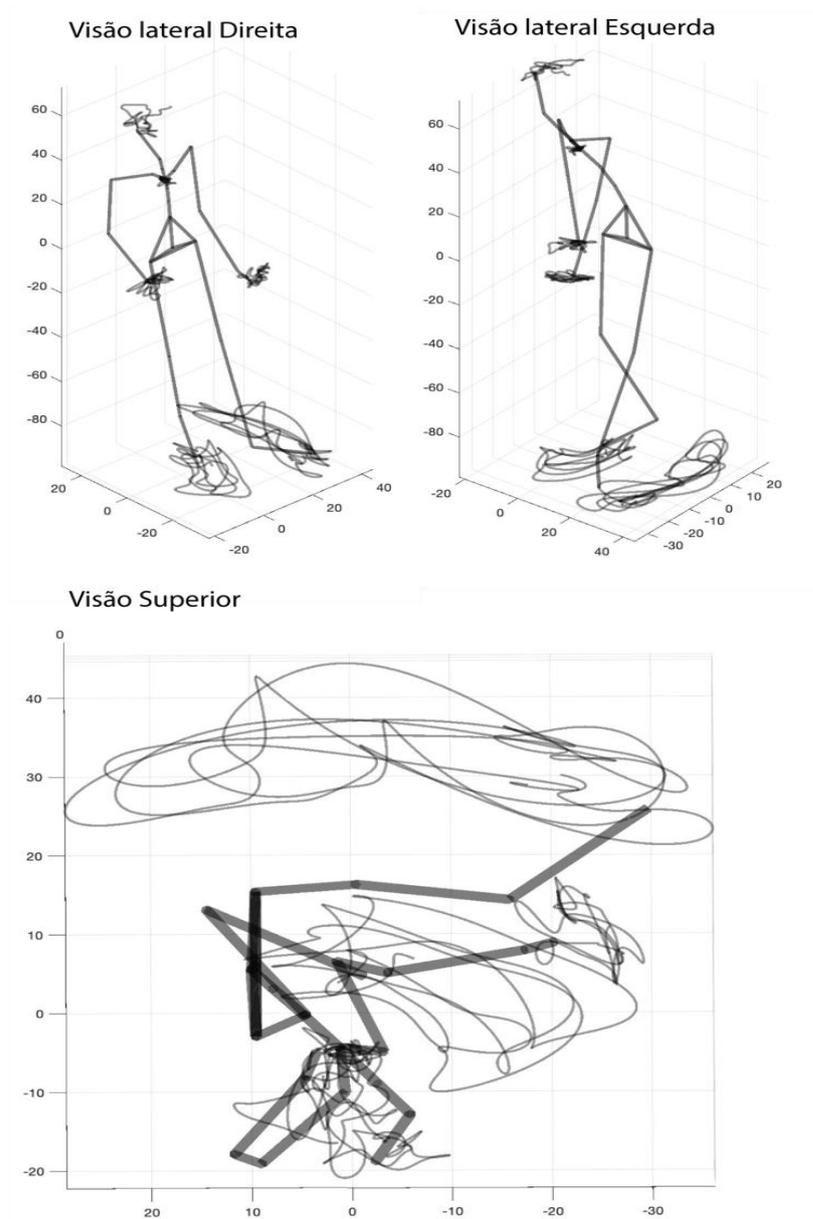
Fonte: Marina Fares, novembro/2017

As expressões dos rostos, tanto do Senhor Tunico, quanto do Senhor Chico, são de seriedade e de concentração, não havendo grandes mudanças faciais. A todo momento eles monitoram o estado da *performance* (e.g. enrolar das fitas no mastro, passos, manobras) mesmo que não interfiram diretamente sobre a *performance* na forma de verbalizações. Já as crianças apresentam variadas expressões, que perpassam pela agitação, pelo ruído, pela presença de pessoas estranhas em volta do grupo. Seus olhares observam o movimento ao redor. A atenção das crianças não é apenas direcionada para a dança que está sendo efetuada, mas também é dividida com o mundo exterior.

No trabalho de campo, ainda tivemos oportunidade de gravar um caboclinho dançando alguns passos com um sistema de captura de movimento. Esse sistema permite extrair a trajetória dos movimentos em três dimensões e estimar elementos da biomecânica da dança, como a forma e a dinâmica da energia dos movimentos. Esses elementos podem nos ajudar a visualizar os padrões de movimento e como eles reverberam rítmicas, tempos e métricas subjacentes à estrutura da música e da dança. Abaixo, na figura 28, podemos verificar a amplitude dos movimentos dos pés, mãos, tronco e cabeça. Os movimentos foram processados como se só houvesse o deslocamento das partes do corpo (e não do corpo inteiro). Neste trecho de quatro ciclos do passo principal da dança das flechas notamos que o movimento amplo está concentrado no pé esquerdo e direito, que são os responsáveis pelo movimento do tronco. As

mãos e braços parecem fixos, indicando uma preparação necessária para carregamento e disparo preciso da flecha.

Figura 28: Visões de frente e lado dos movimentos dos pés, mãos, tronco e cabeça visualizadas sobre um boneco representando o corpo do caboclinho. 4 ciclos do passo da dança das flechas. Gravado com um sistema de captura Neuron Mocap.

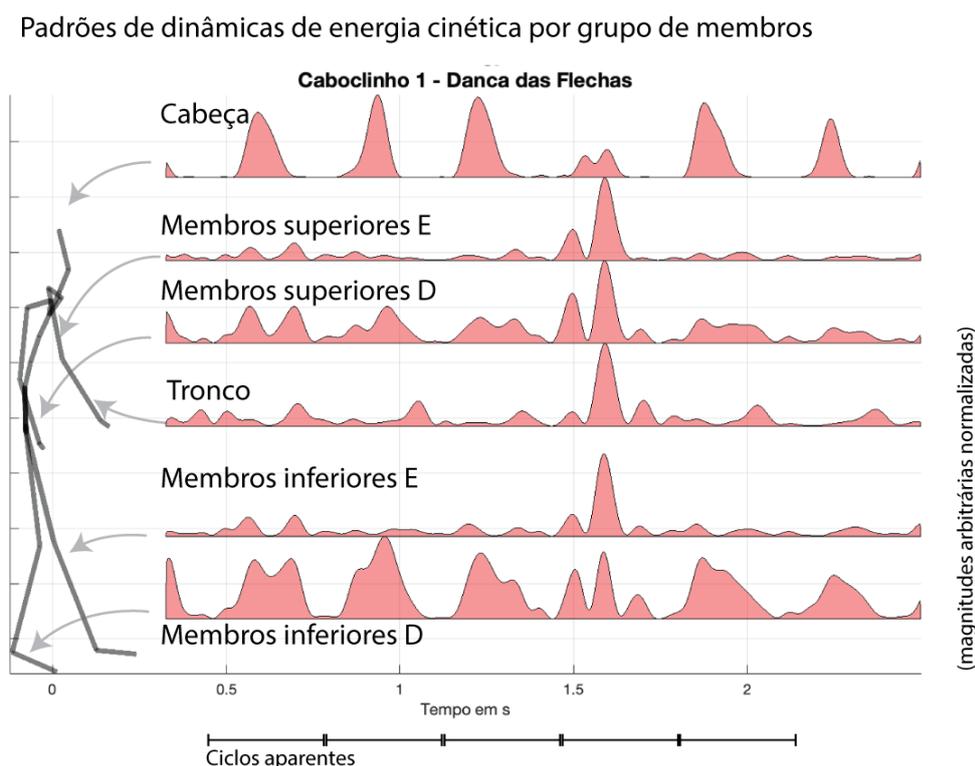


Fonte: Luiz Naveda, novembro/2020

Já na figura 29, verificamos o padrão de energia cinética calculado genericamente sobre os dados do corpo do caboclinho utilizando rotinas de análise de movimento por computador

(BURGER, TOIVIAINEN, 2011). Estes padrões indicam, para quatro ciclos de movimento das flechas, a energia cinética estimada para as extremidades e tronco. De maneira aproximada estes padrões apontam para os padrões do esforço (qualitativo) no movimento do corpo.

Figura 29: Padrão de energia cinética calculado genericamente sobre os dados do corpo do caboclinho utilizando rotinas de análise de movimento por computador. Os padrões indicam, para 4 ciclos de movimento das flechas, a energia cinética estimada para as extremidades (braços, cabeça e pernas) e tronco. De maneira aproximada estes padrões apontam para os padrões do esforço (qualitativo) no movimento do corpo.



Fonte: Luiz Naveda, novembro/2020

É possível inferir que a perna esquerda e a cabeça mantêm padrões rítmicos mais repetitivos sinalizando a localização da rítmica como expressada pelo corpo (neste trecho). Embora a coreografia não apresente muita elaboração é relevante notar como podem existir diferenciações entre estruturas corporais que sustentam de maneira mais continuada com as relações com o tempo e métrica musical. Neste caso, as pernas e a cabeça.

Ainda na dança das flechas, acontece a poesia cantada e falada por Senhor Tunico e as manobras. Nas próximas secções abordarei esses dois temas, respectivamente.

4.1.3 Poesia cantada e falada

Na dança das flechas, o canto é chamado pelo Senhor Tunico como “poesia”. Quando ele relata essa poesia, ele faz menção aos versos citados ao longo da apresentação na etapa da dança das flechas. Em suas explicações, ele afirma haver uma diferença entre o cantar e o falar em sua poesia. Em sua definição, cantar é quando ele cita os versos durante a música tocada. Já o falar é quando ele recita os versos com os instrumentos calados, como ele mesmo afirma: "O falar é um, o cantar é outro. O que eu cantar e falar. O falar é um e o cantar é outro. No cantar, ele toca tudo, o falar, eu falo com os instrumentos calados. Agora o cantar não, o cantar eles tocam tudo na sanfona".

O conhecimento do Senhor Tunico sobre o cantar e o falar é proveniente da sua inserção ainda criança na dança, quando ouvia os mais antigos recitarem os versos. Segundo o mestre, as palavras foram guardadas em sua memória e hoje são reproduzidas somente por ele no ato da dança. Em conversa questionei se a música tocada também é derivada de suas lembranças. Em sua resposta pude constatar que os tocadores criaram uma música a partir do cantar do Senhor Tunico, como ele relata:

Aí nasceu por eles mesmos. No meu falar e cantar, eles pegou e pôs na ideia e toca. Igual o Neném que toca, o caixeiro bate a caixa consoante, o reco-reco a mesma coisa, mas é tirada por mim. Eu falando, cantando e eles tocando. Já é tirada por mim. Os versos, o cantar é tirado pela minha ideia (Trecho da entrevista com Senhor Tunico, realizada em 11/06/2019).

Senhor Tunico explica que alguns versos têm o momento certo de serem citados, já outros não. Esses últimos, Senhor Tunico declama ou canta, quando achar pertinente, de acordo com o momento que acredita ser o melhor. Os versos podem ser repetidos ao longo da prática em momentos diferentes. Durante a apresentação que assisti da Dança dos Caboclinhos, devido à alta intensidade da música, não me foi possível compreender perfeitamente os dizeres dos versos. Numa outra ocasião, depois da apresentação, tive a oportunidade de pedir que me contasse o momento em que os versos são citados e quais seriam eles. A descrição relatada foi de acordo com a trajetória regularmente executada todos os anos, mas não foi o que ocorreu em 2019.

O que foi narrado é que a trajetória percorrida pelos caboclinhos tem início na casa do Senhor Antônio Teodoro e os integrantes seguem caminhando até o cruzeiro de madeira do bairro Alvorada, localizado no começo da bancada (bancada é uma calçada somente para pedestres, que liga o bairro Alvorada ao Centro). Ali, Senhor Tunico recita os primeiros versos seguido pelo dançar dos caboclinhos. Depois o grupo caminha em direção à igreja e, dentro desse local, outros versos de exaltação a Nossa Senhora do Rosário, Santo Antônio e Deus são

recitados para recomeçar a dança e, por último, os versos que mencionam a finalização da coreografia.

Contudo, essa narrativa não estava de acordo com a manifestação que foi acompanhada. No dia 12 de junho de 2019, o primeiro local em que ocorreu a dança foi em frente à Casa da Cultura, onde o Senhor Tunico gritou diversas vezes para iniciar a dança: "*Sentindo caboclo! Cada um no seu lugar! Sentido Caboclo! Cada qual no seu lugar!*". E aí os caboclinhos respondem: "*Eu tô no meu!*". Seguindo, Senhor Tunico lançou a permissão para os músicos começarem a tocar: "*Dança Caboclo! Toca os instrumentos!*" Senhor Tunico bateu seu "pio" e a sanfona, seguida dos outros instrumentos, puseram-se a tocar. Depois, já dentro da área de lazer da Casa da Cultura, a atenção dos meninos é outra vez marcada: "*Sentido Caboclo! Presta atenção no que ocês estão fazendo!*". Essas frases de chamar atenção dos jovens são entoadas pelo Senhor Tunico durante todo o processo da dança. As frases "*Sentido Caboclo!*" e "*Dança Caboclo!*" são ditas diversas vezes ao longo da execução da dança das flechas.

Nesse dia percebi que os versos recitados não foram todos os que haviam sido relatados para mim. Acredito que devido ao ruído e multidão reunida no entorno do grupo e devido à presença da marujada, o Senhor Tunico tenha poupado as frases. Entretanto, o jogo de perguntas e respostas ocorreu como esperado: o Senhor Tunico saudou a festa, Nossa Senhora do Rosário, Santo Antônio, Deus e a caboclada; e os caboclinhos respondem com um "*viva*" após cada fala do mestre. Nesse dia também aconteceu o deitar e levantar dos caboclinhos, termos utilizados por Senhor Tunico, embora não tenha sido possível compreender os versos que o mestre citou para os jovens nesse momento.

No entanto, no dia 13 de junho, consegui compreender o cantar e o falar que Senhor Tunico havia me explicado. Durante a coreografia desse dia, ele citou os versos falando para deitar e levantar os caboclinhos. Segundo o mestre, antigamente ele fazia os jovens deitarem e o contramestre os fazia levantar, mas atualmente, no momento da poesia falada, ele cumpre essas duas tarefas. Esse momento de subir e descer dos caboclinhos acontece quando integrantes estão iniciando a dança após uma pausa.

Assim, com os caboclinhos de pé, Senhor Tunico cita os versos rapidamente e ritmados, e os meninos e os músicos, exceto o sanfoneiro principal, agacham. Nesse instante, os caboclinhos encostam a ponta da lança da flecha no chão, equilibrando-se para não cair. Já o Senhor Chico e Cleveison ajoelham-se, tocando um joelho no chão e seguram suas espadas com a mão direita, apoiando suas pontas no chão voltadas para o solo. Depois, o mestre declama os

versos para fazer os caboclinhos e os músicos ficarem em pé, e logo em seguida os tocadores começam a tocar seus instrumentos e os jovens postos a dançar.

Para deitar

*Ao pé de grão, pé de grão trigo
Que em Roma fui nascido
Em Galileia fui batizado
Em Justafá eu fui criado
Eu juro pela fé de santo Deus
Ave de santo Cristo Espírito
Que nenhum de vocês ficará espantado
Leva o setor, leva abaixo caboclo*

Para levantar

*Seu lolito na terceira
Para aventura de Vito Tomé
Seu pé de companhia de campo policial
É seu setor, leva acima meu caboclo
Oh os instrumentos!*

Ainda sobre os versos falados, em um dado momento segundo a vontade de Senhor Tunico, ele bate seu "pio", os músicos cessam seus instrumentos e recita frases relacionadas com a saudação aos santos e às figuras importantes da Trezena de Santo Antônio. As perguntas são respondidas pelos caboclinhos com um grito de "viva". Percebi que esse momento pode ocorrer em uma interrupção aleatória pelo mestre, e também no começo e no final da dança das flechas. Ressalto que as saudações expressas nas perguntas podem variar de acordo com o contexto que os caboclinhos estão. Por exemplo, no instante do cortejo que ocorreu no dia 12 de junho, Senhor Tunico reverenciou a festeira, Dona Tereza. Já na prática da Dança dos Caboclinhos no Espaço Paroquial da Igreja Matriz, o mestre relacionou ao público presente. Abaixo descrevo os versos citados no momento de deitar, levantar e saudar.

(A abreviação ST se refere ao Senhor Tunico, SC ao Senhor Chico e CB aos caboclinhos)

ST: Senta meu caboclo que nós viemos dançar e trabalhar e caprichar com gosto e prazer das alegrias para ver se nós vamos até Rosário de Maria.

Viva o Rosário de Maria ou não viva?

CB: Viva!

ST: Viva nossa caboclada ou não viva?

ST: Viva!

CB: Viva o festeiro ou não viva?

ST: Viva!

ST: Viva todos que aqui se acham, não viva?

CB: Viva!

ST: Viva nossa caboclada ou não viva?

CB: Viva!

ST: Viva Seu Antônio

CB: Viva!

ST: Siga meu caboclo a vida serei falada, a morte serei estimada

Abalei o pé de rosa que nunca foi abalado

Quem não tem bem, de glória não posso deixar

Toca os instrumentos caboclos

Em seguida, os integrantes se levantam e voltam a dançar. Depois de os integrantes realizarem as manobras e continuarem batendo as flechas, a dança caminha para o fim. Para encerrar a coreografia, Senhor Tunico canta e os meninos respondem os versos também cantando. Ressalto que nesse instante, Senhor Tunico chama, discretamente, o Senhor Chico para permanecer junto com ele no centro das filas paralelas. Assim, enquanto Senhor Tunico canta, Senhor Chico e os caboclinhos batem as flechas e respondem ao seu canto. Os versos do canto são:

ST: Deus salve casa santa

CB: E a e a

ST: Onde Deus fez a mora

CB: E a e a

ST: Onde Deus fez a morada

CB: E a e a

ST: Onde mora o Cálix Bento
CB: E a e a
ST: E a hóstia consagrada
CB: E a e a
ST: E a hóstia consagrada
CB: E a e a
ST: E todo mundo eu dou adeus
CB: E a e a
ST: E a adeus que lá vou-me embora
CB: E a e a
ST: E a adeus que eu lá vou-me embora
CB: E a e a
ST: E minha falta ninguém sente
CB: E a e a
ST: E o lenço que ninguém chora
CB: E a e a
ST: E o lenço que ninguém chora
CB: E a e a
ST: Me despeço de todo mundo
CB: E a e a
ST: Assim é era primeira
CB: E a e a
ST: Assim é era primeira
CB: E a e a
ST: Os caboclos vai embora
CB: E a e a
ST: É pro sertão lá da aldeia
CB: E a e a
ST: É pro sertão da aldeia
CB: E a e a

Enquanto os caboclinhos batem suas flechas, Senhor Tunico e Senhor Chico vão balançando seus corpos, em pequenos movimentos indo para a direita e para esquerda, ao

mesmo tempo em que vão girando no centro das duas filas paralelas. Senhor Tunico ainda demanda para os caboclinhos realizarem as manobras Meia Sol e Meia Lua no Centro. Depois, novamente eles cantam fazendo um jogo de perguntas e respostas do canto citado acima. Nesse momento, apenas Senhor Tunico está situado no centro das filas. Em um determinado momento, o mestre bate seu "pio", anunciando a chegada do fim da dança. Os caboclinhos e os músicos param suas atividades, Senhor Tunico fala os últimos versos, como mostra abaixo, com os instrumentos calados e encerra a Dança dos Caboclinhos.

Que todo mundo adeus adeus

Adeus que eu lá vou embora

Minha falta ninguém sente

Minha ausência ninguém chora

Eu despeço de todo mundo

E nosso Deus é o primeiro

Para o ano que vem

Por aqui eu voltarei conforme Deus ajudar

Para o outro ano eu torno a voltar

Esclareço que para chegar ao final da dança, os integrantes executaram a sequência coreográfica das etapas: dança das flechas e dança das espadas, pausa, depois recomeçam com a dança das fitas, seguido de uma pausa. E novamente ocorre a dança das flechas para que os versos sejam ditos ou cantadas e para que a Dança dos Caboclinhos chegue ao seu final.

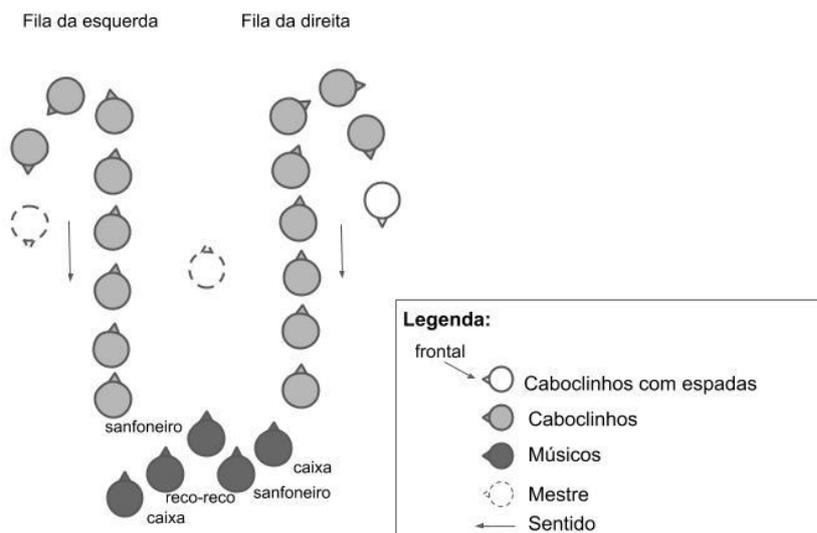
4.1.4 Manobras

Conforme mencionado no início deste capítulo, na dança das flechas, acontecem diferentes percursos, trajetões e passos que são chamados de manobras. De acordo com o comando do Senhor Tunico, os caboclinhos mudam os passos, ou seja, mudam a manobra, também denominada de ritmo por ele. Durante a dança das flechas, o Senhor Tunico pode gritar diferentes manobras e os caboclinhos automaticamente começam a executar. As manobras não obedecem a uma ordem específica e a dança das flechas ser iniciada com qualquer uma das três existentes.

Abaixo irei descrever as manobras, conforme vídeo gravado e analisado, referente ao segundo dia de execução da dança. A escolha desse dia se justifica pelo fato de a dança ocorrer no espaço paroquial, onde havia um público menor e os caboclinhos realizaram todo o processo coreográfico mencionado pelos mestres na conversa que tivemos.

A partir da formação das duas filas paralelas dos caboclinhos e batendo as flechas durante um certo tempo, Senhor Tunico, que está localizado ao meio das duas filas, lança o comando da primeira manobra: *Meio Sol!* (Figura 30). Ressalto que as orientações das manobras seguem as decisões do mestre durante a *performance*.

Figura 30: Cada círculo com um triângulo representa um indivíduo participante. O triângulo representa a orientação geral da face do indivíduo (nariz). As cores e traços diferentes representam categorias diferentes de participantes, indicados no gráfico. Formação da manobra *Meio Sol*: cada fila sai para o lado externo formando um círculo independente onde os caboclinhos continuam praticando a dança.

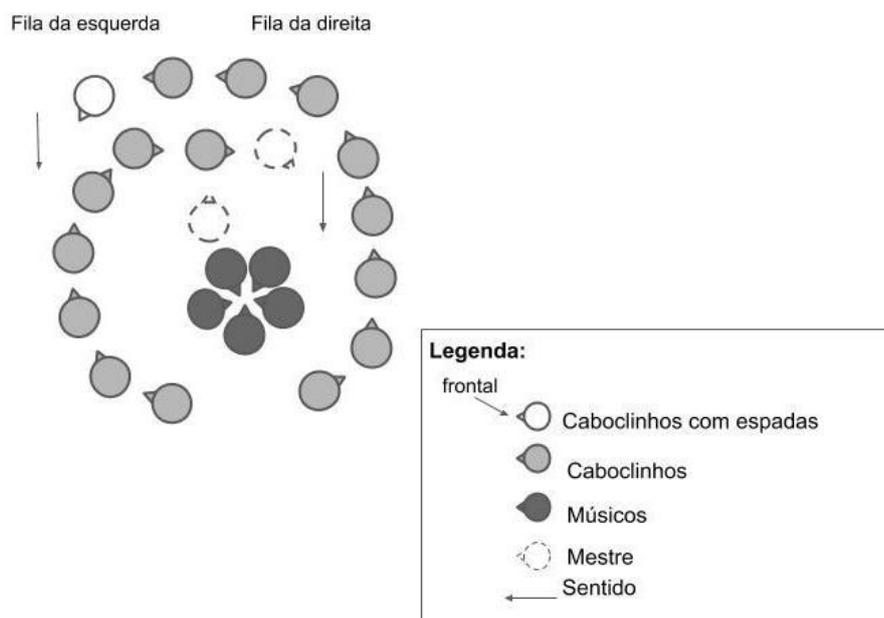


Fonte: Marina Fares, novembro/2020

Os caboclinhos que dançam em filas paralelas, de frente para o Senhor Tunico, viram o corpo para frente. Cada fila realiza sua meia roda: a fila da direita vira para o lado direito do caboclinho, dançando e tocando, assim como a fileira esquerda segue para o lado esquerdo. Enquanto se deslocam e dançam, alguns caboclinhos giram o corpo, completando uma volta, uma pirueta. Os primeiros de cada fila seguem até que todos os integrantes passem pelos músicos. Esses não acompanham as manobras, permanecem em suas posições, apenas girando seus corpos de acordo com a passagem dos caboclinhos. Os músicos não param de tocar. O Senhor Tunico também acompanha os caboclinhos, passando por dentro das filas. Depois de cada caboclinho passar pelos músicos, novamente eles formam duas filas paralelas. Logo em seguida dessa formação inicial, Senhor Tunico fala alto: *desfazer Meio Sol!* E os primeiros

caboclinhos caminham para o lado direito de novo, passando pelos músicos e quando estão prestes a fazer duas filas paralelas, Senhor Tunico comunica a próxima manobra *Caramujô!* (Figura 31)

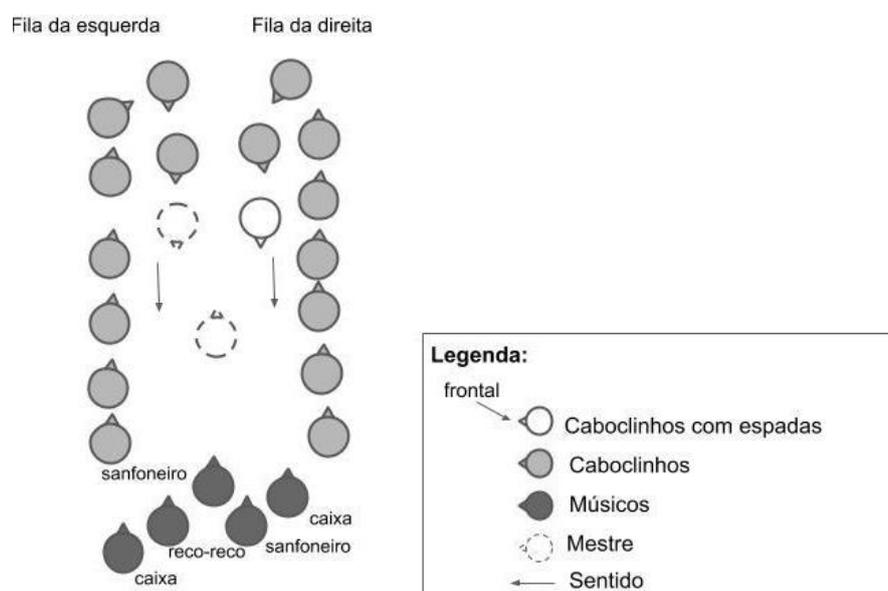
Figura 31: Cada círculo com um triângulo representa um indivíduo participante. O triângulo representa a orientação geral da face do indivíduo (nariz). As cores e traços diferentes representam categorias diferentes de participantes, indicados no gráfico. Formação da manobra *Caramujô*: pressupõe o formato de um caramujo, uma fila por dentro e a outra por fora, formando uma quase roda, onde os caboclinhos permanecem dançando. Senhor Tunico e os músicos posicionados ao centro não alteram suas posições.



Fonte: Marina Fares, novembro/2020

Para realizar essa manobra, os caboclinhos da fila da esquerda, que estão voltados para a frente da fila, vão em direção à outra fila passando por dentro dela. Já os caboclinhos da fila da direita vão para o lado esquerdo, passando por fora da fila da esquerda. Nessa manobra, as duas filas cruzam-se uma com a outra, sendo que uma passa por dentro e outra por fora, fazendo menção a um espiral, como a casca de um caramujo, e quatro voltas completas são realizadas. Assim como no *Meio Sol*, alguns caboclinhos realizam piruetas enquanto dançam e caminham. Nessa fase, os músicos e o Senhor Tunico ficam no centro do círculo. Senhor Tunico gira seu corpo acompanhando e observando os caboclinhos, já os músicos fazem uma roda entre eles dentro do círculo. Após concluir as voltas, Senhor Tunico troca o comando: *Desfazer o caramujô!* Nesse instante, as frentes novamente preparam-se para formar as duas filas paralelas, voltando para a disposição inicial. Quando está completa a formação das duas filas paralelas, Senhor Tunico anuncia a manobra: *Meia Lua no Centro!* (Figura 32).

Figura 32: Cada círculo com um triângulo representa um indivíduo participante. O triângulo representa a orientação geral da face do indivíduo (nariz). As cores e traços diferentes representam categorias diferentes de participantes, indicados no gráfico. Formação da manobra *Meia Lua no Centro*: cada fila sai para o lado interno formando um círculo onde os caboclinhos continuam praticando a dança. Senhor Tunico e os músicos se posicionam ao centro das rodas.



Fonte: Marina Fares, novembro/2020

A formação *Meia Lua no Centro* é realizada da mesma forma que o percurso *Meio Sol*. A única diferença é que as duas filas da *Meia Lua no Centro* caminham dançando e batendo as flechas para dentro da roda. Assim, a fila da direita caminha para o lado esquerdo e a fila esquerda vai para o lado direito dos caboclinhos, conforme mostra o desenho acima. As filas passam pelos músicos, que giram seus corpos acompanhando os caboclinhos, formando duas filas paralelas.

Logo em seguida a essa formação inicial, os caboclinhos preparam para repetir as últimas manobras, *Meio Sol* e *Meia Lua no Centro*. Nesse momento, é o Senhor Chico que direciona esse final. Assim que as filas ficam paralelas, Senhor Chico já vira para o lado esquerdo e sua fila o segue. Da mesma forma, Cleveison, o primeiro caboclinho da fila direita, caminha para o lado direito, realizando a manobra *Meio Sol*. Quando os caboclinhos passam pelos músicos, Senhor Chico se dirige para o lado direito, entrando dentro das duas filas, enquanto Cleveison realiza o mesmo. Finalizado essas manobras, as duas paralelas se formam, os caboclinhos permanecem dançando e os músicos situados na parte inferior, como foi mostrado na figura 21, sobre o dispositivo inicial.

Embora o grupo tenha participado de ensaios, o contexto da manifestação exige uma flexibilidade inerente às manifestações de rua cujas interações contextuais não são

propriamente previsíveis (em contraste, por exemplo, com *performances* de palco). É provável que esta característica, tenha gerado um repertório de comunicação não verbal e não procedural (e.g., que não está registrada em manuais) que foi observada durante a manifestação.

Por exemplo, aparentemente, cada manobra orientada por Senhor Tunico não acontecia sem antes ele trocar olhares com o contramestre, Senhor Chico. O mestre não precisa verbalizar com seu companheiro, mas simplesmente indicar com o olhar para que o Senhor Chico direcione a fila para a manobra desejada. Segundo eles, é Senhor Chico quem guia essas passagens, pois os caboclinhos podem não prestar atenção aos comandos.

Eu puxo a fila. Eu fico na frente pra puxar a fila, se eu não puxar, eles não puxam não. Eu fico lá na frente, eu prendi lá na frente, é por conta disso, porque na hora que o Tunico grita lá, se o outro dar boeira, principalmente véspera de festa, é eu que tenho que ficar atento, porque na hora que o Tunico grita, eu entro por um canto, ele entra por outro (Trecho da entrevista com Senhor Chico, realizada em 11/06/2019).

A existência desses sinais não verbais é especulativa porque parte de minha observação no vídeo, que pode ser resultado de outros sinais compartilhados entre os participantes e não perceptíveis pelos pesquisadores fora do contexto. Entretanto, tentamos categorizar estes sinais na tentativa de desenhar o conteúdo não-verbal latente que suporta a manifestação. Abaixo segue uma tabela explicativa das sequencias e os pontos significativos da etapa da dança das flechas.

Tabela 2: Sequência da etapa, descrição e categoria de sinal utilizado na dança das flechas

Sequência da etapa	Descrição	Categoria de sinal
olhar	troca de olhares entre os mestres	visual
comando	manobra Meio Sol	verbal
Meio Sol	fila da direita vira para o lado direito do caboclinho, dançando e tocando, assim como a fileira esquerda vai para o lado esquerdo	corporal
desfazer Meio Sol	desfaz a manobra	verbal
olhar	troca de olhares entre os mestres	visual
comando	manobra Caramujô	verbal
Caramujô	caboclinhos da fila da esquerda, que estão voltados para frente da fila, vão em direção à outra fila passando por dentro dela. Já os caboclinhos da fila da direita vão em direção aos músicos e passam por fora da fila da esquerda	corporal
desfazer as frentes	desfaz a manobra	verbal
olhar	troca de olhares	visual
comando	manobra Meia Lua no Centro	verbal
Meia Lua no Centro	fila da direita caminha para o lado esquerdo e a fila esquerda vai para o lado direito dos caboclinhos	corporal
desfazer Meia Lua no Centro	desfaz a manobra	verbal

Fonte: Marina Fares, novembro/2020

4.2 Dança das Espadas

Busquei realizar um esboço dos diferentes percursos executados pelos caboclinhos na dança das flechas, mas ainda nessa etapa ocorre a encenação da guerra. A dança das espadas ocorre depois que os caboclinhos realizam as manobras da dança das flechas. A dança das espadas faz menção a uma encenação da guerra representada por Senhor Tunico e Senhor Chico. Ressalto que o caboclinho Cleveison, que permanece na frente junto com o Senhor Chico, também possui uma espada, mas não participa dessa dança. Questionei tal fato e ouvi que o menino não tem empenho em aprender, além de possuir o corpo duro. Senhor Chico ainda reforça:

É só nós. Os outros não podem ter [espada]. Porque praticamente ele [Senhor Tunico] é o mandante, eu danço na frente, eu tenho que ter ela e o que dança na frente também tem que ter ela. É 3 espadas. E quem topa mesmo na espada, é eu e ele porque o menino lá não sabe. É eu e ele [Senhor Tunico]. (...) Aquele menino tem o corpo duro (Trecho da entrevista com Senhor Chico, realizada em 11/06/2010).

A Dança das Espadas não possui momento certo para ocorrer, acontece quando Senhor Tunico deseja. A explicação do mestre sobre essa dança foi de difícil entendimento, pois seu desenvolvimento foi demonstrado a partir de articulação de gestos e movimentos corporais. Mas, quando tive oportunidade de presenciar, tentei compreender os esclarecimentos anteriormente narrados.

A dança começa com a (a) troca dos olhares entre os mestres: Senhor Tunico chama Senhor Chico para a dança. Quando isso ocorre, (b) os dois ficam de frente um para o outro dançando cada um em sua posição, com Senhor Chico com a espada voltada para baixo e Senhor Tunico com ela levantada. (c) Senhor Tunico movimenta sua espada para o lado direito, direcionando o Senhor Chico para trocar de posição com o mestre. Nessa troca, Senhor Chico continua com a espada em direção ao chão e Senhor Tunico com a sua para cima, e ambos passam com o tronco inclinado para frente e de lado, dançando no tempo da música. Essa troca de posição ocorre três vezes até que as espadas de ambos se cruzam. As (d) espadas se batem, sendo que a do Senhor Chico fica por baixo da espada do Senhor Tunico. A (e) cada dois cruzamentos entre as espadas, os mestres trocam de posição. O toque entre as espadas acontece obedecendo ao ritmo da música. Essa ação de troca de posições e cruzamento das espadas acontece de três a quatro vezes durante a encenação (Figura 33). A troca de olhares entre eles é fundamental para saber o momento de mudar as posições. Mesmo atentos a essa ocasião, Senhor Tunico não deixa de prestar atenção no comportamento dos caboclinhos e, às vezes, grita: "*Sentido, Caboclo!*".

Figura 33: Esquema sequencial da dança das espadas: troca de olhares, posição inicial, troca de posições e cruzamento das espadas entre Senhor Tunico e Senhor Chico



Fonte: Marina Fares, novembro/2020

De acordo com a explicação do Senhor Tunico, esse movimento dos mestres representa a guerra e a contra guerra. Quando as espadas se cruzam, elas não permanecem muito tempo próximas e sim mais tempo distantes, pelo fato da contra guerra ser o vencedor, como explica Senhor Tunico, "*a gente bate pedindo paz e tirando fora*". Os mestres dançam dentro das duas filas, enquanto os caboclos continuam batendo suas flechas. A expressão do rosto dos mestres é de seriedade e concentração. A duração dessa encenação é curta, em torno de 7 minutos e pode acontecer mais de uma vez durante a dança das flechas. Ela é encerrada quando os mestres decidem cessar e voltar a praticar a dança das flechas. Abaixo segue um esquema das sequências mais significativas para que a dança das espadas ocorra:

Tabela 3: Sequência da etapa, descrição e categoria de sinal utilizado na dança das espadas

Sequência da etapa	Descrição	Categoria de sinal
Troca de olhares	troca de olhares para iniciar a dança	visual
posição inicial	um mestre de frente para o outro	visual
troca de posições	um mestre troca de posição com o outro	visual e corporal
cruzamento as espadas	os mestres batem as espadas no alto	corporal

Fonte: Marina Fares, novembro/2020

4.3 Dança das Fitas

Depois da dança das flechas e da dança das espadas, temos a dança das fitas. Entre essas duas etapas, a dança das flechas e das fitas, ocorre uma pausa para descanso dos caboclinhos. Como Senhor Tunico afirma, os intervalos são necessários, pois os caboclinhos ficam cansados de dançarem por longo tempo sem cessar. E ainda incluo que a dança das fitas se desenvolve de formadiferente das outras duas. Para realizá-la é preciso um mastro com fitas e os caboclos a sua volta.

Tem que comunicar com eles ali, como é que trança e como é que não trança. Porque é um contra passo complicado. Por aquilo ali é a mesma coisa de tecer um balaio. Aqui passa por dentro e sai por fora, passa por fora e sai por dentro até chegar ao final. Se passar um errando daquele atrapalha (Trecho da entrevista com Senhor Tunico, realizada em 11/06/2019).

A dança das fitas acontece da seguinte forma: um mastro é segurado por um dos filhos do Senhor Antônio Teodoro, o Fabinho, que permanece sentado em um banco, enquanto os caboclinhos trançam as fitas em volta do mastro. É sempre ele que segura o mastro que fica guardado na casa do Senhor Antônio Teodoro. O alinhamento dos caboclinhos dessa etapa pode sofrer alteração de acordo com a altura dos participantes disponíveis. Destaco que Senhor Chico também efetua a dança das fitas junto aos caboclinhos e presta muita atenção no trançamento dos caboclinhos, para que não haja erros.

O Senhor Chico relatou que os caboclinhos são escolhidos segundo o tamanho, os maiores de um lado da roda e os menores do outro. Somente oito jovens podem participar, pois existem oito fitas coloridas de cetim fixadas ao mastro. Senhor Chico também participa do trançamento. Antes de iniciarem essa dança, os participantes colocam para trás o capacete, que fica dependurado no pescoço, para não atrapalhar o trançar das fitas.

O início da dança das fitas também começa quando Senhor Tunico bate o "pio" e ordena aos músicos a tocarem. Nessa ocasião, os caboclinhos já estão posicionados corretamente. Conforme já mencionado no capítulo anterior, a música que é praticada nessa dança não é a mesma da dança das flechas. Os músicos ficam do lado de fora do círculo dos caboclinhos e o Senhor Tunico, situado próximo aos jovens, caminha em torno da roda, lançando os comandos e observando o modo correto dos movimentos que estão sendo praticados.

O mastro não é movido, sempre parado, segurado por Fabinho. A posição inicial é: cada caboclinho segura a ponta de uma fita de cor aleatória com a mão direita e se posiciona em frente à sua fita, formando um círculo ao redor do mastro. Quando estão todos prontos, Senhor Tunico diz "*Flor do dia*" (Figura 34) e os caboclinhos, dançando e segurando as fitas, realizam,

repetidas vezes, um passo para trás e depois outro para frente, na simbologia de uma flor que abre e fecha. Após uma curta duração assim, o mestre diz "*Roda Grande*" (Figura 35) e os caboclinhos começam a girar para o lado direito, em círculo. Depois, Senhor Tunico diz "*É vem chuva*" (Figura 36), e os caboclinhos trocam de lado do giro, ou seja, giram para o lado esquerdo, também no formato de círculo (Figura 37), como mostram as figuras abaixo.

Figura 34: Caboclinhos executando a manobra Flor do Dia: movimentam os corpos para frente e para trás, fazendo menção a uma flor aberta e fechada



Fonte: Marina Fares, junho/2019

Figura 35: Caboclinhos executando a manobra Roda Grande, preparação para trançar as fitas: formam uma roda e giram para o lado anti-horário



Fonte: Marina Fares, junho/2019

Figura 36: Caboclinhos executando a manobra "É vem chuva": eles girando para o lado esquerdo, preparando para trançar das fitas



Fonte: Marina Fares, junho/2019

Figura 37: Plano geral visto por cima na dança das fitas: ao centro o mastro, os caboclinhos ao redor do mastro e a plateia em volta.



Fonte: Luiz Naveda, novembro/2020

Após completar três giros para o lado esquerdo, Senhor Tunico diz: "*Preparar para trançar*". Nesse momento, os caboclinhos ficam de frente para sua fita e conseqüentemente para o mastro, movendo seus passos para frente e para trás, dançando sem sair do lugar, enquanto o Senhor Tunico verifica se tudo está correto para, assim, dar o comando para o trançamento. O momento exato de começar a trançar é ordenado por Senhor Tunico quando ele grita "*Treversei Balanciê*" e os caboclinhos começam a trançar (Figura 38).

Figura 38: Caboclinhos trançando as fitas: um caboclo passa por baixo e outro passa por cima até o trançado chegar ao final do mastro



Fonte: Marina Fares, junho/2019

Para o trançado, os caboclinhos maiores caminham em direção ao lado direito e passam por cima dos menores, enquanto esses vão para o lado esquerdo e passam por baixo dos maiores. Esse movimento é circular e contínuo. Na medida em que os caboclinhos vão girando em torno do mastro, as fitas coloridas vão se trançando. O trançado vai se formando, descendo e cobrindo o mastro e, com isso, os caboclinhos precisam se abaixar cada vez mais para continuar o trançado. Às vezes ocorre de alguns caboclinhos executarem o passo errado e, conseqüentemente, o trançado também não fica como o esperado. Quando isso acontece, logo algum caboclo chama a atenção do outro e, se precisar, eles voltam um pouco o passo e recomeçam. Notei que isso demonstra que os jovens estão atentos à tarefa, principalmente no início dessa etapa.

Quando o trançado chega quase no final do mastro, Senhor Tunico bate o "pio" e os caboclinhos param, assim como a música. Os jovens verificam se o trançado está correto, ainda segurando a fita, aguardando o comando do Senhor Tunico para desfazer a trança. Quando o mestre lança o comando, a música recomeça e os caboclinhos destrançam o feito no sentido contrário ao inicial.

Faz isso aqui oh [faz gestos com as mãos]. É a mesma coisa de tecer um balaio. Até chegar na altura que não dá mais pra eles passarem por baixo, aí bato o pio, eles para, deixa o povo olhar e tudo. Agora volta pra trás de novo do mesmo jeito,

desfazendo até sair em cima de novo (Trecho da entrevista com Senhor Tunico, realizada em 11/06/2019).

Quando o trançado retorna para a fase inicial, ou seja, as fitas estão soltas, Senhor Tunico novamente solicita para realizarem o trançado para finalizar a última etapa. O mastro deve ser guardado com as fitas trançadas e, por isso, o trançar de novo é necessário. Para encerrar, depois que o mastro está coberto pelas tranças coloridas, Senhor Tunico bate o seu "pio" anunciando o término da etapa da dança das fitas. Abaixo apresento um esquema sequência da dança das fitas para melhor entendimento do seu desenvolvimento:

Tabela 4: Sequência da etapa, descrição e categoria de sinal utilizado na dança das fitas

Sequência da etapa	Descrição	Sinal
flor do dia	os caboclinhos, dançando e segurando as fitas, dão um passo para trás e depois outro para frente, na simbologia de uma flor que abre e fecha	corporal
roda grande	caboclinhos começam a girar para o lado direito	corporal
é vem chuva	caboclinhos trocam de lado do giro	corporal
treversei balanciê	caboclinhos começam a trançar	corporal
desfazer	caboclinhos desfazem o trançar	corporal
bate o "pio"	anúncio do término da dança das fitas	sonoro

Fonte: Marina Fares, novembro/2020

Nesse capítulo enfatizei a execução do desenvolvimento da Dança dos Caboclinhos, por meio de uma descrição associada, principalmente, aos movimentos corporais dos integrantes e musicais da manifestação artística. Recursos digitais foram utilizados como forma de contribuir na análise descritiva, assim como tentar comprovar a veracidade do texto escrito. No próximo capítulo, será abordado alguns pontos dessa análise relacionada com o processo de patrimonialização da Dança dos Caboclinhos.

CAPÍTULO 5 – A PRESERVAÇÃO DA DANÇA DOS CABOCLINHOS

No capítulo anterior, abordamos a descrição dos movimentos corporais das três etapas do processo de desenvolvimento da Dança dos Caboclinhos: flechas, espadas e fitas. Em cada uma das três seções foram tratadas sobre suas manobras, demonstradas através de imagens, diagramas e tabelas, em uma tentativa de melhor compreensão de sua totalidade coreográfica. Além disso, na dança das flechas foram ressaltados alguns aspectos das estruturas musicais, bem como da poesia cantada e falada. No presente texto, resgataremos alguns pontos relevantes já citados ao longo dos capítulos anteriores, referentes às diretrizes específicas patrimoniais, ao contexto da manifestação artística e à abordagem dos movimentos corporais da coreografia, para serem associados com o processo de patrimonialização da Dança dos Caboclinhos.

Esses pontos terão interseções com os principais elementos das diretrizes patrimoniais mencionadas no capítulo dois. Lembramos que a principal fonte documental é a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (UNESCO, 2003) mas também há o inventário e registro, que abordam requisitos necessários para que um bem seja reconhecido como patrimônio imaterial brasileiro. Os elementos que serão tratados, a partir dessas fontes, serão elencados abaixo para que sejam retomados no decorrer das análises que serão refletidas neste capítulo.

Nos documentos de instruções operacionais de patrimonialização é citado que (1) no processo de registro é importante partir de um ponto de vista antropológico, possuindo a perspectiva etnográfica como metodologia principal, para analisar um bem. Isso implica ser fundamental a (2) participação e inserção dos detentores da prática cultural no processo de registro e, para isso, sublinhamos o item depoimentos, que reforça essa questão. Ainda seguindo essa linha, a maior parte das manifestações culturais possui a oralidade e corporalidade como fonte histórica, sendo que sua transmissão sob a ótica do olhar êmico é imprescindível para elaboração de um registro. Outro elemento a ser tratado é o item de (3) descrição detalhada do bem. Esta diretiva indica que é necessário documentar detalhadamente sobre cada etapa da prática cultural, incluindo os atores sociais, contexto, sistema de organização e artefatos necessários para que o bem se desenvolva. E, por último, citamos a (4) elaboração de um plano de salvaguarda que consiste em diagnosticar a situação atual do bem, riscos de desaparecimento ou não, e apontar ações de valorização e transmissão da prática às gerações futuras.

A partir desses quatro pontos destacados, iremos tecer relações entre eles, o relato de campo, enfatizando a descrição das três etapas da Dança dos Caboclinhos, e o Dossiê de

Registro do Grupo de Caboclos de Peçanha. O que se pretende com essas conexões é contribuir para a reflexão de possíveis metodologias para o processo de registro. Assim, é preciso antes debater alguns pontos importantes no dossiê de registro da expressão cultural em questão, que trarão subsídios para discussão entre a elaboração de um documento de salvaguarda e o desenvolvimento da prática cultural.

5.1 O registro do Dossiê do Grupo de Caboclos de Peçanha

Iniciamos a partir da análise de uma importante fonte documental, o Dossiê de Registro Grupo de Caboclos de Peçanha. Conforme já mencionado no capítulo três, a Dança dos Caboclinhos foi reconhecida pelo Programa de ICMS Patrimônio Cultural, coordenado pelo Iepha/MG, como patrimônio imaterial do município de Peçanha no ano de 2014. Esse dossiê encontra-se disponível para consulta pública na biblioteca da instituição e na Casa da Cultura de Peçanha. A elaboração desse Dossiê de Registro foi realizada por funcionários do Setor de Patrimônio Cultural da Prefeitura de Peçanha.

Em 2014, para instruções da execução do Programa de ICMS Patrimônio Cultural, a deliberação normativa em vigência, que entrou em vigor no ano seguinte, era a de número 02/2012. Nesse documento são lançados tópicos necessários que orientam na construção de um dossiê. Para registros de bens imateriais, existe uma estrutura básica para as quatro categorias - forma de expressão, celebração, saberes e lugares -, já mencionadas no segundo capítulo, mas em cada uma delas há mais alguns elementos instrutivos de acordo com a categoria em que o bem cultural está inserido.

No caso do Dossiê do Grupo de Caboclos de Peçanha, inserido na categoria *forma de expressão*, são exigidos os seguintes itens, de acordo com a deliberação normativa 02/2012: apresentação e motivação do pedido de registro; histórico do município; histórico do bem cultural; trajetória histórica do bem cultural; descrição detalhada de cada etapa; descrição dos locais executados; identificação dos atores sociais; descrição da organização do grupo de executantes; descrição dos materiais necessários; plano de valorização e salvaguarda; depoimentos dos atores sociais; além de fotos, vídeos e ficha de inventário.

Ressalta-se que esses critérios de produção de um dossiê de registro, explícitos na deliberação, obedecem às instruções do Iphan que, por sua vez, dialogam com as diretrizes da Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (UNESCO, 2003), conforme já mencionado no segundo capítulo desta dissertação.

Sobre o Dossiê de Registro do Grupo de Caboclos de Peçanha, destacamos que, no ano seguinte em que sua documentação foi enviada ao Iepha/MG, sua ficha de análise veio com solicitação de complementação de informações. Essas complementações são direcionadas para esclarecer dúvidas que o revisor técnico encontrou ao analisar o dossiê. Os questionamentos vão de encontro com a superficialidade de informações do dossiê de registro constatada segundo escrito pelo profissional avaliador. Enfatizamos que essas ressalvas não foram empecilhos para que o dossiê não fosse aprovado no ano enviado. As complementações foram enviadas à instituição requerente e aceitas no ano seguinte. Dentre as observações feitas na ficha de análise, descartaremos algumas pertinentes para o entendimento do processo de patrimonialização da Dança dos Caboclinhos.

5.1.1 Análise do registro dos caboclinhos

Uma das ressalvas demandadas pelo técnico analista é o esclarecimento referente ao nome da forma de expressão, onde se questiona se há mais de um grupo de caboclos na cidade, pois o termo "caboclos" foi utilizado no dossiê e pode ser entendido como mais de um grupo. Nas complementações, o proponente opta por usar somente o nome de grupo de caboclos. É esse nome que aparece na camisa dos membros da dança, na parte de trás juntamente com uma imagem de um cocar. No entanto, em conversas realizadas com os mestres no trabalho de campo desenvolvido na cidade, a denominação do grupo utilizada pelos integrantes refere-se não somente a esse nome e sim a diversos outros como "Dança dos Caboclinhos", "caboclada" e "caboclinhos", incluindo "caboclos".

No item sobre a descrição detalhada do bem cultural, o avaliador também observa que faltavam elementos indispensáveis para o entendimento da dança. Dentre eles, destacamos as perguntas: quais são as etapas da dança, em que consiste e quais são os agentes envolvidos? Vale ressaltar que o dossiê contempla as etapas da dança, contudo sem explicitar o desenvolvimento das mesmas. No documento avaliado, encontramos da seguinte forma o significado e o nome dos atos: “a caça - dança das flechas, a entronização dos jovens na vida adulta – dança das fitas e a guerra – dança do porrete.” (PREFEITURA MUNICIPAL DE PEÇANHA, 2014, p.18). A presente dissertação busca contribuir para a abordagem do desenvolvimento das etapas da dança, assim como para tratar de alguns elementos faltantes, como o significado dessas etapas e a inserção dos atores sociais no processo de patrimonialização.

No contato com os mestres Senhor Tunico e Senhor Chico, as três partes da dança não foram citadas, conforme relatado nos capítulos anteriores. Os detentores foram enfáticos quanto às divisões da dança: dança das flechas, espadas e fitas. Ainda em diálogo com os mesmos, conforme mencionado no capítulo 4, Sr. Tunico enfatiza que a dança das flechas representa o chamar do outro para a dança, serve para comunicar com os caboclinhos; a dança das fitas diz sobre um trançado que se refere ao modo artesanal de fazer balaios, que remete ao imaginário indígena; e a dança das espadas é uma encenação de guerra, que representa o bem e o mal, onde o bem sempre vence.

Cabe salientar ainda que o desenvolvimento de cada etapa da Dança dos Caboclinhos não foi descrito no dossiê de registro, apenas mencionado, conforme mostra o parágrafo anterior. Diante disso, tampouco foram abordados ou citados os movimentos corporais, visuais ou gestuais que mantêm a prática cultural viva e permanente.

Além desses pontos citados na ficha de análise do dossiê de registro, reforçamos outros que deixam de lado a complexidade da prática vista em pesquisa de campo e relatada nos capítulos anteriores. Para refletir sobre esses pontos, destacamos a explanação feita sobre os instrumentos musicais, a indumentária utilizada, os atores sociais, e por último, o ofício do pedido de registro.

A abordagem apresentada no dossiê em relação aos instrumentos musicais e às vestimentas utilizadas mostra-se incompleta, quando comparada com as explicações que os mestres dão quanto ao enredo desses dois elementos. A respeito dos instrumentos musicais, é citado no documento quais são eles, além de dizer que "a dança obedece ao passo marcado pela caixa, que dita o andamento da canção entoada por eles". (PREFEITURA MUNICIPAL DE PEÇANHA, 2014, p.18). Porém, foram solicitadas informações mais detalhadas sobre as etapas da dança na complementação e os instrumentos foram mais definidos:

O reco-reco é feito de bambu amarelo, recortado por eles mesmos. Também os paus, são preparados por eles, cortados ou reaproveitados de madeira de descarte, preparos, lixados e enfeitados, utilizando penas. (...). Flechas e lanças são produzidas pelo grupo, com madeira de aproveitamento; madeira macia que facilite o trabalho. Os reparos nas caixas são feitos pelos caixeiros, utilizando de papelão, cordas e couro sintético. (PREFEITURA MUNICIPAL DE PEÇANHA, 2014, p.73).

De acordo com os relatos de campo colhidos dos detentores, mesmo com a descrição mais trabalhada do modo de fazer os instrumentos, as flechas, peças fundamentais da dança, ainda há uma lacuna no documento. Também percebemos na entrevista com os mestres a

elevação da importância da sanfona, instrumento de destaque da prática cultural. Como dito por Senhor Tunico, o desdobramento da dança está em consonância com a sanfona.

No dossiê, as vestimentas são citadas apenas enquanto participação das mães na preparação das roupas, não expondo a maneira como são feitas. O capacete na cabeça dos integrantes é chamado de chapéu de penas (PREFEITURA MUNICIPAL DE PEÇANHA, 2014, p.22). Já na complementação, algumas linhas a mais foram escritas: "Para confecção das fardas são utilizadas penas de galinha, pato ou angola, que são colocadas ou costuradas sobre tecido, normalmente algodão cru" (PREFEITURA MUNICIPAL DE PEÇANHA, 2014, p.72). Resgatando a conversa com os mestres, tomamos conhecimento de que, antigamente, outros tipos de pena eram usados para a produção das vestimentas, mas apenas penas de galinha, doadas ou compradas, são utilizadas atualmente.

Outro ponto destacado nessa análise é a identificação dos atores sociais, conforme relatado no capítulo três. No dossiê, o responsável pelo grupo de caboclos é Senhor Chico, sendo Senhor Tunico colocado em um patamar secundário, em comparação ao contramestre. A justificativa para tal feito é a idade já avançada do comandante. No depoimento enviado junto à documentação, assim como a assinatura feita no ofício do pedido de registro, somente consta Senhor Chico. Acompanhando de perto a prática cultural, é evidente que entre ambos existe uma divisão definida sobre a função de cada um. Senhor Chico fica a cargo de "juntar a tropa" e Senhor Tunico, "bater o ataque", como eles mesmos relatam. No entanto, os dois são peças fundamentais para a manutenção do grupo, havendo hierarquização na execução da dança.

Ao final do dossiê, encontra-se o pedido de registro do detentor, direcionado para a responsável pelo Setor de Patrimônio Cultural do município de Peçanha. O texto é formal, assinado pelo então responsável do grupo, Francisco Rosa dos Reis, o Senhor Chico. O motivo do registro é exposto em dois parágrafos, alegando que a forma de expressão é "uma herança indígena que mantém viva a lembrança daqueles que foram os primeiros habitantes desta Terra e dá importante contribuição para a cultura peçanhense, em vários aspectos." E também, o registro "é de grande importância para a preservação dessa tradição como um incentivo para sua permanência (...)" (PREFEITURA MUNICIPAL DE PEÇANHA, 2014, p.58). Lembramos que os documentos de diretrizes patrimoniais afirmam que, para um bem ser reconhecido como patrimônio imaterial, ele deve representar uma identidade cultural histórica e pertencer a um grupo ou indivíduo.

Sem identificar de que forma a Dança dos Caboclinhos contribui para a cultura do município e em quais os aspectos ela influencia, o ofício parece ser um pedido encaminhado

pela vontade dos órgãos superiores, mais do que pelo desejo dos caboclinhos. Tal fato pode ser confirmado na fala dos mestres, quando questionados sobre as consequências do reconhecimento como patrimônio imaterial da cidade. A resposta sobre possíveis mudanças com o recebimento do título foi “*nada, tudo continua do mesmo jeito*” (Trecho da entrevista realizada com Senhor Tunico, em 17/11/2017).

Explicitamos mais um questionamento do analista do Dossiê de Registro do Grupo de Caboclos de Peçanha, vinculado à carta de solicitação de registro do bem cultural. Na ficha de análise, ressaltou-se a falta de clareza em relação à justificativa para o reconhecimento do bem como patrimônio, e também na importância da prática cultural para o município, assim como para os seus detentores. A resposta foi replicada no dossiê de complementações, enfáticos de que a dança modificou-se ao longo do tempo e procura perpetuar hábitos dos indígenas que habitavam a região:

A cultura indígena exerceu forte influência na vida da população: alimentação, confecção de utensílios, lendas e costumes. A produção de panelas de barro legou aos peçanhenses o codinome de Paneleiros. A dança dos caboclos é o que se tem de mais nítido desta antiga cultura na Peçanha atual. O grupo de Caboclos do Bairro Alvorada mantém viva a tradição indígena, que sendo uma recriação, sofreu algumas alterações e adaptações (PREFEITURA MUNICIPAL DE PEÇANHA, 2014, p.15).

Podemos confrontar essa citação com a formação do grupo de caboclos na cidade relatada no capítulo três, e também afirmada no dossiê de registro. Recordando, a dança foi perpetuada pelo então recente morador da zona rural de Peçanha, Marco Caetano, que tomou o conhecimento da prática no município do Serro, onde habitava. A Dança dos Caboclinhos, tal como concebida hoje, sofreu adaptações para continuar, mas pode ser problemático mencionar que ela perpetua uma tradição dos índios que moravam na região, sem constatar quais são essas tradições.

Por último, abordamos o plano de salvaguarda do Grupo de Caboclos de Peçanha. O plano possui quatro ações que são direcionadas para difusão e promoção da prática cultural, executadas em cinco anos. Tais ações são:

- criar um cronograma mais amplo para as apresentações de forma a tornar a manifestação mais presente no cotidiano da população;
- fazer uma intensa divulgação da programação para que o público que os assiste possa acompanhar melhor a manifestação;
- ampliar o apoio da prefeitura municipal com insumos necessários à recriação da manifestação cultural;

- estabelecer a busca pela descentralização da organização da manifestação que hoje em dia se concentra no Senhor Francisco Rosa (Senhor Chico).

Questionamos se, para a elaboração desse plano de salvaguarda, houve a participação dos detentores da dança e se ele visa valorizar e incentivar os integrantes. Nessas ações não há menção de cuidado em relação à inserção de novos integrantes no grupo, nem ações que buscam garantir a perpetuação para as gerações futuras. A divulgação da dança é a maior preocupação do plano de ação para esse bem imaterial.

Nas conversas realizadas no trabalho de campo com os mestres, foram interrogados sobre ações que poderiam ser previstas para que a Dança dos Caboclinhos perpetuasse por anos. Para eles, o que seria o mais importante é o comprometimento dos jovens com a dança para que ela não se acabe. Além disso, Senhor Tunico afirmou a vontade de dançar em Belo Horizonte.

A ação de ampliar as apresentações dos caboclinhos associada com o desejo expresso por Senhor Tunico, leva à reflexão de que o grupo pode se manifestar em outras ocasiões que não seja somente a Trezena de Santo Antônio. E ainda que eles não estão vinculados a uma entidade particular ou que dançam apenas em um momento específico. Contudo, os mestres afirmam que há anos dançam unicamente na Festa de Santo Antônio, ou seja, a presença dos caboclinhos é na festividade do padroeiro do município.

Ainda sobre essa temática, ressaltamos, conforme mencionado na introdução desta dissertação, que houve uma escolha sobre não utilizar o termo "apresentação" e nem "*performance*" para se referir à coreografia da Dança dos Caboclinhos. O motivo é o simples fato de os integrantes da dança não reconhecerem que desenvolvem uma *performance* e nem uma apresentação. Esses termos não foram pronunciados pelos mestres. Entretanto, mesmo que os detentores não reconheçam suas ações dentro das categorias *performance* ou apresentação, elas podem ser aplicadas (ou não) como um olhar ético, possuindo um distanciamento externo à manifestação. Reconhecemos a importante contribuição dos estudos da *performance* para esta pesquisa, e por isso, ela é mencionada.

Diante desses elementos discutidos acima, a seguir iremos tecer interseções entre eles, ou seja, o que foi abordado nos parágrafos acima do dossiê, alguns pontos essenciais dos documentos de diretrizes patrimoniais citados no começo deste capítulo, o relato de campo descrito no capítulo três, e as descrições das etapas da Dança dos Caboclinhos demonstrados no capítulo quatro desta dissertação.

5.2 As interseções

No trabalho de campo realizado para esta pesquisa, verificou-se uma Dança dos Caboclinhos complexa e rica de detalhes, o que não foi demonstrado em seu dossiê de registro. Vários foram os fatores não tratados no documento da dança, de modo que transmitissem uma prática cultural que busca ser uma brincadeira para os participantes e uma diversão para o público local.

É importante ressaltar que esta pesquisa não tem como foco a discussão do Programa de ICMS Patrimônio Cultural, por se tratar de uma política complexa, vinculada a fundamentos teóricos próprios de avaliação, associados a instruções de pontuação para obter recursos para o município investir em seu patrimônio cultural. Também não cabe aqui discutir sobre a formação do profissional que elaborou o dossiê, assim como os critérios usados pelo técnico avalista. Tais fatores não impediram que o dossiê de registro fosse aprovado, como o foi em 2014.

De volta aos quatro itens citados no início deste texto, norteadores para a produção de um dossiê de registro, destacamos os itens 1 e 2 que tratam da perspectiva etnográfica e da participação dos protagonistas, respectivamente, na concepção do dossiê dos caboclinhos. Ressaltamos que mesmo que o elaborador do documento não possua conhecimento sobre os métodos envolvidos no trabalho etnográfico, as deliberações normativas do CONEP/MG – Conselho Estadual de Patrimônio Cultural de Minas Gerais, trazem instruções claras e necessárias que devem estar contidas em um dossiê. Apesar dessas orientações estarem detalhadas na deliberação, nem sempre informações suficientes são fornecidas na prática.

No caso do Dossiê de Registro do Grupo de Caboclos de Peçanha, podemos dizer que existem lacunas referentes à pesquisa que é produzida, além da descrição da dança propriamente dita. Percebemos que, de um lado, mesmo que o discurso seja de preservação, estão os responsáveis técnicos pela elaboração do dossiê de registro que visam padronizar a manifestação para ser inserida dentro de uma formatação documental para corresponder a uma política cultural e arrecadar recursos. De outro, está a narrativa dos integrantes da Dança dos Caboclinhos, sendo que os atores sociais tiveram pouca participação no processo de registro. Isso é exemplificado no item 5.1 referente ao dossiê em questão. O texto não apresenta uma perspectiva dos detentores, não faz menção aos termos utilizados pelos integrantes, os significados e a descrição das etapas não são citados e, para a elaboração do plano de salvaguarda, não houve participação dos mestres. Isso leva a indagação se os caboclinhos

tiveram o conhecimento prévio de que a prática cultural seria reconhecida como patrimônio municipal.

A participação dos atores sociais no processo de registro é fundamental. Mesmo que a dança se fundamente através da oralidade ou corporalidade, as expressões orais ou não verbais dos protagonistas são importantes fontes de análises. De acordo com Silveira (2007) “o trabalho com fontes orais possibilitou trazer à História, como sujeitos e/ou testemunhos, aqueles que, de certa forma, foram excluídos e colocados no anonimato, sem direito à memória” (p.39). O dossiê dos caboclinhos não possui citações das narrativas dos protagonistas, nem tampouco das expressões não verbais. Ressaltamos que seja como for o registro, escrito ou gravado, são as expressões executadas pelos detentores que definirão o bem.

Os depoimentos orais dos caboclinhos são uma das peças fundamentais para compreender a representação conjunta da dança e da música e para demonstrar como este entendimento também está compartilhado entre os detentores. A dança não acontece sem a música. Na Dança dos Caboclinhos, os passos seguem as marcações executadas pela música. De acordo com o Senhor Tunico, os instrumentos acompanham a sanfona. Além disso, as conversas são importantes para a compreensão do contexto da dança, das manobras, da poesia cantada e falada, dos momentos certos de comando, do significado e da representação dessa brincadeira.

Os movimentos corporais tanto da dança quanto da música contribuem para comprovar a riqueza de detalhes que é a Dança dos Caboclinhos. Beaudet (2017) ressalta a importância de compreender as expressões dos recursos corporais, como os movimentos do corpo e os gestos musicais, para tentar entender, de forma mais clara e completa, o funcionamento e a significação de uma manifestação artística. Além disso, nos estudos sobre antropologia da dança, Beaudet enfatiza também a relevância da disposição do grupo, do percurso, da direção e do lugar, trabalhados em um contexto amplo, aumentando a noção de totalidade da dança.

Conforme já mencionado, os recursos corporais, entendidos como os movimentos gestuais, visuais e sonoros executados nas etapas da Dança dos Caboclinhos, não são citados no dossiê de registro. Esse fato nos faz refletir sobre como é problemática a ação de registrar um patrimônio imaterial baseada somente na oralidade. Nesse desafio, Brettas (2013) sublinha a importância dos estudos da *performance*: “a análise de performance pode ser eficaz para capturar e codificar a dimensão imaterial da informação, o que é fundamental para preservar o bem cultural” (p.273). Mais uma vez reforçamos a importância da participação dos detentores no processo de registro.

Apesar do termo *performance* não ter sido aprofundado ao longo desta pesquisa, por opção e entendimento do que a prática cultural representa para os caboclinhos, conforme explicado na introdução, compreendemos que refletir sobre ela é de importante valia para os campos da música e dança.

Nos estudos da *performance*, dentro da perspectiva das Ciências Sociais, Taylor (2013) desenvolveu sua pesquisa relacionando *performance* cultural e escrita. Destacamos que, de acordo com Fonseca (2003), o campo do patrimônio sofreu mudanças quando se estabeleceu relação, “iniciada nos anos setenta, no Brasil, entre a antropologia e as políticas culturais” (p.20). Como já mencionado no capítulo um, na importante Constituição de 1988, a noção de patrimônio é ampliada: o que antes era patrimônio histórico e artístico passa a ser chamado patrimônio cultural brasileiro.

Para uma melhor compreensão do tema sobre a *performance* cultural e a escrita, mencionaremos a Dança dos Caboclinhos como uma *performance*, no sentido colocado por Taylor (2013), quando afirma que a *performance* “constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos como performances” (p.27). E ainda que “a performance (...), funciona como uma episteme, um modo de conhecer, e não simplesmente como um objeto de análise” (2013, p.17).

Segundo a autora, em uma abordagem entre a palavra escrita e a falada, a problematização entre essa dualidade vai além das consideradas formas válidas do conhecimento. De acordo com Taylor:

A fratura, ao meu ver, não é entre a palavra escrita e a falada, mas entre o *arquivo* de materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, ossos) e o *repertório*, visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esportes, ritual) (2013, p.48).

O argumento de Taylor pode servir como justificativa para a materialização de bens culturais imateriais, através, por exemplo, do registro, que pressupõe duração, permanência. O arquivo documental também serve como uma forma de controle por parte das políticas públicas patrimoniais do Estado com discursos preservacionistas e de regular as ações de valorização e salvaguarda dos municípios ditos então autônomos.

Para um bem cultural pertencer à lista de bens protegidos do ICMS, ele deve enquadrar-se em diversos critérios presentes nos dossiês e relatórios elaborados e avaliados pelo Iepha/MG, como dito anteriormente. Essa documentação não abarca as diferenças patrimoniais das diversas manifestações artísticas existentes no Estado, mas, sim, as padroniza. Segundo afirmam Júnior e Faria, “as deliberações elaboradas pelos técnicos do Iepha/MG e aprovadas

pelo Conselho Estadual, de certo modo, são “impostas” aos municípios sem considerar especificidades locais” (2014, p.58). Além disso, elas não dão margem para os pequenos detalhes que são perceptíveis quando estamos participando do momento da *performance*, nem nos níveis espirituais. “*Quando eu danço, me dá um negócio assim, vem de dentro. É só me chamar pra dançar que minhas pernas começam a bambear*” (Trecho da entrevista realizada com Senhor Chico em 17/11/2017).

Entretanto, percebemos mais uma fratura que se aprofunda do arquivo ao repertório, e do repertório à sua representação. Ao analisar profundamente as práticas de movimento individual e de movimento em grupo dos caboclinhos, verificamos que as execuções da dança não são necessariamente rígidas e nem são objetos e focos da ação dos mestres. “Chamar pra dançar” pode parecer ser a prioridade fundamental, que se coloca à frente da precisão de passos ou da execução perfeita das manobras. Neste sentido. Nesta mudança de prioridades, estar participando, ser chamado para atuar (dançar, tocar), ou sentir-se convidado a dançar (como no caso do Senhor Chico) parecem ser primazias culturais mais importantes do que seguir um modelo coreográfico em sua precisão nos moldes tradicionais da cultura ocidental. Por fim, ressaltamos que, no dossiê de registro da Dança dos Caboclinhos, são exigidos, e foram anexados, vídeos com depoimentos de alguns protagonistas e uma mostra da dança na sua principal apresentação, que é a festa do padroeiro de Peçanha. Esses suportes auxiliam na análise do registro, mas não conseguem decodificar as ações minuciosas, por exemplo, os movimentos gestuais e a descrição do ato visual. Esses auxílios contribuem para a tentativa de um não engessamento da manifestação artística, causada pela fonte documental, “que podem comprometer a espontaneidade dos bens que se tornam patrimônio imaterial” (BRETTAS, 2013, p.276). Os depoimentos e vídeos sobre os caboclinhos não são disponibilizados para o público e estão armazenados no arquivo interno da instituição.

5.3 A perpetuação

O objetivo do registro, em sua forma documental, sem dúvida é a preservação dos bens culturais. E ele cumpre sua função. Além de ser uma forma de proteção e valorização, o registro garante recursos para que o bem cultural se mantenha em atividade.

Entretanto, de acordo com Taylor (2013), o arquivo documental não é garantia da continuidade de uma tradição intangível. Para ela o que assegura a perpetuação da forma de expressão são as ações incorporadas pelo processo de aprendizagem, quando executadas pelo

grupo. Essas práticas vivas possuem resistência, continuidade, se adaptando ao contexto e contrapõem-se à ideia de efemeridade. Taylor defende o que ela chama de Atos de Transferência.

Atos de transferência” transmitem informação, memória cultural e identidade coletiva de uma geração ou grupo para outra por meio de *comportamentos reiterados* [expressão de Paul Connerton]. Isto nos leva a dizer que o conhecimento, embora criado, armazenado e comunicado por meio de práticas incorporadas de indivíduos, excede o limite do corpo individual. Ele pode ser transferido para outros. Embora os gestos não sejam performatizados exatamente da mesma forma duas vezes, não significa que as pessoas não os performatizam novamente, frequentemente expressando o que os espectadores imaginam ser um significado supostamente estável (2008, p.93).

Essa teoria vai ao encontro esclarecedor da forma de transmissão da Dança dos Caboclinhos. Segundo o dossiê de registro, a dança é “passada de geração em geração através de ensaios” (PREFEITURA MUNICIPAL DE PEÇANHA, 2014, p.74). Mas, como? As práticas incorporadas nos ensaios, enfatizado o nome dado pela autora como repertório, fazem com que os caboclinhos assimilem os movimentos gestuais através do ato de observar ou imitar, reproduzem e associam como uma identidade popular, que representa a dança do imaginário indígena. É dessa forma de reprodução que a tradição da dança se mantém viva, reforçando as ações introduzidas através do corpo, e pela contribuição de cultivar uma memória coletiva. *“Meu filho num dança mais não, mas se pedir pro meu filho dançar, ele dança. Num esquece não!”* (Trecho da entrevista realizada com Sr. Tunico, em 17/11/2017).

Essa fala do Senhor Tunico exemplifica o que Taylor (2013) denomina como memória do corpo. Para ela, o repertório, que são as práticas e os conhecimentos incorporados, é transmitido pela memória do corpo, por meio de movimentos corporais, gestos, danças, etc. Nas manifestações artísticas, os corpos são lugares de armazenamento e transmissão do conhecimento construído pela tradição a partir de formas de inatividade (ver BAUM, KROEFF, 2018) que desafiam as capacidades de representação do texto e mesmo da representação gráfica ou audiovisual (BROWNING, 1995; CAMPOS, NAVEDA, 2016). Nesse contexto, Brettas (2013) afirma que o "comportamento restaurado é o processo chave dessa comunicação, visto que implica em variedade de ações, combinadas previamente, que apresentam vários significados resultantes em uma atividade cultural dinâmica e reelaborada" (p.262). Ela ainda ressalta que, ao mesmo tempo em que as expressões culturais estão sendo recriadas, elas buscam estabelecer uma prática idêntica à original realizada em outra época. "A performance constitui-se como um processo contínuo de aprendizagem, treinamentos, exercícios práticos e

repetitivos" (BRETTAS, 2013, p.262). Para Taylor e Brettas, são essas recorrências, a memória corporal, que serão transmitidas para as próximas gerações, e para Cunha, preservar a memória e o "sentimento de continuidade para as gerações anteriores" (2006, p.96).

Taylor é uma questionadora do processo de patrimonialização de práticas culturais por parte do Estado, com atuação no campo do patrimônio imaterial na UNESCO. Em seus estudos, ela propõe que a preservação de bens imateriais pode ser realizada através de uma estruturação de cenários. Taylor afirma que a perspectiva de cenários pode ser entendida como narrativa e enredo, mas exige atenção ao meio social e aos comportamentos corporais, como gestos, atitudes e sinais de linguagem ou não. Esses cenários permitem um conjunto de possibilidades, incluindo elementos decorrentes de estruturas econômicas, políticas, sociais, relações de poder, conflitos, valores, etc. Para ela, o cenário permite tecer relações com diversos campos para tentar compreender uma prática cultural.

Seguindo nessa perspectiva, no texto de Campos e Naveda (2016), ambos buscam compreender a representação do patrimônio imaterial através das descrições das estratégias cognitivas. Para eles, o conhecimento incorporado é negligenciado nos estudos culturais, "onde textos, objetos e representações do corpo são mais valorizados que a ação do corpo em movimento como um texto em si mesmo" (p.373). Para os autores,

a ideia de um patrimônio na forma de uma estratégia cognitiva amplia a guarda do patrimônio para uma diversidade de indivíduos aculturados. Estes indivíduos, mesmo que desprovidos de capacidade de produção elaborada de formas de música e dança, salvaguardariam modelos de participação próprios da cultura. (CAMPOS, NAVEDA, 2016, p.378).

O próprio nascimento do registro, enquanto instrumento de preservação de uma prática cultural, foi baseado em uma política de patrimônio que privilegiava o material, constituída por dossiês e documentos, respaldando sua importância histórica e artística. O modelo imposto para a preservação do patrimônio imaterial sofreu influência direta do que já existia dos bens materiais. De acordo com Brettas (2013), submeter informações de uma prática cultural e a inserção de elementos em um produto escrito, enumerados em itens descritivos foi uma demanda surgida "das sociedades contemporâneas, com o objetivo de atender critérios científicos e institucionais" (p.154). A autora ainda afirma que "instituições públicas e normas jurídicas precisam do registro escrito para sistematizar suas ações e definir parâmetros para o seu funcionamento" (p.154).

Além da fonte documental escrita e das ações incorporadas, mencionamos a memória coletiva como um importante instrumento para a perpetuação das práticas performáticas. Le Goff (1990) cita o autor Henri Atlan que afirma que, antes da linguagem falada e da escrita,

existe “uma certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações na nossa memória” (p.425, apud, 1972, p.461). Já Halbwachs (2013) ressalta que a memória coletiva é construída em grupo e que cada memória individual é um ponto de vista da memória coletiva.

A Dança dos Caboclinhos é um nítido exemplo dessa discussão sobre memória coletiva. A memória individual do Senhor Tunico sobre a trajetória histórica do bem cultural em questão, desde seu aprendizado aos 8 anos até seu atual momento aos 84 anos, é reproduzida por muitos, transformando a relação do Senhor Tunico com a dança em uma memória coletiva. Ser o mais antigo participante faz com que suas narrativas, suas lembranças pessoais se misturem com a origem da história da Dança dos Caboclinhos da cidade de Peçanha; sendo assim, essa memória permanece viva. “As narrativas, como os lugares da memória, são instrumentos importantes de preservação e transmissão das heranças identitárias e das tradições.” (DELGADO, 2003, p. 21).

Brettas (2013) afirma que, para um bem cultural imaterial ser preservado, são necessários dois elementos. O primeiro elemento está ligado à memória dos membros envolvidos na prática cultural – coletiva, individual, escrita, oral – que permite recuperar lembranças do passado e reconstituir nichos que possibilitam perpetuar a cultura de um coletivo. Já o segundo elemento consiste em ter um registro dessa prática cultural, reconhecida como patrimônio cultural, e, para isso, é preciso recorrer à memória dos integrantes de um grupo social, transmitida oralmente, pela escrita ou por recursos audiovisuais.

Memória e registro de práticas culturais estão diretamente vinculados ao que denominamos de patrimônio imaterial. Contudo, essa concepção de patrimônio pode não ser o entendimento para os detentores. Lançando reflexão sobre a noção de patrimônio cultural oriunda do olhar êmico, ou seja, do ponto de vista dos mestres dos caboclinhos, percebemos que o diálogo sobre o processo patrimonial junto aos fazedores de cultura é falho. Em conversa com o mestre Senhor Tunico e o contramestre Senhor Chico, firmou-se que o patrimônio representa tradição e principalmente o envolvimento com pessoas.

Senhor Tunico: (silêncio de ambos) O patrimônio é dirigir a turma. Chama patrimônio, a turma que dança, a turma que está assistindo, dos dois lados, da marujada e dos caboclinhos, tudo tá em consoante, tá em nome de patrimônio. Tudo isso é patrimônio. Tudo é patrimônio. É da dança, é do mutirão, até de falar mutirão, fala é patrimônio. O patrimônio da dança, da cidade, é o povo e nós dentro ali dançando.

Senhor Chico: Porque a marujada só vem uma vez. Só vem na véspera. Nós somos dois dias, nós vem no primeiro e no segundo.

Ainda acrescentamos que, para os detentores da Dança dos Caboclinhos, a prática cultural tem a função de diversão e lazer, associados ao comprometimento, tradição, cultura e,

principalmente, com patrimônio cultural. Uma cidade que não possibilita bastante entretenimento para os mais jovens, sendo moradores de um bairro vulnerável e que começam a trabalhar ainda novos, a Dança dos Caboclinhos aparece com uma brincadeira. Como afirma Senhor Chico: *"Aqui é uma brincadeira, mas é uma brincadeira séria!"*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Registrar uma dança por meio da escrita no processo de patrimonialização de um bem cultural mostra-se ser uma tarefa complexa. A dança é desenvolvida através de uma comunicação não verbal, onde o corpo é o principal instrumento de execução e perpetuação de uma prática cultural. Apesar da corporalidade ser o ponto chave para a transmissão do conhecimento para as gerações futuras, o tema é pouco abordado nos dossiês de registros produzidos para reconhecimento de um patrimônio imaterial, seja nas esferas municipal, estadual ou federal.

Partindo da lógica de que é necessário executar movimentos corporais para produzir qualquer bem cultural, tanto material quanto imaterial, o debate sobre o assunto é importante para esse campo, onde a conservação e a preservação são termos constantemente tratados. Nesta dissertação foi enfatizada a importância do campo do patrimônio imaterial para a compreensão de práticas culturais populares e tradicionais. Importantes documentos norteadores da política de patrimônio internacional e nacional foram mencionados, além de tratar de duas principais formas de preservação de um bem imaterial, o inventário e o registro. Dossiês do Iphan foram analisados, onde foi demonstrado que a corporalidade está presente na maioria dos bens culturais, assim como a pouca abordagem do tema nesses processos de registro.

A partir disso, este trabalho tem como objetivo discutir o método de patrimonialização da Dança dos Caboclinhos da cidade de Peçanha, Minas Gerais, com o foco nas abordagens descritivas de movimentos corporais. Essa discussão aborda não somente a representação dos movimentos corporais no processo de preservação das culturas tradicionais e populares, mas também as técnicas e os conceitos dos modelos de salvaguarda vigentes.

Para alcançar esse objetivo, foi preciso primeiro compreender o contexto em que a dança está inserida, enfatizando a festividade em que a coreografia é executada, formação do grupo de caboclos, identificação dos detentores - caboclinhos, mestres e os músicos. Além disso, os instrumentos utilizados, a poesia cantada e falada e as indumentárias também foram abordados. Entendemos que esse contexto não está desassociado da Dança dos Caboclinhos, e a partir disso, extraímos importantes elementos para a compreensão da dança.

As descrições das etapas – flechas, espadas e fitas, que compõem a Dança dos Caboclinhos, foram exploradas detalhadamente para uma melhor compreensão dos usos dos movimentos corporais para a prática da dança. Para isso, foram realizadas anotações dos

movimentos gestuais, verbais e visuais de cada manobra realizada em cada uma das três etapas. Expressões e terminologias utilizadas pelos atores sociais foram transcritas em uma tentativa de citar o ponto de vista dos detentores. Nessa abordagem foram utilizados recursos digitais, como fotos, vídeos, câmera 360°, captura de movimento e anotação em vídeo para aprimorar as características dos movimentos. Tentativas de representar as especificidades da estrutura musical em uma linguagem acessível também foram trabalhadas em conjunto com os gestos praticados na dança.

Levando em consideração discussões importantes trabalhadas ao longo desta dissertação, a última seção retoma pontos que são analisados no Dossiê de Registro do Grupo de Caboclos de Peçanha. A ficha de análise fornecida pelo técnico avaliador do Iepha/MG foi o ponto de partida para verificar os seguintes elementos faltantes nesse documento: perspectiva etnográfica para elaboração de um dossiê; a participação dos detentores no processo de registro; descrição detalhada de cada etapa que constitui o bem cultural; e a importância do bem para os detentores e a comunidade. Ainda incluímos outros pontos importantes que foram tratados referentes à abordagem do dossiê, como as ações que compõem o plano de salvaguarda, o motivo do pedido de registro e as diferenças entre o escrito no dossiê e o relato dos caboclinhos.

Os resultados encontrados nesta pesquisa estão direcionados a avaliar a relevância de tratar as ações incorporadas nos processos de registros, pois é através da memória corporal que se perpetua a prática cultural. Esses atos de transferências se propagam principalmente por meio de observação e imitação. A oralidade e a corporalidade dos detentores são peças fundamentais para compreender a preservação de um bem imaterial, por isso, elas merecem mais atenção nesse campo.

Ressaltamos que, para a realização desta pesquisa, alguns pontos foram limitantes, devido ao pouco tempo de contato com os integrantes da dança. Mais tempo junto aos participantes, assim como o registro de conversas com os jovens caboclinhos, contribuiria para um maior embasamento na busca de uma perspectivaêmica, melhor compreensão no processo de elaboração do documento de patrimonialização da manifestação, assim como melhor entendimento da Dança dos Caboclinhos. A proposta inicial de análise dos vídeos gravados em conjunto com os integrantes seria um importante reforço para essa perspectiva, o que não foi possível de ser concretizado. Escutar o lado do setor público que elaborou o Dossiê de Registro do Grupo de Caboclos de Peçanha também foi um elemento faltante. Acreditamos que uma maior estadia em Peçanha traria mais oportunidades de explorar elementos que foram discutidos na pesquisa, assim como abordar outros novos.

Na área do patrimônio cultural são escassas as referências bibliográficas que tratam de *performance*. Os materiais encontrados sobre essa temática não discorrem sobre a possibilidade do corpo como fonte de análise. Para contribuir com esse estudo é preciso buscar subsídios em outros domínios acadêmicos, como na dança, na antropologia da *performance* e na etnomusicologia. Através de uma visão multidisciplinar, é possível tecer interseções que colaboram para uma visão mais ampla de uma prática cultural e seu processo de patrimonialização. Destacamos que, por si só, o patrimônio cultural é uma esfera complexa que se ramifica em diversos territórios.

Em vinte anos de política de patrimônio imaterial brasileira, muito se percorreu com contribuições avançadas nesse ramo, como a implementação do próprio instrumento de preservação, o registro. Transformações significativas ocorreram ao longo do tempo, citamos a inserção da participação dos detentores e a exigência de vídeos no processo de registro. Contudo, ainda há muito caminho a ser percorrido, como a discussão que esta dissertação trata, do corpo ser um elemento importante de preservação, conseqüentemente, de perpetuação.

Nessa trajetória do patrimônio cultural, espera-se que este trabalho contribua para ampliar a discussão sobre os modelos vigentes de preservação de bens culturais imateriais nas políticas públicas. Para isso, refletir sobre o método pode ser o primeiro passo a ser levado em consideração na abordagem sobre esse tema. Contudo, esta pesquisa não explorou elementos que poderiam propor uma metodologia, pois isso demandaria mais tempo e dedicação. Mas acredita-se que a inserção de estudos sobre o corpo no processo de registro pode auxiliar de forma efetiva na perpetuação de práticas culturais. Esperamos que essa pesquisa, com seus acertos e falhas, possa servir como um pequeno pontapé inicial.

Para finalizar, sublinhamos que esta pesquisa não atingiria seu objetivo sem a participação dos atores sociais para o entendimento da Dança dos Caboclinhos. São eles que definem e produzem sentido a sua prática cultural. Apesar da presente análise estar desenhada como um documento acadêmico formal, é importante pontuar duas falas que foram mencionadas em relação ao motivo que levou os jovens caboclinhos a dançar e dar continuidade a esse bem.

Na primeira fala, os jovens caboclinhos foram enfáticos quando responderam porque dançam. Eles dançam simplesmente pelo prazer, pelo gostar de dançar. Na segunda, foi questionada ao Senhor Tunico quem seria seu sucessor e ele disse: "*quando Deus me chamar, a dança acaba*". Seus esclarecimentos discorrem sobre a falta de uma pessoa firme no grupo: "*Chico não tem lábia, tem que pegar com Deus enquanto eu tiver vivo, porque depois que eu*

for, só fica no retrato e guardado na televisão pra ver Tunico dançar. Eu tô lá no Reino da Glória e eles me vendo dançar cá".

Se o patrimônio cultural é pautado no risco de desaparecimento de bens culturais, e, para isso, a preservação e a perpetuação são tão discutidas, assim como foi nesta dissertação, como se estabelece a perda dessa prática cultural diante da fala do Senhor Tunico? Isso é material para uma terceira dissertação.

REFERÊNCIAS

ABREU, Marta. Cultura Popular, Um conceito e Várias Histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel, **Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ABREU, Miriam. "**Curiá ta tá, curiatá!**": caboclinhos no congado em Montes Claros - da festa a cena espetacular. Dissertação submetida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, UFBA, 2016.

ABREU, Regina. **Dez anos da Convenção do Patrimônio Cultural Imaterial**: ressonâncias, apropriações, vigilâncias. In: e-Cadernos CES, 2014, p.14-32.

ABREU, Shirley. **Um bailado da cultura popular: estudo sobre a dança de caboclinho região Governador Valadares**. Monografia (graduação)—Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa Pró-licenciatura, Licenciatura em Teatro a Distância, 2014.

ACSELRAD, Maria. **Dançando contra o Estado**: a relação dança e guerra nas manobras dos caboclinhos de Goiana/Pernambuco. Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2019.

ALMEIDA, Dóris Dornelles; PEREIRA, Maria Tereza. As corporalidades do trabalho do bailarino: entre a exigência externa e o dançar com a alma. In: **Revista de Administração Contemporânea**, v.17, n.6, art.5, 2013, p.720-738.

ALVES, Eder Patrick Maia. Diversidade Cultural, Patrimônio Cultural Material e Cultura Popular: a UNESCO e a Construção de um Universalismo Global. In: **Revista Sociedade e Estado**, v. 25, n. 3, 2010.

AMARAL, João Paulo Pereira. **Da colonialidade do patrimônio ao patrimônio decolonial**. Dissertação (Mestrado) Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, Rio de Janeiro, 2015.

BAUM, Carlos; KROEFF, Renata. Enação: conceitos introdutórios e contribuições contemporâneas. **Revista Polis e Psique**, v. 8, n. 2, p. 207-236, ago. 2018.

BAZERMAN, Charles. **Shaping written knowledge: The genre and activity of the experimental article in science**. Madison: University of Wisconsin Press Madison, 1988.

BEAUDET, Jean-Michel. **Dançaremos até o amanhecer**: uma etnologia movimentada na Amazônia. São Paulo: Edusp, 2017.

BORTOLLOTO, Chiara. A salvaguarda do patrimônio cultural imaterial na implementação da Convenção da UNESCO de 2003. In: **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v.2, n.4, 2011.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Texto promulgado em 05 de outubro de 1988.

_____. **Decreto-Lei 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

_____. **Decreto nº 3.551 de 04 de agosto de 2000.** Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que Constituem Patrimônio Cultural Brasileiro. Cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências.

BRETTAS, Aline Pinheiro. **Os registros de Belo Horizonte e Betim:** novas abordagens em relação ao registro do patrimônio cultural imaterial. 2013. 320 f. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação.

BROWNING, Barbara. **Samba:** resistance in motion. [s.l.] Indiana University Press, 1995.

BURGER, Birgitta; TOIVIAINEN, Petri. **MoCap Toolbox Manual.** Jyväskylä, Finland: University of Jyväskylä, 2011.

CAMPOS, Cássio; NAVEDA, Luiz. Representações do patrimônio imaterial como estratégias cognitivas. In: **Anais do XII SIMCAM. Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais.** Porto Alegre, mai. 2016, p.371-382.

CAMARGO, Giselle G.A. **Antropologia da dança.** In: VI Reunião Científica da ABRACE, Porto Alegre, 2011.

CANÇADO, Tania M. Uma Investigação dos Ritmos Haitianos e Africanos no Desenvolvimento da Síncopa no Tango/Choro Brasileiro, Habanera Cubana, e Ragtime Americano (1791-1900). **Encontro Anual da ANPPOM**, v. 12, 1999.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro; FONSECA, Maria Cecília Londres. **Patrimônio imaterial no Brasil.** Legislações e políticas estaduais. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.

CHAGAS, Mário. Memória política e política da memória. **Memória e patrimônios: ensaios contemporâneos.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio.** Editora Unesp. São Paulo, 2006.

CHUVA, Márcia. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. In: **Revista TOPOI**, v. 4, n. 7, jul-dez. 2003.

CLARK, Andy.; CHALMERS, David. The extended mind. **Analysis**, p. 7-19, 1998.

CONEP. Conselho Estadual de Patrimônio Cultural do Estado de Minas Gerais. **Deliberação normativa 02/212.** Iepha, Belo Horizonte, 2012.

CORREA, Alexandre Fernandes. “Metamorfoses conceituais do museu de magia negra: Primeiro Patrimônio Etnográfico do Brasil”. In: Manuel Ferreira Lima Filho *et al* (Orgs.). **Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos.** Blumenau: Nova Letra, 2007.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Os efeitos perversos do regime de Propriedade Intelectual. In: RICARDO, C.A.; RICARDO, F. (Org.S.). **Povos Indígenas no Brasil.** 1.ed. São Paulo: ISA, 2006, p.96-99.

DELGADO, Lucília A. N. História oral e narrativa: tempo, memória e identidades. In: **História oral**, Associação Brasileira de História Oral, n. 6, 2003, p.9-25.

DESMOND, Jane. Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies. **Cultural Critique**, v. 26, 1994, p. 33-63.

_____. **Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance**. [s.l.] Duke University Press, 1997.

DUAILIBE, Nayala Nunes. Antropologia Visual: Repensando o Campo do Patrimônio Imaterial a partir dos dossiês do IPHAN como ‘registros de memórias’. In: Trabalho apresentado na **31ª Reunião Brasileira de Antropologia**, Brasília/DF, 2018.

DUARTE, Alice. O desafio de não ficarmos pela preservação do patrimônio cultural imaterial. In: **I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola**, v.1, 2010, p.41-61.

FELÍCIO, Márcia. **ELAN (EUDICO Language Annotator): Ferramenta para transcrição de dados LIBRAS/Português – um estudo piloto**. In: 4º Seminário de Pesquisa, Extensão e Inovação do IFSC, Santa Catarina, 2014.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal. In: ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2003, p. 59-79.

_____. Patrimônio e performance: uma relação interessante. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C; GARCIA, Marcus Vinícius Carvalho; GUSMÃO, Rita. **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília, DF: TRANSE/CEAM: UnB, 2004.

_____. **O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/MINC. IPHAN, 2005.

_____. Referências Culturais: Base para novas políticas de patrimônio. In: IPHAN, **O registro do patrimônio imaterial**. Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial, IPHAN, 2006.

GALLAGHER, Shaun. **How the Body Shapes the Mind**. [s.l.] Oxford University Press, 2005.
GOLOVATY, Ricardo Vidal. Cultura Popular: saberes e práticas de intelectuais, imprensa e devotos de santos reis, 1945 - 2002. **Dissertação de Mestrado em História**. Instituto de História / Universidade Federal de Uberlândia, 2005.

GOMES, Rafael Barros. **“Minha Fé não é Cultura”**: a eficácia da magia e as amarras do estado. Dissertação (Mestrado) Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, Rio de Janeiro, 2015.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O Patrimônio como Categoria de Pensamento. In: **Mesa Redonda “Patrimônios Emergentes e Novos Desafios: Do genético ao Intangível”**. Caxambu: Ed. DP&A, 2002

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vertice, 1990.

INADA, Takashi. L'évolution de la protection du patrimoine au Japon depuis 1950: sa place dans la construction des identités régionales. In: **Ebisu Études japonaises Patrimonialistion et Identités en Asie Orientale**. N° Thématique I. 2015.

IPHAN, INSTITUTO NACIONAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO. **Manual de aplicação Inventário Nacional de Referências Culturais**. Apresentação de Célia Maria Corsino. Introdução de Antônio Augusto Arantes Neto. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

_____. **Carta de Fortaleza** 14 de novembro de 1997, Brasília, IPHAN.

_____. **O registro do patrimônio imaterial**. Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial, IPHAN, 2006.

_____. **RESOLUÇÃO n° 001, de 03 de agosto de 2006**. Brasília, IPHAN.

_____. **Patrimônio Mundial- Fundamentos para seu Reconhecimento - a convenção sobre proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, de 1972: para saber o essencial**. Brasília-DF. 2008

_____. **Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois: princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil – 2003/2010**. Brasília: IPHAN, 2010.

_____. **Manual de Referência: Preparação de Candidaturas para o Patrimônio Mundial**. UNESCO, 2013.

JÚNIOR, Adebald de Andrade; FARIA, Carlos Aurélio Pimenta de. O ICMS Patrimônio Cultural e indução da política municipal de proteção patrimonial em Minas Gerais: o caso de Contagem. In: **Cadernos da Escola do Legislativo**. Belo Horizonte, v. 16, n. 25, jan/jul, 2014.

KAEPPPLER, Adrienne. A dança segundo a perspectiva antropológica. In: CAMARGO, Giselle G. A. **Antropologia da Dança I**. Florianópolis, Ed. Insular, 2013, p. 97-121.

KUUTMA, Kristin. **From folklore to intangible heritage**. Book editor: William Logan, 2015.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora UNICAMP, 1990.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Oralidade e Escrita. In: **Signótica**, v.9, 1997, p.119-145.

MORAIS, Sara. Modos de fazer e usar o INCR: reflexões sobre sua dimensão prática. In: **30ª Reunião Brasileira de Antropologia**, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2016, João Pessoa/PB.

MOTTA, Lia. Patrimônio urbano e memória social: práticas discursivas e seletivas de preservação cultural 1975 a 1990. **Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Mestrado em Memória Social da UNIRIO**. Rio de Janeiro, 2000.

NETO, Antônio Augusto Arantes; MORAIS, Sara; RAMASSOTTE, Rodrigo. Trajetória e desafios do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC): entrevista com Antônio Arantes. In: **Revista CPC**, São Paulo, v.20, 2015, p. 221-260.

OUSHIRO, Livia. Transcrição de entrevistas sociolinguísticas com o Elan. In: **Metodologia de Coleta e Manipulação de Dados em Sociolinguística**. São Paulo: Blucher p. 46 -50, 2014.

PERCEPTION NEURON MOTION CAPTURE. Text. Disponível em: <<https://neuronmocap.com/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

PORTA, Paula. **Política de preservação do patrimônio cultural no Brasil: diretrizes, linhas de ação e resultados: 2000/2010**. Brasília/DF: IPHAN/Monumenta, 2012.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PEÇANHA. **Dossiê de Registro do Bem Cultural Imaterial Grupo de Caboclos de Peçanha**. IEPHA/MG, ano 2014 – Exercício 2016 e seus complementos.

_____. **Dossiê de Registro do Bem Cultural Imaterial Trezena de Santo Antônio de Peçanha**. IEPHA/MG, ano 2010 – Exercício 2012.

PREFEITURA MUNICIPAL DE VESPASIANO. **Dossiê de Registro do Bem Cultural Imaterial Grupo de Caboclos do Divino Espírito Santo**. IEPHA/MG, ano 2020 – exercício 2022.

_____. **Nossa Terra, Nosso Orgulho. Peçanha em Prosa e Verso**. Setor Municipal de Cultura de Peçanha, Peçanha, 2016.

QUEIROZ, Luiz. R. S. **A performance musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros**. Tese. Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal da Bahia, 2005.

ROCHA, Gilmar. Cultura Popular: Do folclore ao Patrimônio. In: **Mediações**. v. 14. n.1, jan/jun. 2009, p. 218-236.

ROSSE, Leonardo Pires. **Música, movimento e rivalidade entre camponeses no Alto Jequitinhonha** (MG). 317f, enc. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 2017.

SANTOS, Boaventura. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Revista crítica de ciências sociais**, n. 78, 2007, p.3-46.

SANTOS, Climério Oliveira. **O grito de guerra dos cabocolinhos**: etnografia da performance musical da Tribo Canindé. Dissertação. 241 f. Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal da Paraíba, 2008.

SAPIEZINKAS, Aline. Do Patrimônio Histórico ao Patrimônio Cultural: Diálogos e Interações na Aplicação das Políticas Públicas de Preservação. In: **Habitus**. Goiânia, v. 6, n. 1, p.67-101, jan/dez, 2008.

SEGATO, Rita Laura. A Antropologia e a Crise Taxonômica da Cultura Popular. In: **Anuário Antropológico/ 88**. Ed Universidade de Brasília, 1991.

SEELANDER, Ana Luisa. **O gesto em dança: descrição da gestualidade em uma narrativa dançada**. Dissertação de mestrado apresentado para a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2013.

SETHARES, William. A. **Rhythm and transforms**. Berlin: Springer, 2007.

SILVA, Ariel. **Cultura, festa e cidade: a Festa do Rosário do Serro (MG) – contextualizações e inflexões**. Dissertação submetida no [Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade](#) da Universidade Federal da Bahia, UFBA, 2014.

SILVA, Jacqueline de Oliveira. Guerra, Perré e outras manobras: uma etnografia da Dança do Caboclinho Pernambucano. In: **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, Salvador, v. 3, n. 1, p. 75-87, jan./jul. 2014.

SILVA, Rubens Alves. **A Atualização de Tradições: performances e narrativas afro-brasileiras**. LCTE Editora, São Paulo, 2012.

SILVEIRA, Éder da Silva. História Oral e memória: pensando um perfil de historiador etnográfico. In: **MÉTIS: história & cultura**, v.6, n.12, p. 35-44, jul /dez, 2007.

SIMÃO, Lucieni. Certificando Culturas: Inventário e Registro do Patrimônio Imaterial. In: **Mneme Revista de Humanidades**, v.7, n.18. Publicação do Departamento de História e Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ensino Superior do Seridó – Campus de Caicó. 2005.

TAYLOR, Diana. Performance e Patrimônio Cultural Intangível. In: **Pós: Belo Horizonte**, v.1, n.1, 2008, p.91-103.

_____. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TEIXEIRA, João Gabriel L C; VIANNA, Letícia C.R. Patrimônio Imaterial: Performance e Identidade. In: **IV ENECULT- Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Faculdade de Comunicação/UFBA. Maio de 2018.

TOJI, Simone. O patrimônio cultural brasileiro e a antropologia enquanto fazer técnico: a expressão de um Estado contraditório e os dilemas no “uso da diversidade”. In: **Revista CPC**, São Paulo, n.12, p.55-76, mai. /out. 2011.

TOUSSAINT, Godfried. The Geometry of Musical Rhythm. **Discrete and Computational Geometry: Japanese Conference, JCDCG 2004, Tokyo, Japan, October 8-11, 2004: Revised Selected Papers**, 2005.

UNESCO. **Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural de 1972**.

_____. **Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular de 1989**.

_____. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**, 2003, edição 2014.

_____. **Formulário ICH-01 para uma possível inscrição em 2021 - candidatura para a Lista Representativa do Patrimônio Mundial**, 2020.

VIEIRA, Oscar. **Peçanha, breve notícia histórica da fundação da Aldeia de Santo Antônio do Bom Sucesso do Descoberto do Peçanha**. Editora Traquitana, Belo Horizonte, 2001.

VOGT, Olgário Paulo. Patrimônio Cultural: um conceito em construção. In: **Métis: história & cultura**, v.7, 2008. p.13-31.

Dossiês de registros do Iphan

IPHAN. **Ofício das Paneleiras de Goiabeiras**, 2002.

IPHAN. **Arte Kusiwa Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajapi**, 2002.

IPHAN. **Samba de Roda do Recôncavo Baiano**, 2004.

IPHAN. **Dossiê de Registro Círio de Nossa Senhora de Nazaré**, 2004.

IPHAN. **Dossiê de Registro Ofício das Baianas de Acarajé**, 2005.

IPHAN. **Dossiê de Registro Modo de Fazer Viola de Cocho**, 2005.

IPHAN. **Dossiê de Registro Jongo do Sudeste**, 2005.

IPHAN. **Dossiê de Registro Cachoeira de Iauaretê**, 2006.

IPHAN. **Dossiê de Registro Feira de Caruaru**, 2006.

IPHAN. **Dossiê de Registro Tambor de Crioula do Maranhão**, 2007.

IPHAN. **Dossiê de Registro Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba Enredo**, 2007.

IPHAN. **Dossiê de Registro Frevo**, 2007.

IPHAN. **Dossiê de Registro Modo Artesanal de Fazer Queijo de Minas**, 2008.

IPHAN. **Roda de Capoeira**, 2008.

IPHAN. **Ofício dos Mestres de Capoeira**, 2008.

IPHAN. **Dossiê de Registro Modo de Fazer Renda Irlandesa**, 2009.

IPHAN. **Dossiê de Registro Ofício de Sineiro**, 2009.

IPHAN. **Dossiê de Registro Toque dos Sinos em Minas Gerais**, 2009.

IPHAN. **Dossiê de Registro Ritual Yaokwa do povo indígena Enawenê Nawê**, 2010.

IPHAN. **Dossiê de Registro Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro**, 2010.

IPHAN. **Dossiê de Registro Festa de Sant Ana de Caicó**, 2010.

IPHAN. **Dossiê de Registro Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis**, 2010.

IPHAN. **Dossiê de Registro Complexo Cultural do Bumba meu Boi do Maranhão**, 2011.

IPHAN. **Dossiê de Registro Fandango de Caiçara**, 2012.

IPHAN. **Dossiê de Registro Saberes e Práticas Associados aos Modos de Fazer Bonecas Karajá**, 2012.

IPHAN. **Dossiê de Registro Rtixòkò: Expressão Artística e Cosmológica do Povo Karajá**, 2012.

IPHAN. **Dossiê de Registro Festa do Divino Espírito Santo de Paraty**, 2013.

IPHAN. **Dossiê de Registro Festividades do Glorioso São Sebastião na Região do Marajó**, 2013.

IPHAN. **Dossiê de Registro Carimbó**, 2014.

IPHAN. **Dossiê de Registro Tava, Lugar de Referência para o Povo Guarani**, 2014.

IPHAN. **Dossiê de Registro Maracatu Nação**, 2014.

IPHAN. **Dossiê de Registro Maracatu de Baque Solto**, 2014.

IPHAN. **Dossiê de Registro Cavalo Marinho**, 2014.

IPHAN. **Dossiê de Registro Produção Tradicional e Práticas Socioculturais Associadas à Cajuína no Piauí**, 2014.

IPHAN. **Dossiê de Registro Festa do Pau da Bandeira de Santo Antônio em Barbalha**, 2015.

IPHAN. **Dossiê de Registro Modo de Fazer Cuias do Baixo Amazonas**, 2015.

IPHAN. **Dossiê de Registro Teatro de Bonecos Popular do Nordeste**, 2015.

IPHAN. **Dossiê de Registro Caboclinho**, 2016.

IPHAN. **Dossiê de Registro Romaria de Carros de Bois da Festa do Divino Pai Eterno de Trindade**, 2016.

IPHAN. **Dossiê de Registro Tradições Doceiras da Região de Pelotas e Antiga Pelotas**, 2017.

IPHAN. **Dossiê de Registro Feira de Campina Grande**, 2017.

IPHAN. **Dossiê de Registro Literatura de Cordel**, 2018.

IPHAN. **Dossiê de Registro Marabaixo**, 2018.

IPHAN. **Dossiê de Registro Complexo Cultural do Boi Bumbá do Médio Amazonas e Parintins**, 2018.

IPHAN. **Dossiê de Registro Procissão do Senhor dos Passos de Santa Catarina**, 2018.

IPHAN. **Dossiê de Registro Sistema Agrícola Tradicional de Comunidades Quilombolas do Vale do Ribeira**, 2018.

IPHAN. **Dossiê de Registro Bembé do Mercado**, 2019.

Fontes orais

Entrevista concedida a Marina Fares Ferreira, por Flávia Teodora, filha de Antônio Teodoro, em 17/11/2017.

Entrevista concedida a Marina Fares Ferreira, por Senhor Chico, Francisco Rosa, contramestre da Dança dos Caboclinhos, 17/11/2017 e 11/06/2019.

Entrevista concedida a Marina Fares Ferreira, por Senhor Tunico, Antônio Domingos de Brito, mestre da Dança dos Caboclinhos, em 17/11/2017 e 11/06/2019.

Entrevista concedida a Marina Fares Ferreira, por Neném Teeiro, tocador da sanfona principal, em 09/06/2019.

Entrevista concedida a Marina Fares Ferreira, por Marina Braga Leão, responsável pelo Setor de Patrimônio Cultural de Peçanha, em 9 a 14/06/2019.