



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO ESCOLA DE BELAS ARTES
CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

KARINA SMITH DA SILVA

SAMBA DA MOCIDADE: MEMÓRIA, PATRIMÔNIO E IDENTIDADE

Rio de Janeiro, junho de 2021

KARINA SMITH DA SILVA

SAMBA DA MOCIDADE: MEMÓRIA, PATRIMÔNIO E
IDENTIDADE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Conservação e Restauração da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Graduado em Conservação e Restauração.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Luísa Soares.

Rio de Janeiro, junho de 2021

FOLHA DE APROVAÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Conservação e Restauração da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração.

Aprovador por:

Profa. Dra. Maria Luísa Soares
UFRJ (Orientadora)

Profa. Dra. Ana Paula Corrêa de Carvalho
UFRJ (Avaliadora interna)

Prof. Ms. Samuel Lima
(Avaliador externo)

AGRADECIMENTOS

Agradeço antes de tudo a Deus e aos Orixás, em especial Nanã por ser a guardiã da minha memória ancestral. Agradeço a minha mãe por todo amor e paciência ao me acompanhar nesta longa jornada pela UFRJ e por sempre acreditar em mim até porque para nós desistir nunca foi uma opção. Agradeço a Maria Luiza Soares, vulgo Kuka por todo aprendizado e oportunidade de desenvolver este trabalho sob a sua orientação, mulher de grande sabedoria, sempre despertou em mim muita admiração. Agradeço a querida Ana Paula Corrêa pelo acolhimento, carinho e compreensão ao longo desses anos, seu afeto e profissionalismo foram fundamentais para a minha formação. Minha eterna gratidão ao professor Mauro Fainguelernt pela liberdade possível dentro de uma instituição que consegue ser mais conservadora que o próprio curso de Conservação sem fugir das regras e normas estabelecidas pela mesma. Agradeço ao Samuel, meu irmão, meu mestre querido por todo ensinamento de vida, morte e renascimento. Agradeço a minha amiga Evelyn que sempre me incentivou com muito amor e carinho a cultivar os meus sonhos. Agradeço ao meu grande e velho amigo Felipe “Ganga” por me inserir e acompanhar nesse universo do samba. Ao querido Luna por me acompanhar no samba e fazer pontes inestimáveis. Agradeço à família do Terreiro de Crioulo, principalmente a Renata Nerys minha musa inspiradora por me apresentar ao encantado Tiãozinho da Mocidade. Ao Tiãozinho não há palavras que descrevam tamanha gratidão por confiar e abrir sua casa, sua vida e trajetória no samba com todo amor e carinho, sem dúvidas esse encontro transformou a minha vida, o verdadeiro guardião da memória do Samba da Mocidade. À Tia Nilda agradeço por todo ensinamento ancestral que levarei eternamente no meu coração. Agradeço ao Paulo Vítor pela colaboração e incentivo na realização das filmagens, ao Eduardo pelos registros fotográficos e pela confiança, ao Claudio pela colaboração inestimável.

“Porque o sambista não precisa ser membro da
academia
Ao ser natural com sua poesia e o povo lhe faz
imortal”
(Testamento de Partideiro, Candeia)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo promover uma reflexão sobre a memória e os lugares de memória que constituem o patrimônio e a identidade brasileiros, no âmbito da conservação e restauração. Através da história do samba na cidade do Rio de Janeiro, observamos como esses conceitos visam à valorização do patrimônio cultural na contemporaneidade promovendo as identidades locais. O registro da história oral é utilizado como metodologia de pesquisa, destacando a ação protagonizada pelo compositor e sambista Tiãozinho da Mocidade, baluarte da Escola de Samba, na construção e consolidação do samba em uma dimensão política, cultural e organizacional de espaços de memória. Com base nos conceitos de ancestralidade, território e tradição, investigamos a memória do GRES Mocidade Independente de Padre Miguel enquanto constituição das relações entre indivíduos e instituição.

Palavras chave: Memória – Patrimônio – Identidade – Conservação – Restauração
– samba

ABSTRACT

This study aims to promote a reflection about memory and memory places that constitute Brazilian heritage and identity in the field of Conservation and Restoration. Through the History of samba in the city of Rio de Janeiro, we observe how these concepts seek the appreciation of contemporary cultural heritage promoting local identities. The record of oral History is used as a research methodology, highlighting the role played by the composer and samba artist Tiãozinho da Mocidade, bastion of this Escola de Samba, in the construction and consolidation of samba in a political, cultural and organizational dimension of memory places. Based on the concepts of ancestry, territory and tradition, we investigate the memory of GRES Mocidade Independente de Padre Miguel as a constitution of the relationships between subjects and institution.

Keywords – Memory – Heritage – Identity – Conservation – Restoration - Samba

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Casa Tia Dodô da Portela no morro da Providência.

<https://www.galeriadosamba.com.br/noticias/com-ajuda-da-prefeitura-casa-detia-dodo-da-portela-no-morro-da-providencia-e-reformada/11757/>

Figura 02 – Roda de Jongo no quintal da casa da Tia Maria. Foto e acervo Alcinoo Giandinoto. <http://multirio.rio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagensartigos/reportagens/16326-tia-maria-do-jongo-e-a-conserva%C3%A7%C3%A3o-dacultura-ancestral>

Figura 03 - Tia Nilda coleciona títulos e troféus no quarto de sua casa em Padre Miguel. <https://extra.globo.com/noticias/rio/tia-nilda-da-mocidade-personalidade-do-carnavaldeclara-todo-seu-amor-bangu-23523539.html>

Figura 04 - Carta do Samba: Imagem do acervo CEDEM/ UNESP. I Congresso Nacional do Samba. Edison Carneiro, entre 28 de novembro e 2 de dezembro de 1962. Fonte: <https://www.cedem.unesp.br>

Figura 05 – Registro fotográfico do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade por Eduardo de Almeida: certificado do Prêmio Territórios de Cultura da Secretaria Municipal de Cultura, 2016.

Figura 06 – Registro fotográfico do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade por Eduardo de Almeida: moeda de 100 anos do samba.

Figura 07 - Registro fotográfico do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade por Eduardo de Almeida: flâmula em homenagem aos baluartes da Mocidade do Bloco de Carnaval Amigos da Mocidade.

Figura 08 - Registro fotográfico do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade por Eduardo de Almeida: placa do Botequim da Cidade do Samba em homenagem ao Tiãozinho da Mocidade, 2015.

Figura 09 - Registro fotográfico do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade por Eduardo de Almeida: placa de metal do Centro Cultural Cartola e Projeto Samba de Raiz em homenagem ao Tiãozinho da Mocidade.

Figura 10 - Registro fotográfico do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade por Eduardo de Almeida: Diploma de Benemérito G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel.

Figura 11 - Registro fotográfico do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade por Eduardo de Almeida: Homenagem da equipe do site Carnavalesco.

Figura 12 - Registro fotográfico do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade por Eduardo de Almeida: Homenagem da Rede Carioca de Roda de Samba.

Figura 13 - Registro fotográfico do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade por Eduardo de Almeida: troféu.

Figura 14 - Registro fotográfico do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade por Eduardo de Almeida: relógio.

Figura 15 - Registro fotográfico do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade por Eduardo de Almeida: Flâmula da União da Roseira.

Figura 16 - Registro fotográfico do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade por Eduardo de Almeida: Troféu Manchete Carnaval 91.

Figura 17 - Registro fotográfico do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade por Eduardo de Almeida: Moeda de 50 anos da Mocidade.

Figura 18 - Registro fotográfico do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade por Eduardo de Almeida: Homenagem do Grilo de Bangu.

Figura 19 - Registro fotográfico do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade por Eduardo de Almeida: Placa de metal e broches.

Figura 20 - Registro fotográfico do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade por Eduardo de Almeida: Placa de metal, moeda e broche.

Figura 21 - Registro fotográfico do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade por Eduardo de Almeida: Instrumentos musicais como pandeiro e afoxé.

Figura 22 - Registro fotográfico do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade por Eduardo de Almeida: Chapéu panamá.

Figura 23 - Registro fotográfico do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade por Eduardo de Almeida: troféus.

Figura 24 - Registro fotográfico do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade por Eduardo de Almeida: Porta retrato.

Figura 25 - Registro fotográfico do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade por Eduardo de Almeida: Placa de metal.

Figura 26 - Registro fotográfico do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade por Eduardo de Almeida: Certificado do Ministério da Cultura e IPHAN.

Figura 27 - Registro fotográfico do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade por Eduardo de Almeida: Placa de metal da Câmara Municipal do Rio de Janeiro.

Figura 28 - Registro fotográfico do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade por Eduardo de Almeida: Bandeira da Velha Guarda da Mocidade.

Figura 29 – Imagens de print obtidos da rede social do departamento cultural da Escola da Mocidade Independente de Padre Miguel. @memoriamocidadecultural (instagram)

Figura 30 - Imagens de print obtidos da rede social do departamento cultural da Escola da Mocidade Independente de Padre Miguel. @memoriamocidadecultural (instagram)

Figura 31 - Imagens de print obtidos da rede social do departamento cultural da Escola da Mocidade Independente de Padre Miguel. @memoriamocidadecultural (instagram)

Figura 32 - Imagens de print obtidos da rede social do departamento cultural da Escola da Mocidade Independente de Padre Miguel. @memoriamocidadecultural (instagram)

SIGLAS

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

DPHAN – Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

CNCR – Centro de Referência Cultural

INEPAC – Instituto Estadual do Patrimônio Cultural

CEDEM – Centro de Educação e Memória

UNESP – Universidade Estadual Paulista

PAC – Programa de Ação Cultural

CNRC – Centro de Referência Cultural

PNC – Política Nacional de Cultura

MEC – Ministério da Educação e Cultura

FNC – Fundo Nacional de Cultura

FICART – Fundo de Investimento Cultural e Artístico

PRONAC – Programa de Apoio à Cultura

UNESCO – Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo 1. Samba: Memória	14
1.1 A memória na construção do patrimônio	15
1.2 Lugares de memória no samba	18
Capítulo 2. Samba: Patrimônio	30
2.1 Princípios da conservação e restauração nas práticas patrimonialistas	31
2.2 O patrimônio cultural no Brasil	35
2.3 Samba e patrimônio	42
Capítulo 3. Samba: Identidade	45
3.1 O patrimônio na construção da identidade	45
3.2 Tiãozinho o guardião da memória da Mocidade	49
3.3 Entrevistas	51
3.4 Imagens do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade	60
3.5 Imagens do Instagram do Departamento Cultural da Mocidade	72
Considerações finais	81
Referência bibliográfica	82
Hiperlinks visitados	84
Anexo	85

INTRODUÇÃO

Conforme o desenvolvimento deste trabalho pode perceber que o território do samba é um solo fértil e expansivo em suas possibilidades, dentre elas a principal: referência de identidade brasileira. De origem afrodescendente o samba é secularmente renegado pela historiografia oficial, muito embora a escravidão tenha sido abolida há mais de cem anos no Brasil ainda permanecem presentes o racismo, as desigualdades e invisibilidades sociais. Partindo desta reflexão o trabalho busca analisar a constituição de acervos enquanto parte do processo de patrimonialização e direito à memória do samba através do Grêmio Recreativo Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel.

Existe uma relação íntima do passado com o presente que faz necessário por vezes buscar no passado as justificativas que expliquem os acontecimentos atuais. Nas escolas de samba o passado é evocado a todo momento para explicar, justificar ou até mesmo recordar algum fato. A produção da memória é consequência dessa relação entre passado e presente e as políticas de preservação são escassas na maioria das escolas, não existem ações voltadas para armazenamentos de documentações, arquivos, audiovisuais, atas de reuniões, por exemplo e a manutenção desse tipo de documento é necessária para análise dos processos internos do carnaval, principalmente no campo das pesquisas.

Esse trabalho de conclusão de curso foi estruturado em três capítulos, o primeiro teve como embasamento teórico autores como Le Goff (1990), Nora (2009), Pollack (1989), Halbwachs (2004), Sodré (1983), Moura (1995), Hall (1996), para abordar questões como memória levando à reflexão sobre os lugares de memória no samba do Rio de Janeiro. O segundo capítulo busca levar a reflexão sobre a constituição do patrimônio na construção da identidade brasileira que tange o terceiro capítulo, com base nos princípios da conservação e restauração e práticas patrimonialistas no Brasil através da teoria de autores como Sodré (2002), Choay (2001), Le-Duc (2007), Ruskin, Boito, Giovanononi, Riegl e Brandi (2000), cartas patrimoniais, decretos lei e a constituição de 88, Hall (1996/ 2006), Pollack (1992), Le Goff (1990), além do registro da história oral da entrevista com Tiãozinho da Mocidade.

A abordagem da história oral é utilizada neste trabalho como metodologia de pesquisa para coletar depoimentos e conseqüentemente colaborar com a produção mnemônica servindo como base para constituição de estratégias de preservação da memória. Essa metodologia busca resgatar as memórias obscuras que não tiveram destaque no cenário social, dando visibilidade aos sujeitos ocultos da sociedade e colocando-os em evidência de estudo assim como suas memórias.

A preservação da memória é um problema estrutural, enraizado nas bases das escolas de samba, é uma problemática que faz com que os sujeitos localizados à margem da alta sociedade das escolas criem estratégias que resultam na valorização do passado, muitas vezes movidos por suas paixões. O papel da memória no samba é fundamental na constituição das relações entre os sujeitos e instituições envolvidos nessa manifestação, como a Tia Nilda por exemplo, baluarte da escola, responsável pela ala das baianas é uma guardiã da memória da escola, preserva em sua casa um acervo da sua trajetória como troféus, jornais, fotografias, entre outros objetos de memória individual e coletiva, além de ser ela mesma uma memória viva da escola, assim como Tiãozinho da Mocidade é baluarte da escola, já foi compositor, diretor cultural da Velha Guarda e atualmente presidente de honra do Departamento Cultural do Grêmio Recreativo Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, também guarda em sua casa um acervo pessoal.

É importante considerar a tia neste trabalho enquanto categoria de análise e ofício, que aciona tanto o lugar do simbólico nas questões de religiosidade, da natureza, da vida no terreiro como a possibilidade de fazer samba, como também na construção da identidade territorial e organização de espaços como os famosos quintais do samba, organização da comunidade, seja dos laços familiares, das grandes famílias consanguíneas ou não, assim como é a escola de samba.

CAPITULO 1. SAMBA: MEMÓRIA

Capítulo 1. Samba: Memória

A aceleração da história. Para além da metáfora, é preciso ter a noção do que a expressão significa: uma oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente morto, a percepção global de qualquer coisa como desaparecida – uma ruptura do equilíbrio. O arrancar do que ainda sobrou do vivido no calor da tradição, no mutismo do costume, na repetição do ancestral, sob o impulso de um sentimento histórico profundo. A ascensão à consciência de si mesmo sob o signo do terminado, o fim de alguma coisa desde sempre começada. Fala-se tanto em memória porque ela não existe mais (Pierre Nora).

1.1 A memória na construção do patrimônio

A memória é um fenômeno onde o ser humano recria suas lembranças com base nas experiências e vivências do passado. É um conjunto de informações psíquicas que atualizam ou conservam impressões do passado. Memória é, portanto, dar vida ao passado. E isso pode acontecer de forma coletiva ou individual (Jacques Le Goff, 1990).

A memória está ligada à lembrança e esquecimento, através de processos de seleção que definirá o que será ou não lembrado no futuro. Também é possível criar meios de memória como fotografias, documentos, edificações e monumentos.

A formação da memória é frágil e fragmentada. Durante o processo de lembrança e esquecimento, alguns pontos ganham mais destaques enquanto outros deixam de fazer parte da narrativa. O que acaba por colocar a memória em dúvida com relação a sua veracidade, por este motivo é necessário a comprovação de fatos.

Le Goff classifica a memória em três tipos diferentes: a memória específica relacionada ao comportamento biológico, a memória étnica relacionada ao comportamento social e a memória artificial relacionada a reprodução de atos mecânicos sociais:

Memória é entendida, nesta obra, em sentido muito lato. Não é uma propriedade da inteligência, mas a base, seja ela qual for, sobre a qual se inscrevem as concatenações de atos. Podemos a esse título falar de uma “memória específica” para definir a fixação dos comportamentos de espécies animais, de uma memória “étnica” que assegura a reprodução dos comportamentos nas sociedades humanas e, no mesmo sentido, de uma memória “artificial”, eletrônica em sua forma mais recente, que assegura, sem recurso ao instinto ou à reflexão, a reprodução de atos mecânicos encadeados. (Le Goff, 1990)

Segundo Pollack a memória tem como base para sua estrutura elementos que são: os acontecimentos, que se dividem em pessoal e coletivo, personagens e lugares. Os acontecimentos são fatos armazenados na memória pessoal ou coletiva onde mesmo que a pessoa não tenha participado diretamente do fato ela interfere na memória como por exemplo o carnaval, com seu calendário e feriados que moldam o ano todo da cidade mesmo para aqueles que não participam efetivamente desta manifestação.

Os personagens, assim como os acontecimentos, podem ser pessoas do mesmo círculo de convivência como também podem ser pessoas famosas e personagens históricos. Com isso, todos os lugares são espaços de memória onde os fatos e personagens acontecem e contribuem para a construção de uma memória pessoal e coletiva. A memória coletiva são acontecimentos que possuem significados para a sociedade, tem também como base personagens e histórias, porém de forma mais abrangente para uma sociedade inteira que gira entorno de uma história comum, geralmente esse tipo de memória é manipulada pelas classes dominantes. Segundo Pollak:

A despeito da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas. O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais

A memória é um processo seletivo e tanto o indivíduo quando o coletivo adere ao processo de esquecimento. Esquecer também é parte do processo que constitui a memória e promove o silenciamento de um grupo em detrimento de outro. Para Pollack a ligação do presente com o passado serve para dar coesão ao grupo e unidade como referência para a construção da identidade social do grupo ou indivíduo:

Tanto no nível individual como no nível do grupo, tudo se passa como se coerência e continuidade fossem comumente admitidas como os sinais distintivos de uma memória crível de um sentido de identidade assegurados (Pollak, 1989, p.11)

São nos espaços urbanos onde acontecem as relações sociais e que memórias distintas criam identidades e interações. O espaço urbano é a memória coletiva da cidade que abrange muitas coletividades e individualidades constituindo o espaço social da memória. A escola de samba e todo seu território é um espaço urbano onde é composto essa memória e no que tange as memórias dos sambistas dentro do contexto histórico-social brasileiro, é importante considerar que durante muito tempo essas vozes foram silenciadas.

Conforme Pollack aborda em sua temática, essas memórias podem emergir em outros momentos sociopolíticos questionando as memórias oficiais, constituídas como memórias nacionais, é quando as memórias entram em disputa e geralmente essas memórias são parte integrante de culturas marginalizadas ou minoritárias. São as *memórias subterrâneas*:

(...) um passado que permanece mudo é muitas vezes menos o produto do esquecimento do que de um trabalho de gestão da memória segundo as possibilidades de comunicação (Pollak, 1989, p.13)

Para Nora a emergência da memória provém de uma mudança, uma revolução dos grupos étnicos e sociais com relação a forma tradicional que é mantida com o seu passado. A ideia de “memória nacional” é construída pela narrativa do grupo dominante que causam lacunas históricas e torna a reparação, o reconhecimento da história do samba e sambistas no Brasil fundamental para a afirmação da ancestralidade africana assim como o empoderamento dos detentores desse saber.

Uma crítica das versões oficiais da História; a recuperação dos traços de um passado que foi obliterado ou confiscado; o culto às “raízes”, [...] uma proliferação de museus; [...] renovação do apego àquilo que em inglês é chamado heritage e em francês patrimoine; a regulamentação judicial do passado. Qualquer que seja a combinação desses elementos, é como uma onda de recordação que se espalhou através do mundo e que, em toda parte, liga firmemente a lealdade ao passado – real ou imaginário – e a sensação de pertencimento, consciência coletiva e autoconsciência. Memória e identidade (Nora, 2009).

A memória é uma questão central no universo do samba, pois é através dela que se legitimam discursos e determinadas pessoas em espaços sociais. O samba passa pela ideia de diáspora africana, dos batuques, dos terreiros, da umbigada, da sociabilidade negra que aciona uma ideia de cultura nacional, uma ideia de construção da identidade nacional, apontando as mediações e contradições existentes até chegar na ideia de carnaval espetáculo, de profissionalização, de indústria cultural e por fim: Patrimônio Imaterial Brasileiro.

1.2 Lugares de memória no samba

A memória é um fenômeno intrínseco ao ser humano e como toda memória é passível de esquecimento são criados os Lugares de Memória como meios de preservação responsáveis por manter o passado vivo. O Patrimônio Cultural enquanto Lugar de Memória é a materialização do passado para a sociedade atual numa forte relação com a memória coletiva. Conforme Nora define “a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivo no eterno presente; a história, uma representação do passado”.

Essa memória coletiva são os acontecimentos e interpretações dos acontecimentos que se quer salvaguardar, reforçando sentimento de pertença em uma referência ao passado que segundo Pollak, serve para manter a coesão do grupo e instituições que compõem a sociedade. O jogo de forças pautado pelo momento presente é sustentado pela coerência dos sucessivos discursos, de como as organizações veiculam o seu próprio passado forjando uma imagem de si mesma.

Podemos dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (Pollak, 1992, p.200 – 212).

Isso torna necessário o entendimento sobre o desenvolvimento histórico no contexto do pós-abolição das instituições no último século para poder refletir a respeito de estratégias e associações desempenhadas na estrutura das escolas de samba do carnaval espetáculo a respeito da salvaguarda do samba. A escola de samba é uma instituição de cultura da diáspora negra do pós-abolição das décadas 20 e 30 e com o movimento modernista no contexto das missões folclóricas de Mario de Andrade e Edson Carneiro onde começa a se pensar o samba, cultura brasileira, nacional, tida como primitiva pelos intelectuais da época.

Considerando que memória e história são diferentes: a história sobre o carnaval carioca é sistematizada cronologicamente nascendo na década de 30, em 70 com os barões do jogo do bicho, começa a espetacularização do carnaval e em 80 a construção do sambódromo, que é a memória disseminada pelas escolas do grupo especial; essa é uma memória diferente da memória coletiva das agremiações, que podem contar a história do desenvolvimento da escola através de pessoas que construíram algo em comum coletivamente. A diferença entre memória e história é que a primeira é construída pela seleção operada por pessoas do ambiente a fornecer um conjunto histórico mais amplo sobre a mesma agremiação no mesmo período histórico.

Para que a nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que nos tragam seus testemunhos; é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre elas e as outras, para que a lembrança que os outros nos trazem possam ser reconstruídas sobre uma base comum (Halbwachs, 2004, p.12).

A ideia de construção da memória é acionada frente a uma ameaça de destruição, os folcloristas pensavam na salvaguarda do samba e de manifestações populares ameaçadas de extinção pela modernização, pelo processo de industrialização. Toda política decorrente dessa lógica moderna vai afetar diretamente as formas de vida das pessoas, na expressão cultural, e discussões a respeito do samba pautadas no prisma da modernidade como um perigo de perda da autenticidade. Na discussão a respeito do samba a memória é o elemento central de

legitimação frente alguma ameaça. A memória do samba é um capital para legitimar determinadas práticas e entender que a cultura se transforma e as manifestações culturais são vivas.

Um grupo intelectual pensava o samba, a cultura negra e a memória negra nesse período com o discurso de mestiçagem e democracia racial para a construção de identidade cultural, entretanto a memória negra não era interessante de ser salvaguardada ficando restrita aos jornais da época que eram preconceituosos, cronistas e memorialistas. Os descendentes dos escravos não estavam incluídos em projetos políticos de debate nacional e construção da memória negra da cidade, no entanto a construção da memória negra desse período estava restrita a esse grupo de intelectuais. A autoridade ocidental decide o que será ou não legítimo em termos filosóficos, conhecido como “epistemicídio”¹¹. De maneira que o projeto idealizado pelo poder público não contemplava ou considerava a forma de vida do negro na rua, mesmo tendo sido o negro quem imprimiu na cidade as suas características e definiu a cultura das ruas da cidade.

“O que está em jogo na memória é também o sentido de identidade individual e de grupo” (Pollak, 1989, p 3-15), a memória é uma operação coletiva dos acontecimentos e interpretações do passado que se quer salvaguardar. Isso faz com que se dinamize o processo de seletividade da memória coletiva de determinadas escolas que aparecem com mais frequência na história por terem mais influências que outras no carnaval carioca em sua lógica capitalista de competição e concorrência, o que faz com que o grupo especial crie a historiografia do carnaval que será produzida. É importante ampliar o olhar sobre onde está a memória do carnaval: jornal, pessoas, objetos, corpos, documentos, instrumentos, discos, como também no campo do virtual. A memória está sobretudo na relação pessoalizada que as pessoas têm com a memória institucional das escolas. A construção do acervo está muito ligada a uma pessoa individual, por afetividade, a pessoa seleciona e cuida da memória por afeto

¹ pela negação aos negros da condição de sujeitos de conhecimento, nos instrumentos pedagógicos ou nas relações sociais do cotidiano escolar, pela deslegitimação dos saberes dos negros sobre si mesmos e sobre o mundo, pela desvalorização, negação ou ocultamento das contribuições do Continente Africano e da diáspora africana ao patrimônio cultural da humanidade; pela imposição do embranquecimento cultural e pela produção do fracasso e evasão escolar. (Sueli Carneiro, 2005, p.324)

ou apego a fotos, documentos, que contam a sua própria trajetória individual que funde com a trajetória institucional da escola de samba.

O negro no pós-abolição por necessidade e afirmação em meio à sobrevivência territorial, mantiveram através da música a sua capacidade de comunicação, organização de identidades e fortalecimento das práticas culturais. Esses grupos compartilham heranças culturais que valorizam a forma de transmissão oral. A herança da ancestralidade negra configura a cidade e cultura do Rio de Janeiro, evidenciando as mulheres negras, em sua maioria mais velhas, de grande sabedoria, detentoras do saber-fazer que remontam na cidade a herança africana.

A reposição cultural negra manteve intactas formas essenciais de diferença simbólica – exemplos: a iniciação, o culto dos mortos, etc. – capazes de acomodar tanto conteúdo de ordem tradicional africana (orixás, ancestrais, ilustres (eguns), narrativas míticas, danças) como aqueles reelaborados ou amalgamados em território brasileiro. (Sodré, 1983, p.133)

As tias do samba, por exemplo, além de serem grandes chefes de família na comunidade negra responsáveis pela nova geração de sambistas cariocas, também são as guardiãs da memória ancestral do samba. Como a Tia Maria do Jongo (1908 – 2019), Dona Ivone Lara (1922-2018), ambas na região de Madureira e Oswaldo Cruz, que fizeram de suas casas um museu dentre tantas outras tias que contribuíram com a construção da memória do samba como a Tia Carmem do Xibuca, Tia Ciata, Tia Bebiana.

Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata, nasceu em Santo Amaro da Purificação, Recôncavo Baiano em 1854 e chegou ao Rio de Janeiro em 1876. Filha de Oxum e mãe pequena no terreiro de João Alabá, o mesmo frequentado por Tia Carmem e outras tias. Se tornou uma figura mítica na origem do samba. A casa da Tia Ciata foi o polo da cultura negra carioca, numa rede de sociabilidade heterogênea que se formava em torno desta tia em que as diferenças se dissipavam diante da sua imagem, quase sacralizada e centralizadora dessas relações. Em sua casa, na Praça Onze, aconteceram as primeiras reuniões de samba. As festas aconteciam no quintal, assim como o culto aos orixás, festas e cerimônias religiosas

antecedida pela missa cristã, assistida na igreja, e depois acabava em pagode. Tia Ciata além de quitutes também alugava roupas para eventos de carnaval e teatro.

“Com o comércio de roupas, muita gente de Botafogo vai até a casa de Ciata. Se torna folclórico para alguns assistir a um pagode na casa da baiana, onde só se entrava através de algum conhecimento”. (Moura, 1995: 101)

As missas que antecediam as celebrações eram comuns nas casas das tias. Carmem Teixeira da Conceição nasceu em 1878 em Amaralina, Salvador, Bahia, e foi para o Rio de Janeiro em 1893 na rua Senador Pompeu na Zona Portuária. Casou-se com Manoel Teixeira e com ele teve 22 filhos. Tia Carmem do Xibuca, como ficou conhecida pelo apelido dado por seu marido, era rezadeira, quituteira e vendia seus doces na Lapa, Campo de Santana e Praça Tiradentes. Sempre descrita como uma mulher festeira que saía nos ranchos carnavalescos e frequentava a casa de Tia Ciata e Tia Bebiana, suas amigas. Tia Carmem era filha de Oxum e integrava a irmandade católica onde assistia a missa na igreja de São Jorge antes de fazer suas festividades. Devota de São Cosme e São Damião, tradicionalmente fazia festa para o santo dando doces e outras iguarias. As festas com atmosfera sincretizada, começavam na igreja e terminavam com rodas de samba e batuque. A cozinha era outra dimensão ocupada pelas tias em suas características e o trato que tinham para a função. Conforme Sodré diz a respeito deste lugar de memória do quintal das tias:

Era nesse espaço do quintal que a família negra experimentava a sua liberdade, com festividade e resistência, assim como manifestações religiosas sob a liderança das tias, onde reviviam sua ancestralidade através de ritos e mitos, fortalecendo seus laços comunitários. A originalidade negra joga com as ambiguidades de poder e podendo, implanta instituições paralelas (Sodré, 1983, p.133)

A circulação de pessoas de outras classes sociais nas casas das tias atravessa a noção de público e privado em códigos invisíveis e sensíveis a todos os que frequentavam, inclusive os que não faziam parte da comunidade negra. O que se tornou “exótico” ao olhar do outro, e traz a reflexão da palavra “folclórico” por Moura ao falar sobre o olhar que essa gente tem sobre o espaço. Gente branca, de outro status social numa relação de clientela com as tias e a casa nos comércios de roupas

e até mesmo nos rituais religiosos. A presença dessas pessoas não integrantes da comunidade negra era importante para afirmar os valores culturais negros na vivência que surge através do contato com o “outro”. Este é o movimento que o jogo produz, conforme Derrida diz a respeito da *differance*. E o que Hall considera a respeito desse hibridismo é que:

[...] Essa lógica se torna cada vez mais evidente nas diásporas multiculturais e em outras comunidades minoritárias e mistas do mundo pós-colonial. Antigas e recentes diásporas governadas por essa posição ambivalente, do tipo dentro/fora, podem ser encontradas em toda parte. Ela define a lógica cultural composta e irregular pela qual a chamada "modernidade" ocidental tem afetado o resto do mundo desde o início do projeto globalizante da Europa (Hall, 1996, p.40)

Essas casas eram espaços de confraternidade e resistência com relações de familiaridade e resistência. Com base em depoimentos de parentes da Tia Ciata na descrição da sua casa, Moura relata:

Depois de uma sala de visitas ampla, onde nos dias de festa ficava o baile, a casa se escompidrava num corredor escuro onde se enfileiravam três quartos grandes intervalados por uma pequena área por onde entrava a luz, através da claraboia. No final, uma sala de refeições, a cozinha grande, e a despensa. Atrás da casa, um quintal com um centro de terra batida para se dançar e depois um barracão de madeira onde ficavam ritualmente dispostas as coisas do culto. Na sala, o baile onde se tocavam os sambas de partido entre os mais velhos, e mesmo música instrumental quando apareciam os músicos profissionais, [...] No terreiro, o samba raiado, e às vezes, as rodas de batuque entre os mais moços[...] (Moura, 1995, p.102,103)

O quintal no fundo da casa próximo à cozinha, pelas palavras de Moura, de forma subalterna os batuques e samba aconteciam nos fundos uma vez que os bailes e partido alto feito pelos mais velhos, assim como a música instrumental era feita na sala de visitas. E ficou para o quintal que abrigava além do barracão de madeira com as coisas do culto abrigava também os batuques do samba raiado. Desta maneira foram delineando o território das ruas cariocas, ainda que de forma subalternizada e

entrecruzando os hábitos das elites, contribuíram para a formação cultural para importância do que seria o Rio de Janeiro e sua modernidade.

Em 1916, o compositor Ernesto Joaquim Maria dos Santos, conhecido como Donga, filho de Tia Amélia frequentadora da casa de Tia Ciata, instituiu o nome *samba* como gênero musical ao registrar a canção “Pelo Telefone”. Para o compositor era necessário defender o samba enquanto música nacional. Ao fazer do samba um novo gênero musical, registrando a canção “Pelo Telefone”, proporcionou parte integral de um processo de salvaguarda que poderia garantir a proteção de um patrimônio cultural concebido de forma informal e coletiva, assim como valorização do protagonismo dos sambistas, seus criadores e os processos criativos e sociais.

O corpo ou corpus negro diaspórico é desterritorializado pelo sistema escravocrata, o corpo é coisificado, objetificado, se tornando estrangeiro, sofrendo com o epistemicídio imposto pelo colonizador, destituindo toda sua humanidade, ainda que de forma fragmentada, se reinventa étnica e culturalmente, se reterritorializam.

Conforme Sodré:

Para os negros no Brasil, com suas organizações sociais desfeitas pelo sistema escravagista, reconstruir as linhagens era um ato político de repatrimonialização. O culto aos ancestrais de linhagem (egun) e dos princípios cósmicos originários (orixás) ensejaram a criação de um grupo patrimonial (logo, de um “território” com suas aparências materiais e simbólicas, o terreiro) que permitia relações de solidariedade no interior da comunidade negra e também um jogo capaz de comportar a sedução, pelo sagrado, de elementos brancos da sociedade global. O sagrado sempre presidiu à origem de qualquer ordem (Sodré, 2002, p.75)

Tia Dodô (1920-2015) teve um acervo pessoal de objetos que foi acumulando em sua casa no Morro da Providência que acabou virando o Museu Tia Dodô, vulgo “Museu do Pobre” como ela gostava de chamar. Tinha o intuito de cuidar do legado material da Portela, porém após a sua morte não houve um cuidado com a preservação dessa memória e casa acabou sendo fechada. Em seu acervo continha dentre os objetos materiais lembrancinhas, fotos, disco, documento, troféu, medalha além das primeiras bandeiras da agremiação da Portela entre outros objetos que compunham a sua coleção.



Figura 1: Casa da Tia Dodô da Portela no morro da Providência

Observar estes acervos é observar também as mulheres responsáveis pela organização. A Dona Ivone foi cantora, assistente social e uma das primeiras mulheres a integrar a ala de compositores da Império Serrano. A Tia Maria foi responsável pela manutenção e cultura do jongo no Sudeste do Brasil a partir do núcleo da Serrinha, em Madureira. Essas mulheres produtoras de um rico material sociocultural ressignificam o espaço das instituições que nascem no berço colonial: os lugares de memória.



Figura 2: Roda de Jongo no quintal da casa de Tia Maria.

O trabalho destas tias não é só de constituição de lugares de memória, elas reconstituem toda uma comunidade de sentidos africana. Sendo muitas vezes rezadeiras, doceiras, erveiras, mães de santo, líderes de comunidade de resistência desde quilombos, aldeias, terreiros e até mesmo escola de samba. As tias circulam um conhecimento iniciático nas escolas de samba em suas presenças fundacionais através da corporeidade, sonoridade e oralidade enquanto formadoras de discursos e memórias. É importante observar a trajetória dessas mulheres nesses espaços enquanto estratégia emancipadora da “hegemonia” para refletir a preservação dos acervos do universo do samba seja nas casas das Tias ou na própria escola de samba através do departamento cultural, por exemplo.



Figura 3 – Tia Nilda coleciona títulos e troféus no quarto de sua casa em Padre Miguel

A cidade capital do Rio de Janeiro atravessa a pluralidade existente sem consideração e respeito aos limites históricos que os burgueses descompassadamente avançavam. A modernidade carioca é gerada no descompasso das contradições resultante da pluralidade da cidade negada. A cidade pluridimensionada não cabe nas dimensões dos quadros de arte. A cidade da corte burguesa de herança imperial francesa em seus códigos de postura, civilização e progresso tomara medidas sanitaristas a fim de higienizar a cidade fazendo nas ruas uma limpeza étnica com o ideal de uma cidade funcional contra a cidade da diáspora negra de experimentação, do popular, do profano, de colonos e escravos, de bares e tradição foram criando formas de organização próprias do espaço.

O ambiente pluridimensional acontece nas interações entre negociações e conflitos de uma cidade que tinha a predominância da vontade das elites baseada em projetos de uma cidade burguesa, e a vontade dos africanos, crioulos e seus descendentes não em um projeto de cidade, porque esta não foi uma possibilidade concedida aos negros de poder elaborar um projeto, mas de forma subalternizada e reprimida em um ambiente social adverso com preconceitos raciais foram impulsionados a reformular sua cultura.

Em 1962, Edson Carneiro faz o Congresso Nacional do Samba e escreve a carta do samba onde se começa a pensar, com a lógica do movimento folclorista sobre o que era importante ou não para os sambistas preservarem do samba. Entre as décadas de 60 e 70 surgiram os primeiros Departamentos Culturais nas escolas responsáveis pela preparação do carnaval e pela guarda da “memória da escola”. Em 1960 Fernando Pamplona oriundo da Escola Nacional de Belas Artes muda a estética dos desfiles cariocas. Em 1966, Hiram Araújo com Amauri Jório criam o primeiro departamento cultural da Imperatriz Leopoldinense. Entretanto ainda falta tanto uma política pública quanto institucional das escolas de samba para cuidarem da memória e entender que é um lugar privilegiado para falar sobre a memória social.

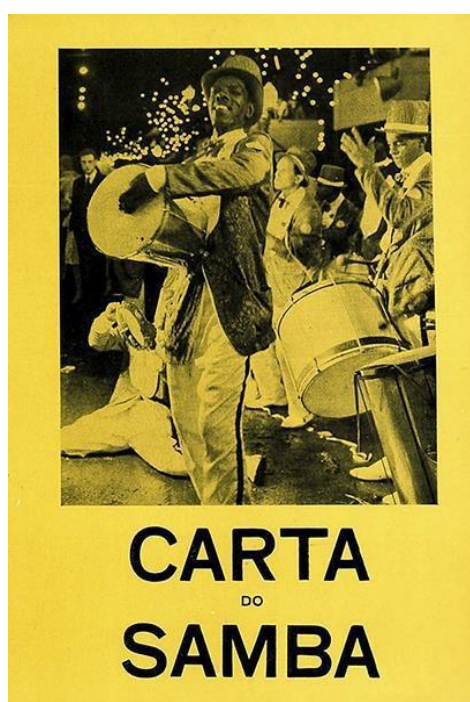


Figura 4 Imagem: Acervo CEDEM/ UNES

A memória preservada justifica a história oficial. A lógica de preservar determinadas memórias através de políticas de patrimonialização, de monumentos, é a lógica de contar a história dos vencedores. Se o samba é formador da identidade cultural do Rio, onde estão os monumentos dos sambistas na cidade? E como ficam salvaguardadas as memórias destas instituições?

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se “opõe” à “memória oficial”, no caso memória nacional. Ao contrário de Maurice Halbwachs, ela acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional. Por outro lado, essas memórias subterrâneas que prosseguem em silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa. Os objetos de pesquisa são escolhidos de preferência onde existir conflito e competição entre memórias correntes (Pollak, 1989, p.13).

O silenciamento da memória negra é um projeto colonialista bem-sucedido o que torna fundamental a discussão acerca da memória para poder passar a limpo a história e sempre vai ser uma construção do tempo presente. Dentro da relação com o presente quais são as memórias que fazem sentido preservar para construir um determinado discurso sobre o passado da escola? A memória negra do samba está nos arquivos públicos, jornais, não se encontram em documentos, então como é feita a política de memória dentro da escola?

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor (Pollak, 1989, p.8).

A memória é preservada no espaço da cultura popular, da cultura negra, da escola de samba, através da oralidade, da valorização de depoimentos, de ouvir agentes, sujeitos, que ajudem a compor a construção de uma memória para além das bases que não são possíveis de encontrar em arquivos da cidade. É preciso vivenciar

o chão da quadra para entender o que é uma escola de samba. Nenhuma memória coletiva construída a respeito da escola vai corresponder à sua vivência.

As tradições africanas não foram mantidas e sim recriadas nesse novo território como resultado da escravidão imposta. Numa perspectiva diaspórica, as manifestações de matriz negra estão envolvidas pela forma dominante da cultura global. Ao mesmo tempo em que a experiência dos negros acontece nesse espaço as narrativas e apresentações são controladas pelos produtores da burocracia cultural estabelecida, tanto na dimensão da música quanto do corpo. Limitando o negro ao espaço do corpo, como se esse fosse o único capital do sujeito negro.

A música está em um espaço privilegiado de desenvolvimento capaz de abranger os registros de luta e liberdade de mulheres e homens que foram escravizados enquanto forma de expressão. Neste sentido o samba não é uma inovação diaspórica, uma vez que as sociedades africanas são marcadas por diferentes formas de produção musical, envolvendo corpo, dança e percussão. Assim como Muniz Sodré descreve o samba “música não se separa de dança, corpo não está longe da alma, a boca não está suprimida do espaço onde se acha o ouvido” (Sodré, 1998, p.61).

CAPITULO 2. SAMBA: PATRIMÔNIO

Capítulo 2. Samba: Patrimônio

[...] o entrecruzamento das diferenças, a aproximação dos contrários não produziu uma síntese histórica de dissolução das diferenças, mas um jogo de contatos, com vistas a preservação de um patrimônio comum na origem (embora diversificado na especificidade do ritual) e a conquista de um território mais amplo para a etnia negra. A posição litúrgico-existencial do elemento negro foi sempre a trocar com as diferenças, de entrar no jogo da sedução simbólica do encantamento festivo, desde que pudesse, a partir daí, assegurar alguma identidade étnico-cultural e expandir-se. (Sodré, 2002: 61)

2.1 Princípios de conservação e restauração nas práticas patrimonialistas

O conceito de patrimônio vem sofrendo alterações, a longo tempo foi considerado um conjunto de bens materiais, propriedades hereditariamente transmitidas e com a incorporação do termo *histórico* o patrimônio foi adquirindo outra conotação. O patrimônio não é somente um acúmulo de bens produzidos pela sociedade, ele é a memória coletiva: o grande objeto de salvaguarda.

A seletividade da memória faz com que algumas coisas sejam preservadas em detrimento de outras, e o patrimônio é sempre uma escolha determinada por um processo crítico de preservação definido pelo valor que lhe é agregado. A patrimonialização do passado é uma produção histórica onde o patrimônio e os monumentos fazem parte desse processo.

A eleição do patrimônio e do monumento histórico são processos políticos conforme interesses e conflitos na disputa pelo passado que parte de um território de luta e disputa, tanto âmbito material quanto no campo do simbólico como as desigualdades nas formas de apropriação e seletividade do monumento. O patrimônio cultural é algo que representa um valor comum para uma sociedade através da memória. De acordo com a Constituição Federal de 1988

A concepção de patrimônio foi criada no mundo ocidental em consequência da Revolução Industrial. Na França do século XIX, com a Revolução Francesa surgem as primeiras instituições de conservação com o apoio institucional e jurídico, motivados pelas ideias iluministas e com objetivo de impedir o vandalismo decorrente da Revolução. Segundo Choay (2001), a Itália foi a primeira nação a pensar a proteção dos monumentos. No início do século XIX surgiram algumas críticas com relação à conservação da arquitetura do passado, o consenso institucionalizado sobre a

importância do Patrimônio Histórico não garantiu a conservação dos monumentos selecionados demandando uma reavaliação nas metodologias e técnicas de conservação e restauração.

A forma como a sociedade começou a interagir com o espaço começou a sofrer transformações devido ao rápido processo de urbanização e novas tecnologias fazendo surgir a preocupação em preservar o passado, e com isso correntes teóricas buscaram discutir os conceitos de preservação e restauração dos monumentos históricos.

Uma das primeiras teorias formuladas no século XIX a respeito da restauração foi elaborada pelo arquiteto, restaurador e teórico autodidata francês Eugène ViolletLe-Duc (1814 – 1879) para ele a reconstrução estilística em busca da pureza do estilo não precisava considerar necessariamente a história da edificação. A função do arquiteto era intervir na edificação para tornar o mais fiel possível ao estilo. Para LeDuc a restauração consistia em reconstituir a forma original, ou supostamente original da edificação. A função do arquiteto era intervir na edificação para tornar o mais fiel possível ao estilo. Para Le-Duc a restauração consistia em reconstituir a forma original, ou supostamente original da edificação. As técnicas antigas aplicadas às construções modernas em busca de uma forma ideal na reconstituição ou construção. Le Duc afirmava a respeito da restauração que:

A palavra e o assunto são modernos. Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou fazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em dado momento (Le Duc, 2007, p.29)

Na Inglaterra no mesmo período o teórico e professor de arte e arquitetura Jhon Ruskin (1819 – 1900) faz críticas à Le Duc em uma nova corrente teórica, influenciado pelo romantismo, defendia a autenticidade das edificações, considerava a restauração um atentado a autenticidade do objeto, admitindo somente consolidações imperceptíveis e uma cuidadosa manutenção. Tinha como proposta a preservação do patrimônio intacto, contando a história do curso da vida, sem qualquer alteração ou qualquer acréscimo que pudesse configurar uma mentira arquitetônica. Propunha uma

ação de conservação preventiva e não a restauração como forma de preservação da edificação.

Na Itália, os principais teóricos por elaborar teorias sobre as possíveis formas de conservação e preservação do patrimônio histórico foram Camilo Boito (1836 – 1914) e Gustavo Giovannoni (1873 – 1947). Boito considerava importante que houvesse um equilíbrio entre as ideias de Ruskin e Le Duc, valorizando a conservação do edifício sendo a restauração utilizada somente em caso de última necessidade. Ele considerava que as alterações ou acréscimos adicionados ao longo do tempo faziam parte da história do edifício, de modo que deveriam ser mantidas, utilizando materiais diferentes na intervenção para que fosse possível identificar as alterações do original, assim como também ter todo processo utilizado embasados em documentos registrados e divulgados. Boito também consolidou no século XX as suas propostas com relação ao valor documental dos monumentos históricos e o princípio da mínima intervenção identificável.

Giovannoni com base nas teorias de Boito, destaca o entorno urbanístico do bem patrimonial, de modo que haja interação entre os novos edifícios e a patrimônio histórico. A ideia de Boito e Giovannoni contribuíram para a elaboração da Carta de Atenas em 1931 no Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, sendo a primeira das Cartas Patrimoniais, que dentre diversos aspectos discutia assuntos referentes a preservação do patrimônio histórico como a manutenção regular das edificações para sua durabilidade; administração e legislação sobre monumentos históricos; como novas construções deveriam ser inseridas com relação ao entorno; quais materiais deveriam ser utilizados em futuras restaurações; técnicas de restauração. Um trecho da Carta de Atenas:

1º- A colaboração, em casa país, dos conservadores de monumentos e dos arquitectos com os representantes das ciências físicas, química, e naturais, para conseguir alcançar métodos aplicáveis aos diferentes casos.

2º- Ao Conselho Internacional de Museus que se mantenha a corrente dos trabalhos empreendidos em casa país sobre estas matérias e que lhes dê lugar nas suas publicações.

Com base nas ideias de Boito foi criado o conceito moderno de restauração. Fundamentou os princípios gerais da Conferência de Atenas que recomendava o respeito a obra histórica e artística do passado sem que fosse prejudicado o estilo da época e substituindo as reconstituições integrais.

O filósofo, jurista e historiador Alois Riegl (1858 – 1905), contribuiu principalmente para a valorização de todos os estilos e períodos da história da arquitetura, sem a hierarquização de valores abordando o monumento histórico a partir de uma perspectiva histórica e interpretativa. Riegl acreditava que para fundar a prática de tratamento das edificações era necessário para fazer uma investigação de sentidos atribuídos pela sociedade aos monumentos históricos, mas suas teorias não foram difundidas.

É possível observar as oposições que Riegl faz entre categorias de valores dos monumentos, que é a *rememoração* ligada ao passado e a *memória* e *contemporaneidade* ligadas ao presente. Os monumentos relacionados à memória estavam na categoria de rememoração e monumentos ligados à história e à história da arte e antiguidades relacionadas à monumentos históricos. O valor histórico estava relacionado ao valor de antiguidade no campo da sensibilidade comum a todos acompanhado por um valor artístico transcendente. A possível aparência intacta da obra de arte antigas são acessíveis à sensibilidade moderna, na distinção entre os valores relativos ao artístico e de novidade estão estas obras (Choay, 2001: 168, 170).

A destruição provocada pela segunda Guerra Mundial colocou em questão a teoria da restauração que já não era muito bem definida. O planejamento urbano se tornou um instrumento eficiente para a preservação do patrimônio, o que favoreceu a reconstrução integral de algumas cidades assim como edificações, como também restaurações com base nos princípios estabelecidos na Conferência de Atenas ou, até mesmo construções novas reinterpretando o edifício original diferente da antiga e de uma proposta moderna sobre a antiga.

Em torno de 1960, período marcado pela destruição de vários monumentos, surge uma nova corrente teórica a fim de transformar a forma de compreender o patrimônio e as possibilidades de intervenção. Neste momento as teorias de Cesare Brandi (1906 – 1988) fundamentam as práticas de conservação no mundo ocidental:

A restauração deve visar o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo. (Brandi, 2000, p.33)

O conceito de restauração passa a visar a unidade potencial do monumento prezando valores artísticos, por estes consagrarem importância e significado ao patrimônio. Brandi tinha como finalidade para as intervenções o reestabelecimento, a unidade do bem, sem acréscimos que configurassem num falso histórico ou artístico, respeitando e preservando as marcas do tempo presente nas edificações. O estado de conservação é o que vai definir a necessidade ou não de uma intervenção e qual forma de intervenção. Brandi propõe princípios para a realização do restauro, considerando que qualquer interpretação realizada não altere a unidade da obra, sendo invisível a determinada distância, porém reconhecidas a uma visão aproximada, possível de serem identificadas facilitando a unidade visual sem prejudicar as eventuais intervenções futuras.

2.2 O Patrimônio Cultural no Brasil

Até o século XIX, o patrimônio era definido como um conjunto de edificações, objetos e documentos de valor histórico e artístico. A partir do século XX ganha outra característica com a abordagem do Patrimônio Histórico. O entorno do monumento histórico passa a ser considerado parte da composição formando um conjunto ambiental com as edificações. Desta forma, o conceito de monumento histórico passa a abranger cidades e centros urbanos em que as edificações promovem um papel memorial de monumento e estilo de vida.

Visando a qualidade de vida e segurança urbana, a Carta de Atenas em 1933, tinha os princípios fundamentais da arquitetura conhecido por Le Corbusier, e suas considerações principais para o seu exercício eram: habitação, trabalho, circulação e recreação separadas conforme seus desempenhos. As decorações exteriores e referências históricas dos edifícios não mais importavam e sim a sua função. Os

congressistas sugeriram, conforme pressupostos, que os monumentos e conjuntos urbanos servissem como documentos ou testemunho histórico tornando necessário o reconhecimento e discriminação de qual passado se manteria vivo.

A Carta de Atenas de 1933 designa aos especialistas a promoção dos bens a serem tombados em medidas de conservação e demolição, preservação integral ou em partes do bem. Conforme a seguir:

[...] nos casos em que se esteja diante de construções repetidas em numerosos exemplares, algumas serão conservadas a título de documentário, as outras demolidas; em outros casos poderá ser isolada a única parte que constituía uma lembrança ou um valor real; o resto será modificado de maneira útil. Enfim, em certos excepcionais, poderá ser aventada a transplantação de elementos incômodos por sua situação, mas que merecem ser conservados por seu alto significado estético ou histórico. (Carta de Atenas: 1933, p21)

A carta buscava articular o crescimento urbano com os bens de valores históricos, onde poderia ser proposto desde a retirada de um monumento à criação de túneis ou pontes em deslocamentos necessários para o fluxo de trânsito. O eixo central de argumentação da Carta se fundamentava na manutenção da qualidade de vida de quem habitava a cidade. Em prol das construções erguidas em zonas históricas, foi concedido a destruição de cortiços no entorno do monumento para a construção de áreas verdes, entendendo essas áreas criadas como uma introdução ao novo cenário.

Em decorrência da Segunda Guerra Mundial as atividades internacionais foram interrompidas fazendo surgir outra problemática para a restauração na década de 1950. Em 1964 a Carta de Veneza e em 1975 a Declaração de Amsterdã, contribuem com novos parâmetros de análise. A primeira acrescenta as obras modestas que adquiriram significação cultural ao longo do tempo e a segunda estende a noção de patrimônio para além de construções isoladas abrangendo bairros e conjuntos de aparente interesse histórico e cultural.

No início do século XX o Brasil passava por um processo de modernização. As cidades sofriam profundas transformações. Neste momento surge a conceituação e a preocupação com o Patrimônio Cultural. O país estava deixando de ser agroexportador e se tornando uma economia industrial, buscando a urbanização e

modernidade. As cidades cresceram descompassadamente como marca da modernização no país. A república que surgia buscava construir uma identidade nacional, e com isso foram sendo criados órgãos e medidas de preservação dos bens culturais.

No campo das artes no Brasil, o modernismo teve a influência dos movimentos da vanguarda artística europeia do início do século XX, que rompiam com a estética acadêmica e buscavam encontrar nas raízes populares a base genuína da cultura brasileira. Esse movimento ajudou a construir uma ideia de identidade nacional e a temática do patrimônio foi consolidando, o modernismo e o patrimônio fazem parte da construção de um mesmo projeto.

Mário de Andrade realizou o projeto entre 1936 e 1938 com o objetivo de investigar as manifestações folclóricas, intitulado como Missão de Pesquisas Folclóricas, sob a perspectiva de consolidar a ideia de identidade nacional. Em 1936 o projeto que propõe a criação do Sphan, por Mário de Andrade, é aprovado pelo ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. Em 1937 Rodrigo de Melo Franco de Andrade assume a direção do recém-criado “serviço do patrimônio”, enquanto Lucio Costa definia critérios a respeito da identidade brasileira promovendo a construção de um saber científico sobre o patrimônio histórico e artístico do país, formando um corpo de conhecimento acadêmico e produção intelectual que disseminou a “Academia SPHAN” e através de suas publicações se tornaram tão importantes quanto os tombamentos e restaurações feitas pela instituição.

Através da lei nº 378 de 13 de agosto de 1937 são estabelecidos as primeiras leis e procedimentos de salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro, servindo como base para leis posteriores. O Decreto Lei nº 25, de 1937, além de definir o que seria considerado patrimônio, também instituiu o tombamento utilizado até hoje como medida de proteção. Como define o artigo 1º:

Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto de bens móveis e imóveis existente no país, cuja conservação seja de interesse público, quer ser por vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (Decreto Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937; IPHAN)

Nos anos seguintes o Sphan cria regionais em estados como o Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Amazonas e Para. Em 1946 o Sphan passa a se chamar Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Dphan), um órgão subordinado ao Ministério da Educação e Saúde e em 1970 o Dphan passa a se chamar Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Até a década de 70 a preservação estava ligada aos bens imóveis e somente na constituição de 1988 que é inserido o bem de natureza imaterial como patrimônio cultural. Segundo artigo 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 incluem: as formas de expressão; os modos de fazer, viver, as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, os objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (Brasil, 1988)

O Decreto justifica a conservação das residências de segmentos dominantes em detrimento da preservação dos edifícios considerados entraves para a modernização. As práticas de preservação em seus critérios seletivos foram pautadas sobretudo nas características estéticas e estilísticas respeitando os critérios da Escola de Belas Artes com base nos moldes franceses que serviu para institucionalização do ensino de arquitetura e engenharia em diversos países assim como o Brasil.

As estratégias de preservação do patrimônio histórico nacional seguiam as recomendações da Carta de Atenas (1931 e 1933), o que acarretou na destruição e rearranjos urbanísticos. No entanto, essa prática de preservação excluía da paisagem as imagens que fugiam do modelo instituído para reafirmação da brasilidade considerada adequada naquele contexto. As práticas intervencionistas eram coniventes com as medidas saneadoras provocando a demolição de moradias populares ou habitações coletivas que não estivesse de acordo com a imagem nacional que se queria construir naquele momento.

Essa prática remonta a noção de memória e patrimônio pautada na ideia de monumentos históricos constituídos com objetos artísticos arquitetônicos sem

considerar os signos da memória social capaz de provocar a noção de pertencimento do grupo. A espetacularização dos sítios históricos acontece quando a autenticidade formal sobrepõe a temporal, reconstruídos para o lazer, entretenimento e turismo. As políticas referentes à cultura no Brasil, especificamente as de proteção patrimonial mudam suas concepções acerca da identidade nacional conforme as sucessões de governos. A promulgação da Constituição de 1946 inaugurou a proteção de documentos históricos reafirmando a Constituição de 1937 designando ao Estado a responsabilidade sobre os bens culturais e patrimoniais. No governo de Juscelino Kubitschek as organizações patrimoniais em defesa do folclore brasileiro se restringiram a campanhas patrimonialistas.

Em 1967 a Carta Constitucional cria novas categorias de bens a serem preservados incluindo o direito a proposta de ação popular que visasse anular possíveis lesões ao patrimônio público. Neste mesmo período o Iphan com base nos valores estéticos investe em pesquisas e inventários sobre arquitetura e obras de arte no Brasil visando o estado original do patrimônio deteriorado através da restauração. A decretação do Ato institucional nº5 (AI-5), em dezembro de 1968, alterou a relação entre o estado e os produtores culturais. As intervenções nas obras e proibições eram ações instituídas por ofício do governo. Quando Rodrigo de Melo Franco se afasta da direção do Sphan passa a ficar sob a responsabilidade de gestão de Renato Soeiro o órgão então sofre uma reestruturação administrativa conferindo mais autonomia administrativa, financeira e técnica se vinculando ao Poder Executivo.

Soeiro organiza o I Encontro de governadores e prefeitos no qual resultou o Compromisso de Brasília inspirado na Carta de Veneza e respeitando as diretrizes antecessoras que recomendava para os poderes federal, estadual e municipal as ações articuladoras, tanto para o comércio de obras, quanto para locação de repartição pública em imóveis de valor histórico e artístico, assim como também a formação profissionalizada na área, incentivando produções que valorizassem a nacionalidade e regionalidade incluindo matérias relacionadas a patrimônio no currículo das instituições de ensino.

Em 1967, no encontro de Quito em Salvador, a preservação patrimonial começa a ser uma possibilidade de articulação junto com o fomento de turismo. Em decorrência desses encontros é desenvolvido o Programa de Reconstrução das

Cidades Históricas em 1973, projeto realizado com recursos públicos e privados, voltado para o turismo e comércio nas áreas de tradição histórica e cultural, principalmente no Nordeste.

A criação do PAC (Programa de Ação Cultural) visava promover a abertura de crédito e financiamentos ligado ao fomento cultural. O Estado Novo assumia através da cultura a construção de uma “identidade nacional”. O Ministério da Cultura cria em 1975 o Plano Nacional de Cultura (PNC) que viabilizou a criação do Centro de Referência Cultural (CNRC) sob a coordenação de Aloísio Magalhães. O CNRC alargou a noção de bens a serem preservados incluindo programas de preservação à cultura negra e ameríndia. No final dessa década o MEC e a Fundação Nacional PróMemória (1979) foram criados com o objetivo de captar recursos para projetos culturais.

As políticas preservacionistas no Brasil entre 1979 e 1982 são alteradas devido a junção do Sphan com a Fundação Pró-Memória sob a gestão de Aloísio Magalhães onde as práticas de preservação não estavam mais voltadas para a arquitetura colonial barroca e bens de pedra e cal, destacando os bens procedentes do saber popular abrangendo a concepção de patrimônio para a diversidade cultural, étnica e religiosa do Brasil. Nos anos oitenta as revisões teóricas mudavam as práticas de preservação superando as fachadas e palacetes no Brasil.

Aloísio Magalhães, que elevou a reflexão sobre o patrimônio a um patamar superior àquele em que a deixara Mario de Andrade, costumava-se usar a metáfora do bodoque: um impulso para frente necessita de um empuxo para trás. Quando é que um bem se torna patrimônio? Não basta ser antigo, tradicional, histórico – este é o empuxo do bodoque para trás. É preciso que o *bem* atinja adiante, se arremesse de encontro ao indevassável que chamamos futuro. Este é o impulso do bodoque para frente. Dessa definição decorrem as duas características básicas de um bem de patrimônio: pertinência no espaço e duração no tempo. (Joel Rufino dos Santos, Revista Iphan MinC, 1997)

Os modernistas orientavam essas práticas com relação ao patrimônio respaldados nos princípios italianos de gestão com práticas de caráter culturalista sob a perspectiva da Nova História Francesa que acabou se aproximando da antropologia.

Todas essas perspectivas mudaram a forma de olhar o patrimônio a respeito, considerando todo o conjunto. O Sphan passa a valorizar os hábitos cotidianos, modo de vida das comunidades em vez de priorizar o monumento isolado. Em 1986, a Lei nº 7.505 conhecida como Lei Sarney, ao mesmo tempo em que impulsionou a proteção do patrimônio com a adoção das políticas de incentivo voltada para cultura desenvolveu o marketing cultural dos anos noventa.

Em 1991 a Lei Rouanet foi editada aderindo os princípios da Lei Sarney, e através do Fundo Nacional de Cultura (FNC) e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FICART) instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC). Com a promulgação da Carta Constitucional de 1988 com base nos pressupostos preservacionistas de Mario de Andrade e Aloísio Magalhães as ações em função do patrimônio passam a ser desenvolvidas de forma independentes do tombamento com relação aos bens. Constituindo no artigo nº215 em suas disposições gerais a proteção às manifestações populares e afro-brasileiras ou de outra etnia nacional incluindo datas comemorativas de respectivo interesse.

As políticas preservacionistas adotadas no Brasil a partir da década de noventa têm como pauta a cidade e sua complexidade como documento, no entanto essa concepção foi sucumbida pela noção da cidade espetáculo. A mercantilização dos bens culturais fortaleceu o consumo cultural transformando a cidade histórica em objeto de consumo. A preservação se tornou plástica, no sentido de que os processos e adaptações dos novos usos desses espaços foi responsável por remover uma população residente em uma gentrificação, sem considerar qualquer processo de reabilitação conforme proposto pelas cartas patrimoniais internacionais a respeito da conservação integrada e do desenvolvimento sustentável. A superficialidade das restaurações foi a pauta para a consolidação dos espaços arquitetônicos.

Este problema não é uma exclusividade brasileira, entretanto, desde a segunda década de 1990 as ações preservacionistas têm buscado adotar em suas abordagens a respeito do patrimônio uma visão de conjunto integrando o centro histórico, os bens culturais ao espaço urbano e às dinâmicas da cidade.

Em 1997, em Fortaleza, sob recomendação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) foi realizado o seminário “Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção” que contribuiu para novas diretrizes a proveito do patrimônio

brasileiro, a Unesco estava incluída neste debate que buscava subsídios para novas diretrizes, assim como a criação de instrumentos legais e administrativos para identificar, proteger e fomentar as formas de expressão seguindo os preceitos do artigo 216 da Constituição de 1988.

O seminário teve como objetivo a proteção dos bens referentes à identidade, à ação e à memória dos diversos grupos que formam a sociedade brasileira. Os congressistas recomendaram através do documento-síntese do seminário que o IPHAN em parceria com as instituições estaduais e municipais de cultura, órgão de pesquisa, meios de comunicação entre outros a realização do inventário dos bens culturais no âmbito nacional destacando a necessidade do desenvolvimento de um Programa Nacional de Educação Patrimonial, de extrema relevância para preservação do patrimônio cultural brasileiro.

Estas ações destacaram a valorização das tradições formadoras da nacionalidade e o reconhecimento e importância dos períodos mais recentes da história, e também a adoção de novas formas como o registro de bens imateriais notáveis. O inventário, registro e catalogação dos bens culturais são estratégias que prescindem o envolvimento da coletividade, de identificação da comunidade local por meio de educação patrimonial e oficinas de restauro. Tudo isso articulado à orientação de técnicos qualificados, à fiscalização da integridade de acervos, às políticas de inclusão social e estímulo à responsabilidade coletiva na preservação, podem promover a reabilitação e valorização do patrimônio, entretanto esse tipo de procedimento não pode se restringir a dar visibilidade ao patrimônio enquanto espetáculo, independente de qual seja a sua forma de exposição, sejam em museus, monumentos e sobretudo o turismo cultural.

2.3 Samba e Patrimônio

O atual Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) ao longo de sua existência sofreu várias alterações administrativas, muito embora nem sempre as cartas, declarações e tratados sigam suas recomendações à proteção em prol do

turismo cultural. As mudanças na Constituição de 1988 transformaram a concepção de patrimônio cultural nacional, inserindo bens que contemplam mais espaços abrangendo as camadas populares. A patrimonialização do samba propõe a reflexão sobre as políticas de patrimônio material e imaterial na cidade até os dias atuais.

As políticas da Unesco para o patrimônio imaterial no Brasil em 1930, se conectaram com as ideias e políticas locais para a camada popular. O primeiro projeto de Mario de Andrade em 1936 já começava a desenhar o que hoje seria o patrimônio “material” e “imaterial”. O projeto foi adotado a pelo Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo sob a direção de Mario de Andrade, em 1970 Aloísio Magalhães cria o Inventário Nacional de Referências Culturais ampliando a visão de patrimônio cultural. No final da década de noventa o Decreto-lei n.3.551 institui o registro de patrimônio cultural no Brasil:

“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”

O presidente Fernando Henrique Cardoso assina o decreto em agosto do ano 2000. O decreto não define muito bem o que é patrimônio imaterial mas estabelece meios para inclusão dos bens organizado em quatro livros de registro: “Formas de expressão”, “Saberes”, “Celebrações” e “Lugares”. O critério de inclusão é a “continuidade histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira”.

Em 2003, Gilberto Gil é convidado pelo até então presidente da república Luiz Inácio Lula da Silva para ser ministro da cultura e em 2004 o antropólogo Antonio Augusto Arantes, que já havia trabalhado no desenvolvimento da metodologia de pesquisa para criação de inventários do patrimônio imaterial, assume a presidência do Iphan assumindo um cargo ocupado predominantemente por arquitetos. O Iphan se anexa a administração federal através da Coordenação do Folclore e Cultura Popular, no Rio de Janeiro e a Unesco propõe o financiamento para a preparação de dossiês de candidatura à III Proclamação de Obras-Primas do Patrimônio Imaterial da Humanidade.

Gilberto Gil então propõe o samba “brasileiro” que foi registrado como “samba de roda do recôncavo baiano” conforme concebido pela Unesco em suas especificidades embora houvessem controvérsias o samba de roda do Recôncavo correspondia melhor aos critérios como comunidade ou etnia geograficamente delimitada e supostamente ameaçado pela globalização e mercantilização, diferente do samba carioca por exemplo. O samba foi registrado como patrimônio imaterial brasileiro no Livro das Formas de Expressão mas precisava de um Plano de Ação estabelecido em quatro eixos: organização, transmissão, difusão e documentação. Em 2004 foi inscrito no Livro de Registros das Formas de Expressão, em 2005 foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela Unesco.

A preocupação com a proteção do samba contribuiu para a criação do Centro Cultural Cartola em 2001, para fins de registro, difusão e preservação da memória do samba carioca e da Mangueira, fundado por Nilcemar Nogueira e Pedro Paulo Nogueira. Em 2007 o pedido de registro das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro incluindo o samba de partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo, foi aprovado como Patrimônio Cultural. Em 2016 passa a se chamar Museu do Samba.

Desde o século XIX, com o movimento moderno folclorista, começa a ser pensado o patrimônio no Brasil, o que colocou o samba do Rio em debate, e levou a repensar o samba enquanto patrimônio do país, como foi por exemplo com o samba carioca e as matrizes do samba de terreiro, samba de enredo e samba de partido alto. Isso propõe questões sobre o que guardar e esquecer, o que patrimonializar ou não e qual a função da memória na própria construção do samba e quais instrumentos e objetos que constituem a memória coletiva do samba?

Essa memória negra do samba que com muita restrição é encontrada em arquivos públicos em publicações de jornais, dificilmente são encontrados em documentos de escolas de samba por exemplo. Isso gera um questionamento a respeito de como é feita a política de memória dentro da escola de samba? O processo de titulação do patrimônio imaterial prevê renovação de dez em dez anos para ser politicamente reavaliado. Em 2007 o samba foi registrado como patrimônio cultural de natureza imaterial, se tornou patrimônio imaterial da cultura brasileira, passado os dez anos, quem hoje cuida dessa memória?

CAPITULO 3. SAMBA: IDENTIDADE

Capítulo 3. Samba: Identidade

Mostrando a minha identidade
Eu posso provar a verdade a essa gente
Como eu sou da Mocidade Independente
(Jorginho Carioca, Cartão de Identidade)

3.1 Identidade e Patrimônio: a criação

A identidade é fluida e fragmentada (Hall, 2006). A globalização e o hibridismo cultural causam o fragmento do sujeito pós-moderno. Assim como o patrimônio cultural, seja material ou imaterial está em constante mudança, a identidade também é flexível, muito embora a prática de patrimonialização tenha em vista a ideia de permanência sob valores que solidificam e justificam a construção e fortalecimento da identidade. Como Hall situa a identidade na Diáspora:

A experiência da diáspora, como aqui pretendo, não é definido por pureza ou por essência, mas pelo reconhecimento de uma diversidade e heterogeneidade necessárias; por uma concepção 'identidade' que vive com e através, não a despeito, da diferença; por *hibridização*. Identidades de diáspora são as que estão constantemente produzindo-se e reproduzindo-se novas, através da transformação e da diferença (Hall, 1996, p.75)

Para Stuart Hall existem três concepções diferentes: a do sujeito iluminista; a do sujeito sociológico; a do sujeito pós-moderno. A concepção de identidade do sujeito iluminista tem uma perspectiva individualista baseada em um indivíduo completamente centrado e unificado. Como algo que já nasce com o sujeito e vai se desenvolvendo ao longo da sua existência. Na concepção do sujeito sociológico, a identidade está relacionada à símbolos, práticas e valores que formam a cultura. Se forma na relação entre as pessoas na sociedade. Por fim, a concepção do pós-moderno é o indivíduo sem identidade fixa ou permanente, ela é formada de maneira contínua em relação a diversidade cultural, ela é definida historicamente, não biologicamente.

Atrelada a nossa realidade atual, a concepção do sujeito pós-moderno, visto que vivemos em uma sociedade em constante mudança e transformação,

diversidades culturais trocando informações em alta velocidade, influem diretamente na identidade das pessoas em um mundo globalizado. A identidade nacional parte da representação cultural, uma vez que não se nasce com ela, através do discurso de símbolos que forma a identidade de uma nação. Como evidencia Hall (2006, p.50) “uma cultura nacional é um modo de construir sentidos – um discurso – que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção de nós mesmos”.

Um sistema de representações com foco na identidade atua na população promovendo a cultura nacional como fonte de significações culturais. Hall frisa que:

[...] não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma grande família nacional (Hall, 2006, p.59)

O sentimento de nação é fruto da transmissão desse discurso de significações que as novas gerações atribuem novos significados. Deste modo a globalização atua no tempo-espaço na formação das identidades culturais diminuindo as fronteiras de distância e tempo. As identidades como consequência da globalização são desintegradas por meio da homogeneização cultural e declínio das identidades nacionais em novas identidades híbridas. Hall comenta:

[...] as identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdade e de diferenças sobrepostas” (Hall, 2006, p.65)

As práticas de preservação dos patrimônios imateriais são recentes e em construção, no entanto, a preservação do patrimônio imaterial visa cuidar da execução de um bem cultural. Enquanto o patrimônio material se preocupa em preservar o objeto em si o imaterial preserva as formas de fazer e os meios que se faz o bem.

O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial apoia e fomenta projetos que identificam, reconhecem, salvaguardam, e promovem o patrimônio cultural brasileiro. Com o objetivo de captar recursos para implementação da política nacional de inventários, registro e salvaguarda para contribuir com preservação da diversidade

cultural do país e divulgação do patrimônio cultural brasileiro para que toda a sociedade possa desenvolver práticas de preservação.

Inventariar, documentar e estudar os bens, ajudam a identificar o problema que ameaçam a manutenção dos mesmos, assim como produção, circulação e valorização ajudando a comunidade que se identifica com o patrimônio em questão. O Iphan seja por uma política compensatória, a política afirmativa das práticas e expressões, através da sua política de patrimonialização busca a valorização desses grupos que formam a sociedade brasileira. Sendo assim o patrimônio imaterial consegue dialogar com as identidades culturais de determinados grupos.

A cultura está ligada à identidade conforme suas práticas e costumes vão moldando a identidade de uma sociedade. As pessoas do grupo social compartilham histórias e memórias coletivas de forma que são unidas por um passado comum, com a mesma língua, saberes, etc. Isso faz com que as pessoas se identifiquem umas com as outras e formem grupos. No Brasil, os quilombolas e indígenas são ligados por laços sanguíneos e históricos, até grupos que se unem em práticas culturais, como por exemplo, as associações de carnavais.

As identidades nacionais nos dias atuais se constituem a partir das culturas nacionais, formadas e transformadas no interior pela representação da cultura nacional. A nação é uma comunidade simbólica, que produz um sistema de representação cultural, fazendo com que as pessoas que participam da ideia de nação pertencente à determinada localidade criem um sentimento de identidade e lealdade.

Hall explica que a identidade nacional é construída por meio de uma ideia de nação como a *narrativa de nação* com ênfase nas *origens*, na continuidade; na invenção da tradição; no mito funcional e no *povo ou folk puro*; e o patrimônio cultural está no cerne da narrativa da nação, configurando sentidos:

A identidade nacional é também muitas vezes simbolicamente baseada na ideia de um povo ou folk puro, original. Mas, nas realidades do desenvolvimento nacional, é raramente esse povo (folk) primordial que persiste ou que exercita o poder (Hall, 2006, p.55)

Para Hall, o patrimônio é uma estratégia para criar através da narrativa de nação o sentimento de pertencimento àquele local. As identidades nos dias atuais jamais serão ficadas à um núcleo. Ele explica:

[...] não são e nunca serão *unificadas* no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo à várias 'casas' (Hall, 2006, p.89)

Entretanto para os indivíduos que fazem parte de determinado grupo que dialoga com patrimônios imateriais essa identidade estará sempre lá, ainda que fragmentada, mas parte dos sujeitos dessas fragmentações já estará ocupada por uma identidade cultural que permeia sua história. Ao estarem participando dos saberes, habilidades, crenças, práticas, modos de fazer, dos sujeitos interagindo com a sua identidade e de outros sujeitos com o patrimônio. O patrimônio cultural imaterial pode não definir completamente a identidade de um sujeito mas compõe a sua identidade cultural.

3.2 Tiãozinho o guardião da memória da Mocidade

Pollak (1992) fala sobre a formação da memória coletiva e individual por meio de três critérios que são os acontecimentos, os personagens e os lugares. Essas memórias embora individuais também são vividas coletivamente no âmbito das memórias coletivas herdadas da sociabilização do ser humano ao serem inseridas na vivência em coletividade.

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva [...] Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória (Le Goff, 1990, p.410)

Os acontecimentos são as sobrevivências, as experiências marcantes que se tornam referências para sua história, sendo também constituídos de memória. Os personagens são integrantes no contexto cotidiano, compõem cenários de relacionamentos interpessoais e coletivos. São também contemporâneos na memória como pessoas vividas no cotidiano mesmo que esses personagens façam parte de outro tempo-espço. Isso reforça a identidade social do indivíduo caracterizando sua representatividade no papel social e seu junto à coletividade.

Os lugares de memória são os espaços formadores de lembrança, composto por referências cotidianas e imaginário coletivo, fundamental para a construção da identidade do indivíduo. Envolvendo personagens e acontecimentos na fixação da sua memória individual e coletiva. Quanto mais variável o cenário for, mais referências para a formação de memória. Dentro da memória coletiva existem os “lugares de comemoração” que remetem a lembranças de vivências individuais ou herdadas em projeção de outros eventos. Como ressalta Pollak (1992, p.205) sobre a importância da memória na construção da identidade com relação a diversidade étnica:

Há uma multidão de motivos, uma multidão de memórias e lembranças que tornam difícil a valorização em relação à sociedade em geral, e que *a priori*, por terem elementos construtivos comuns em suas vidas, deveriam sentir-se como pertencentes ao mesmo grupo de destino, à mesma memória

Para Pollak os três elementos essenciais para a construção da identidade são a unidade física, a continuidade o sentimento de coerência, e esta identidade é refletida para si e para os outros:

Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, e que se faz por meio de negociação direta com os outros (Pollak, 1992, p.205)

Neste sentido a memória faz parte do processo de identidade social agregando vivências coletivas na esfera social, cultural e étnica. Contribuindo com as tradições

criadas e exercendo seu domínio sobre os costumes morais e sociais do indivíduo. A memória individual por vezes se funde à memória coletiva criando assim uma nova realidade.

3.3 Entrevistas

A entrevista foi realizada com Tiãozinho da Mocidade, baluarte da escola, sambista, compositor de grandes enredos de destaque na escola, foi diretor cultural da Velha Guarda e atualmente é Presidente de Honra do Departamento Cultural da escola. Para o desenvolvimento da pesquisa foi abordado o conceito de “guarda” e “permanência” das fantasias e adereços, assim como o sistema de recolhimento, acesso desses materiais e gerenciamento de documentos (processo de criação de enredos, documentos administrativos, imagens, fotografias...). Tiãozinho tem em casa um acervo pessoal com materiais diversos como troféus, moedas, broches, bandeira, chapéus, diplomas, certificados, em vários tipos de suporte como metais, papéis, tecidos entre outros. Alguns objetos ficam expostos e outros acondicionados em caixas, não existe nenhum tipo de controle ambiental, umidade relativa ou luminosidade, porém encontram-se todos em bom estado de conservação. Seguem os dados do entrevistado e a transcrição da entrevista e o QRCode para acesso ao vídeo.



Nome: Neuzo Sebastião de Amorim Tavares

Apelido: Tiãozinho da Mocidade

Data de Nascimento: 04/ 08/ 1949

Local de Nascimento: Barão com a Belizário “onde não é lugar de otário” na Vila Vintém.

Local de Residência: Bangu

Ocupação: Presidente de Honra do Departamento Cultura do GRES Mocidade Independente de Padre Miguel; Sambista.

Karina: Como a Escola guarda, cuida e preserva a memória do samba?

Tiãozinho: A Velha Guarda tem uma sede onde é guardado um monte de coisa boa. Eu já fui diretor cultural da Velha Guarda, e eles fazem isso com muita propriedade, com muito carinho. Fica na esquina da Vila Vintém em frente à quadra. Agora por causa da Pandemia estão devagar, mas lá tem uma sala que eles guardam... um acervo, inclusive muita coisa eu quero passar para eles.

Pedi para Tiãozinho mostrar um objeto de seu acervo. Ele mostrou uma moeda de 100 anos de samba que foi cunhada por ele mesmo.

Tiãozinho: Foi promovida pela casa da moeda com um movimento do museu do samba do qual sou presidente e tive a honra de cunhas essa moeda dos cem anos do samba, foi num show na Tijuca no Renascença...

Karina: Que linda!

Tiãozinho: Mais que linda é a importância do samba fazer cem anos e me convidarem para fazer isso, eu fiquei muito orgulhoso, honroso, são as coisas que guardo com muito carinho.

Karina: Sabe qual é a materialidade dessa moeda?

Tiãozinho: Não sei que liga é essa não, acho que é bronze. Pelo Telephone...

Karina: Primeiro samba gravado, quer dizer, como convencionou-se dizer...

Tiãozinho: O samba já começou com controvérsias né... Donga era um esperto! Ai, ai... (risadas)

Karina: O senhor sabe como é feito o sistema de guarda, permanência e descarte das fantasias da escola?

Tiãozinho: Eu acho que hoje não tem esse cuidado mais não. Você encontra isso no museu do samba. É uma coisa que eu já falava com Paulo Viana há muito tempo, de toda escola ter uma memória guardada, porque eu acho que seria muito legal. A cidade do samba podia criar isso dentro da cidade do samba, mas eles não têm. Pelo olhar financeiro as pessoas pegam aquela fantasia de um ano e desfaz para aproveitar para o ano seguinte porque aquilo tem um custo.

Karina: As escolas reaproveitam as fantasias?

Tiãozinho: Reciclagem. De uma fantasia para a outra o que a gente tem é a fotografia, poucas até, eu acho que se gerou um universo muito grande de material, mas com poucas memórias, sabe, mas é através da fotografia que nego guarda alguma coisa, mas fora disso eu desconheço, a não ser no museu do samba que tem algumas coisas guardadas assim e você pode ter acesso.

Karina: Qual é a importância da memória para o samba?

Tiãozinho: É importante para guardar, para poder preservar, para que haja futuro, para que esse samba não morra. É importante se ter memória para tudo, e o samba não é diferente de nada, ele tem que ter a sua memória para poder você mostrar para gerações futuras onde isso começou, de que forma começou, como que era porque corre o perigo de ser modernizado ou desvirtuado de sua fonte. Senão a pessoa está fazendo outra coisa e dizendo que é samba e você que quer saber a verdade sobre alguma coisa, de qualquer cultura, vai acabar se perdendo nesse caminho. Por isso a importância de preservar. Trabalhos como o seu e de outras pessoas que estão fazendo.

Tem o museu do samba com esse cuidado, com esse carinho, o Iphan está aí fazendo um trabalho com esse cuidado também de preservação de toda história para que o samba não se perca. Porque há um perigo muito grande com todas essas entropias, de todas essas coisas que acontecem com a vida de alguma forma com certeza com o samba não vai ser diferente. O Jorge Aragão uma vez fez uma música que fala assim “respeite quem pode chegar onde a gente chegou”, porque lá no meio do caminho tinha gente dizendo que o samba era deles e não de pessoas que faziam o samba como se fazia no fundo de quintal por exemplo, já era uma repetição do samba de terreiro por exemplo, aquilo já foi uma mostra do samba verdadeiro, não que o samba não possa evoluir, eu acho que o samba se mistura com tudo como eu falei: o samba é igual água, se mistura com tudo e sai samba de novo. Ele tem esse poder agregador, ele se mistura com todo mundo, mas ele sabe a importância dele.

Se misturar água com qualquer coisa ela vai ser útil aquela mistura e depois vai se separar... e eu sou água e eles são isso ou aquilo, só que sem querer desmerecer ninguém, a importância de cada um... Então você toma um remédio e toma com água e vai te fazer um bem danado. Depois a água sai para um lado e o remédio sai vai para o outro. E assim que o samba é também, dando a importância, sem discriminação. Ele é democrático e isso é extremamente importante para a gente poder inclusive aprender a viver com o samba, porque ele te ensina a se misturar com todo mundo, com todas as coisas, sem preconceito, sem racismo, sem nada. A visão do samba é maravilhosa. Eu acho que o samba é a única expressão no Brasil que você consegue juntar o pobre e o rico, o gordo e o magro, o feio e o bonito, sabe, o bandido com o policial no mesmo lugar dançando a mesma dança, cantando a mesma música e ninguém quer mexer com ninguém. Eu vi isso numa quadra de samba, eu ficava maravilhado, as pessoas do bem chegando com o pessoal bandidinho, que era assim, que era assado... O feio com bonito, todo mundo fica bonito ali, todo mundo fica lindo naquele espaço. Eu acho que o samba tem esse poder e isso me faz muito feliz de ser um sambista. O samba é o meu herói!

Karina: Durante esse tempo de Mocidade, quais foram as mudanças boas e ruins?

Tiãozinho: A vida mudou muito e o samba é uma coisa da gente. Ele muda com a gente é claro que tem coisas que era importante preservar... uma vez eu vi um amigo meu carnavalesco dizendo da importância... a gente luta muito para mudar as

mesmices da vida, mas tem mesmice que faz um bem danado. Se você para de respirar, que é uma mesmice, se parar de fazer isso você morre. O coração parar de bater, você vai embora. Então tem mesmices que são importantes, assim como os surdos das escolas... tuuum tum, ele não sai disso, se sair disso ele está fora, já não é mais samba. Então essas coisas acontecem e estão preservadas, porque são importantes, é como o coração, a respiração, o sol nascendo todo dia, sabe sendo noite, dia, tarde e noite, e se mudar isso degradingo tudo. Então tem coisas que são importantes para que a vida continue e aquilo continue sendo o que é. Então o samba tem suas bases percussivas e melódicas. Ele tem uma linha melódica extremamente importante e como já falei o samba agrega tudo, porque é capaz de ir lá na cultura da Índia, a cultura da África.

O samba da Mocidade falou a tempo atrás de Índia, falou de África, de Marrocos, a gente fala do Brasil inteiro, de outros ritmos, de outras culturas, a gente fala de outra forma de comer. Eu acho que essa grandeza o samba tem de abraças inclusive não só esse lado cultural, mas... as queixas, as mazelas... Ele fala das dores, dos problemas femininos. O samba é essa gente do bem que vem parar despertar as pessoas e tudo isso em forma de alegria. Quando ele fala de doação, quando ele fala de amor, de incompreensão, de religiosos que um aceita e outro não aceita, essas coisas... o samba está sempre se preocupando exatamente com isso, porque cabeças como as nossas estão voltadas para esse segmento dando vez aos que não tem voz.

O samba já começou desse jeito, ele não tinha voz, depois ele ganha voz e dá voz a minha gente, agora é claro que ele dando voz a muita gente, ele dá voz também a quem não é do samba, e aí ele incorre em coisas que eu conheci como samba e que hoje não é mais. Sabe... quer dizer... mudaram a rainha de bateria da frente de bateria e que era a menina de uma comunidade, que vendia seus votos para poder ser... depois achava que botar uma moça bonita na frente, nada contra a beleza de ninguém... seria mais legal, mas aquele espírito de amor por aquele negócio perdeu, a coisa ficou muito lado financeiro, lado visual, a televisão forçou isso, quer dizer, a internet força algumas coisas e quem procura saber da verdade, o próprio mundo mesmo... as pessoas através da internet, tem umas que querem ver coisas como a beleza mas tem outras que querer ver como era a verdade, e aí é importante ter pessoas como você fazendo esse tipo de trabalho para que a gente preserve a verdade, de onde saiu, onde que é essa fonte de felicidade? Onde que essa fonte de alegria está? Ela está exatamente aqui. Sabe, eu conheci muita coisa desse jeito. Depois dos banqueiros, eles cresceram, enriqueceram, ficaram chiques, mas alegria também caiu bastante. Antigamente se brincava o carnaval com muita alegria, agora no samba tem uma coisa muito interessante, é que ele se reinventa.

O povo brasileiro, o carioca, principalmente. As escolas de samba estão perdendo essa emoção, essa grandeza, você sai para os blocos, hoje você vê as pessoas brincando no carnaval, nos blocos com uma alegria, uma felicidade tão grande, as rodas de samba que fazem samba o ano inteiro, você vê as pessoas que estão lá cantando e batendo, tomando sua cerveja e namorando numa felicidade enorme, estão curtindo aquele espaço desse jeito. Eu ia para a escola de samba em 1966, 67, 68 para sambar, eu ficava feliz, enquanto não guardava o último surdo, eu e muita gente ia para sambar. Tinha o samba duro que não se tem mais na escola de

samba, você disputava quem gostava de sambar, sambava, e quem não sabia sambar... eu vejo uma coisa aqui de fora que as pessoas não têm noção, muita gente pergunta “como eu faço para sair na Mocidade, eu não sei sambar?”, não precisa, você bota a fantasia e começa a compor uma ala e vai embora, mas antigamente tinha que saber sambar. Para sair em uma escola de samba tinha que no mínimo saber sambar um pouquinho. Hoje aceita tudo, tem ala de estrangeiros, ala de gaúchos, que dizer... o samba é democrático, ele aceita tudo isso... você passar na avenida leve sua alegria que você vai compor essas alas todas, é importante, mas a gente ia para o samba para sambar. Ele por essa democracia dele oferece esse desvio de conduta, mas é extremamente importante, ainda tem espalho como a ala de passista onde você encontra o samba de verdade, o samba no pé. Aí você encontra o pessoal sambando de verdade com o samba no pé, e isso foi se modernizando porque a vida mudou muito, então o samba acompanhou tudo isso. Não deixou de ser samba, a todo momento ele tá dando um grito, um levante.

As escolas atualmente, os carnavalescos mais jovens, o Joãozinho Trinta já fazia isso, desses alertas quando ele fez “ratos e urubus”... enfim. Fernando Pinto fazia isso, Pamplona fazia essas coisas, se via, ele preservava isso, mas já teve rapaziada mais jovem que faz carnaval para o Tuiuti e para a Mangueira dando um sacode no pessoal, questionando essas coisas todas. Eu acho que isso é importante. Havia um cuidado muito grande por exemplo quando eu via a minha mãe assistindo televisão, vendo as escolas de samba, isso em sessenta e quatro por aí, na TV Tupi, e ela e um senhor que era muito amigo da macumba, que minha mãe era uma Yalorixá muito poderosa e muito iluminada, mas ela adorava samba, chegou inclusive a sair na Mocidade, aí eles falavam, esse seu Dorival que era amigo da minha mãe, “ô comadre, olha só, essa escola tá só no cetim, só no cetim. Essa escola não tem luxo nenhum”, então havia uma preocupação com o luxo, então essa brecha chega nos senhores do bicho e preenchendo isso trouxeram todo esse glamour para a escola, mas alguns perigos, eles mudaram o visual. Em 82 o Império Serrano que era uma escola tradicionalíssima já se queixava disso, quando ela falava “super-escola de samba S.A. super-alegorias, escondendo gente bamba, que covardia” quer dizer... então ele vai lá buscar o bumbaticumbum do Ismael mostrando que o samba tem uma raiz e é importante preservar isso. A todo momento a gente está fazendo um alerta, dando uma catucada, não pode deixar a coisa correr solta. Ele deixa um pouquinho depois ele dá uns catuque, é por aí...

Karina: O que caracteriza a identidade da Mocidade?

Tiãozinho: A Mocidade... eu fiz uma frase no samba, eu, o Gibi e o Arsênio, a gente fez uma frase usando, que o nome da Mocidade surge de um time de futebol, fundado pelo Ivo Lavadeira. Grande Ivo Lavadeira! Eles colocam o nome do time do Independente, é o Independente futebol clube, depois surge a escola de samba como a Mocidade do Independente, mas depois de tanto a pessoa falar Mocidade Independente aí hoje se fala Mocidade Independente, não é Mocidade do Independente que era o time. Mocidade Independente de Padre Miguel, e a gente fez um verso que falava assim “Sou a Mocidade, sou independente, vou a qualquer lugar”, mas esse ser independente e ir a qualquer lugar te dá liberdade de você avançar para onde você quiser, “eu vou a lua, eu vou ao sol” aquela música que faz o carnaval das

estrelas, ela mostra que qualquer mocidade, a liberdade de você quando é jovem tem direito de fazer tudo, se você jovem botar um cabelo vermelho outro azul e sair pela rua ninguém vai... agora se eu velho desse jeito aqui, com a idade que tenho fizer isso “o coroa ficou doido”.

Você tem uma escola que te permite essa abertura de ser mocidade, ser independente e ir a qualquer lugar, você vai na lua, vai no sol, vai a qualquer ideia de novidade que você tenha, sempre preservando... quando eu falo “sou independente, sou raiz também, sou Padre Miguel, sou Vila Vintém”, então esse sempre foi o meu cuidado, primeiro falei que era a Mocidade, que ia a qualquer lugar no samba que te fazia viajar pelo espaço sideral, e a gente conseguiu um efeito muito interessante mas depois na frente eu recupero quando eu digo “sou independente, sou raiz também”, eu não sou só independente, eu tenho a minha raiz e essa raiz é preciso preservar, para que o samba continue sendo verdadeiro. A Mocidade tem um apego muito grande ao seu ritmo, ela tende muito bem isso, porque acho que Padre Miguel é um bairro percussivo, acho que capital da percussão, é a bateria que bate melhor no carnaval, já dizia um compositor, acho que Mauro Reis. Então, essa referência ao André, ao Miquimba, à Quirino e outros... enfim, todos os batuqueiros, Fumão, Dengo, a família da Tia Chica, da família Oliveira que se faz referência, eu acho que tem uma importância muito grande...

A Mocidade aceita se modernizar, mas ela não perde seu ritmo, ela tem uma batida própria, além dela ter o surdo de terceira ela tem o surdo invertido, que foi por um acidente na avenida com o mestre André... que é uma característica que aos poucos as escolas perderam, porque essa ciranda de troca de mestre de bateria é como você muda de um time, você leva a sua filosofia para aquele lugar que você vai e a Mocidade por ter deixado isso com herança do André, ela até hoje preserva isso, essa batida, essa afinação ao contrário. Então com a característica de sua caixa ter uma levada diferente, ela é uma bateria que só a Mocidade faz desse jeito, não é melhor nem pior do que ninguém, mas ela tem sua característica e essas coisas é importante não perder, as outras as vezes você não consegue mais segurar, tem evolução que você não consegue mais saber voltar atrás.

Se alguém hoje quiser viver sem whatsapp, sem Orkut, quer dizer Orkut já foi, mas foi moderno um dia, facebook e por aí vai... com certeza futuramente surgirão outras coisas que você não vai poder viver sem isso, mas você tem que se adaptar a isso sem perder a sua raiz, sem deixar de falar o português, embora por mais palavras estrangeiras que cheguem para você é importante saber isso até para não se perder diante disso, pelo menos conhecer o outro idioma que está chegando às vezes se comete gafes né, então isso é importante você estar de acordo com aquilo que é moderno, não é para parar, o mundo não pode parar porque o samba tem que ficar na raiz, o samba ficou na raiz, você sempre vai reconhecer sua fonte, mas você é obrigado a acompanhar o mundo porque a evolução natural vai te levar, a gente está hoje no estágio que estamos vivendo porque a gente não parou o mundo, se a gente parar o mundo a gente aí tá perdido, mas a gente vai acompanhar sempre preservando uma coisa que é primordial, que é mais ou menos como eu falei da respiração, do coração.

Claudio: tem uma coisa que é um enigma muito fundamental que é a autoria coletiva, não tem parece um prestígio do artista individual, fechado dentro da sua experiência particular, então são duas coisas muito enigmáticas para mim o processo produtivo do compositor, a preservação da memória relacionada a isso e o processo produtivo em conjunto?

Tiãozinho: São das modernidades que aconteceram no samba, na vida na verdade, quer dizer, na vida musical né... o pessoal não fazia isso no sertanejo, não fazia isso no pagode, mas é a preocupação em ganhar dinheiro, que é uma tristeza isso né, que vai contra aquilo que era esse lado bonito do samba né, quer dizer, o sambista de verdade, o compositor para ser compositor de uma escola de samba quando eu cheguei, você precisava fazer um estágio. Tinha que pegar a memória da escola, o estilo da escola e fazer um estágio durante dois, três anos depois ter o direito de escrever o samba de enredo, esse estágio era fazer samba de quadra para você pegar, cada escolinha tinha a sua identidade. Antigamente você ouvia um samba sem dizer o nome da escola “pô esse samba da Portela tá bonito, esse samba do Salgueiro tá legal, o samba do Império tá assim, o samba da Mangueira tá assado e a Mocidade também tinha essa identidade”, hoje não se tem mais isso. Por exemplo, eu criei uma expressão no samba dessa época mais ou menos, cheguei a fazer samba com três pessoas a ala as vezes permitiu fazer quatro, mas sempre tem alguém que fica de fora e isso é triste sabe... porque você acaba criando nomes pro samba que não são mentiras pro mundo do samba, e quando você faz samba com essa coletividade toda com certeza é... já chegaram a me pedir trinta mil para eu ganhar um samba da Mocidade, pô peraí, respeita a minha história!

Eu não me envolvo mais com esse momento que está, não tenho dinheiro para isso e não preciso mais, se for questão de ganhar expressão em cima do samba para estar ligado à Escola é claro que eu gostaria de ganhar um samba da Mocidade de novo, com certeza, ver minha escola cantando a minha obra é ótimo, mas não que eu não tenha orgulho de não dividir com ninguém, quando eu sou feliz eu quero estar feliz com muita gente, mas para fazer um trabalho que você precisa de duas pessoas talvez, sabe seria o máximo! Quando eu vejo gente grande e até gente com nome expressivo na escola dividindo isso eu não entendo muito bem essa necessidade, e para mim é muito mais financeiro do que você buscar uma expressão para poder mostrar o samba que você quer ganhar numa escola.

Hoje o que o samba, o que o carnaval proporciona é um trabalho que automaticamente vai para duzentos e varada de países que vêm o carnaval brasileiro, principalmente o carioca, o carnaval faz escala lá em Manaus, São Paulo e tal, mas o do Rio de Janeiro vai para muitos países e é o mais esperado, então isso acho que faz dessas pessoas essa vontade de aparecer, de ser alguém ligado a uma obra que as vezes o próprio compositor não sabe nem cantar os sambas direito, aquilo que ele fez é como se ter um filho que não tem seus traços, não tem DNA seu e todos os meus sambas tem meu DNA.

Não falo por orgulho, cada um sabe administrar do seu jeito, mas eu acho complicado e até porque isso depõe contra o próprio samba, porque o samba tá permitindo coisas que não se permite em outro ritmo, você não faz um rap que talvez

seja o ritmo mais novo, mais da rapaziada “ah vamos juntar aqui, vamos fazer um rap”, por mais que seja improvisado, por exemplo o partido alto permite isso e cada um faz um verso, aí tá justificando o fato de cada um fazer um pedaço mas volta ao cara que criou a base, sabe quando você “ah eu não quer mais amar essa mulher, ela magoou meu coração” aí cada um vai e parte de um verso, isso é legal, você tem uma democracia, você tá numa mesa canta trinta pessoas numa música só, mas sempre voltando aquela base e aquela base foi criada por um autor e os restos quem sabe improvisar, improvisa e isso é uma coisa, agora quando você faz uma música que ela tem que tá inteira para poder atender uma escola desfilando, ou atender um outro ritmo qualquer é complicado, e isso não se faz só no partido alto como também se faz no calango se faz em outros ritmos que tem que permite essa inserção de outras pessoas pela estrutura musical dela, ela permite isso, mas o samba de enredo não, numa música com quatro minutos por aí ou um pouco menos que tem que repetir n vezes na avenida... eu acho que pelo fato dela dar dinheiro e dar visibilidade, eu acho que essa visibilidade foi procurada por muita gente inclusive pelos senhores que hoje abraçam as escolas, os patronos, eles buscam essa visibilidade e apostaram muito dinheiro em cima disso, então quando você quer visibilidade, você faz qualquer coisa para aparecer bem na foto como o pessoal fala, mas eu acho que esse é um grande perigo... eu não saberia fazer dessa forma, mas tem muita gente fazendo isso exatamente porque o samba proporciona muita visibilidade à muita gente, e o futuro disso é complicado, porque hoje tá legal, todo mundo tá fazendo e amanhã vai continuar assim? Amanhã vai ter alguém dizendo “não esse samba é meu, esse samba não é seu, você entrou aqui com dez reais, toma teus dez reais e vai embora” e obra é uma coisa séria, samba para mim é uma coisa séria, eu levo o samba muito a sério, com muito carinho, sério e carinhoso. Eu tenho muito carinho pelo samba, por isso eu tenho esse cuidado, mas que a coisa tá desse jeito tá. Você não vê criar rock com dez pessoas, não vê bolero, enfim outros ritmos que tem por aí fazer desse jeito, é uma tristeza isso.

Claudio: Tem uma amiga que fala que o futuro é ancestral, porque você liga a TV, vai ao cinema, sempre parece que o futuro te descola da nossa realidade e ele é sempre o melhor, parece que para nossa tradição o passado não é o lugar do atraso, o passado não é o lugar da incompletude, o passado que o senhor fala de raiz, independente com raiz, parece que a escola é o lugar de conservação dessa ideia de que o nosso passado é um passado que tem que ser...

Tiãozinho: modificado?

Claudio: É!

Tiãozinho: Eu acho que é inevitável certas coisas, porque todo dia é um dia diferente. A vida acontece a cada dia você pedindo a Deus para poder ser útil e ser digno de receber toda essa bondade e a própria vida vai te obrigando a muita coisa você vai vivendo de outra forma, você muda a sua casa não é mais aldeia, você já não mora mais em caverna, isso naturalmente, não que isso seja atraso, muita gente tá voltando a morar no interior, tem muita gente buscando o que se fazia antigamente como era na roça, eu moro aqui adoro plantar eu adoro mexer com coisas que

parecem coisas do passado e não são, na verdade se você olhar bem isso, como isso é estruturado o passado tem tudo a ver, você perder a agricultura que se modernizou para poder atender um volume maior de pessoas, eu acho que esse crescimento do mundo que faz modificar muita coisa, quando você pega um samba que tem que atender mais pessoas, escolas de samba que foram crescendo, foram crescendo e de repente elas também seguraram porque o tempo de televisão começou a diminuir, a televisão quer uma coisa feita mais compacta, e aí você começa a fazer as coisas que não atende a todas as tuas vontades, desejos de se mostrar, você não pode chegar mais na avenida e sambar a vontade, tirar tua onde, ficar feliz jogar beijinho, fazer paradinho.

Tem que fazer aquele negócio muito “vamos passando” porque o tempo de televisão a gente quer ver o outro e atrás vem gente e assim é a vida, ela vai te empurrando, mas quando você consegue fazer tudo isso preservando o que há de essência, a essência você não pode perder, senão a gente deixaria de ser até a gente mesmo. Eu adoro coisas do passado, como eu adoraria por exemplo tá lá junto na Vila Vintém na Barão com a Belizário “onde não é lugar de otário” com a minha avó pô, sabe... na folia de reis de seu Manoel Francisco ouvindo o samba da esquina da Barão com a Belizário, ver Antônio Invencível brincando de pique, de outras coisas que se faz na infância, com maior felicidade, eu tenho uma memória disso... hoje não posso mais fazer isso até pela idade mas isso tá guardado no meu coração de uma forma bem bonita, e na Mocidade vê lá aquela senhora que ficava na frente da escola vendendo bolinho de aipim e a gente suado bebia água, não tinha cerveja no samba, só tinha batida, samba não se vendia cerveja como se vende hoje, você ia tomar um biricutico lá fora, por conta disso o Jorginho Carioca fez uma música, quando a Mocidade iniciou na época que comecei a ir ela cobrava um real ou dois, não era nem real, era cruzeiro, depois que veio o real mas quando o Jorginho Carioca começou a ir a Mocidade não cobrava nada, mas quando começaram a querer ganhar dinheiro para botar a escola na rua, essas coisas do dinheiro, história que acontecem para poder essa coisa ser maior. Descobriram que se você cobrasse na portaria um valor simbólico para poder botar a escola na rua, você ficava fazendo o livro de ouro, ficava de porta em porta pedindo, então quando a quadra descobre aquela quadra que foi fundada pelo pai do Jorjão, se Orozimbo na gestão do Mestre André naquela quadra antiga da Vintém.

Pegava rã quando chovia, que eu morava na Vintém, e lá era um brejo, aí depois aterraram e fizeram isso, então nessa quadra começaram a cobrar ingresso, quando a pessoa saía e voltava tinha que pegar na portaria, o Jorginho Carioca que era, compositor maravilhoso, ele foi lá fora tomar um “tapa no beijo” no cospe grosso, e quando ele voltou tinha um cara na portaria “ou, ou” aí ele “o que foi, eu sou o Jorginho”, “quem é Jorginho”, “um compositor”, “compositor de onde rapá?”, “daqui da Mocidade”, o cara não conhecia ele, portaria geralmente é isso, “sou o compositor aqui dessa escola, sou o Jorginho Carioca”, aí o cara “o senhor tem algum documento que prove que o senhor é compositor da escola?” aí ele tira aquela coisa embolada e pega a carteira da Mocidade e fala “mostrando a minha identidade, eu posso provar a verdade a essa gente, como eu sou da Mocidade Independente”, essa cara era cria, então o compositor tem esse poder diante da dificuldade, a poesia te carrega para esses caminhos, a poesia, a arte cria caminhos bonitos, lindos, capazes de resolver

todos esses questionamentos que a gente faz com o que existe de futuro, de passado. Tá aí o cinema, o teatro, a música sempre viajando em cima dessa vibe, até os termos são diferentes, com muito carinho, com muito cuidado, mostrando que tem solução para tudo isso.

3.4 Imagens do acervo pessoal do Tiãozinho da Mocidade

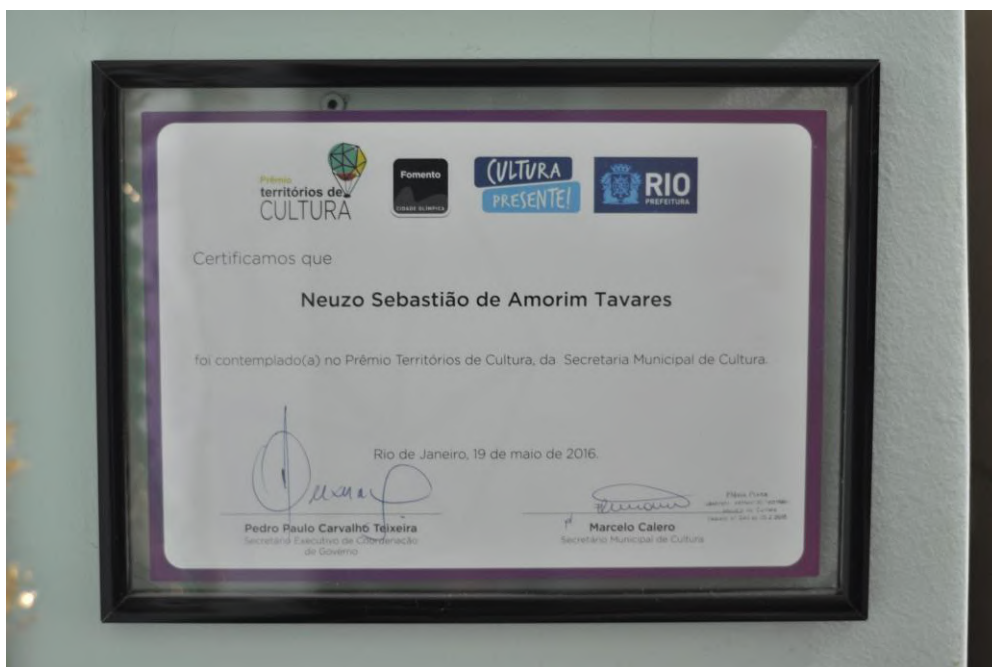


Figura 5



Figura 6



Figura 7

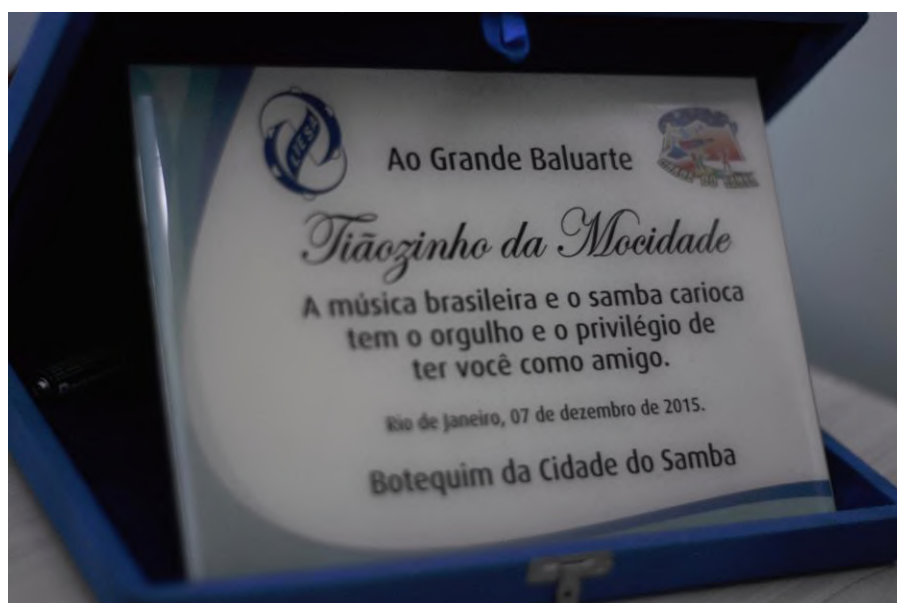


Figura 8



Figura 9

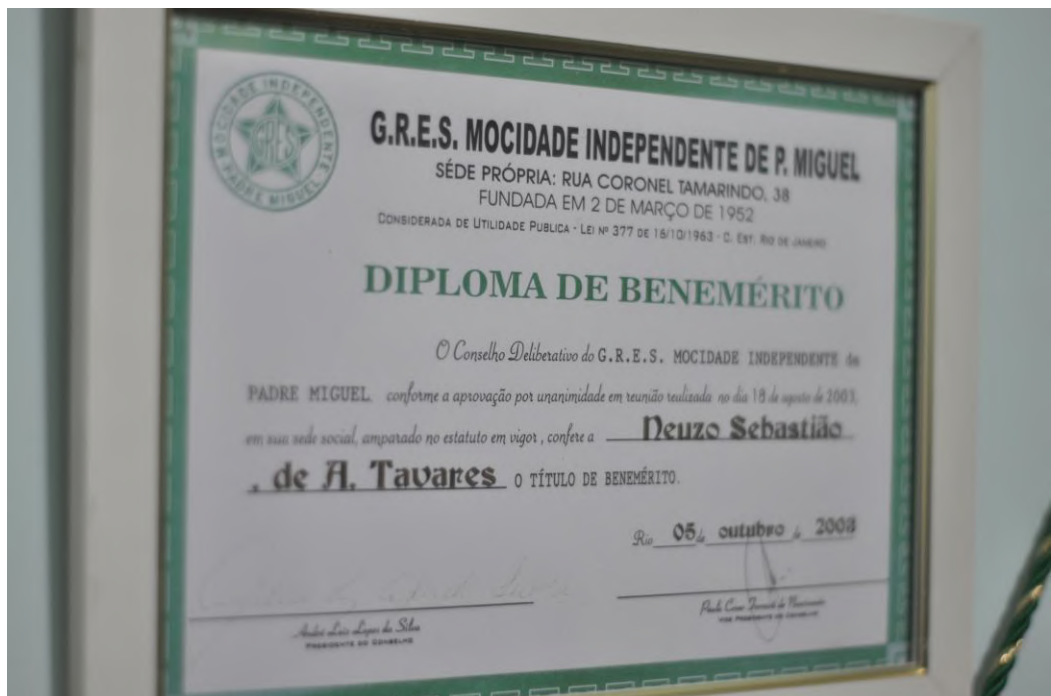


Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17

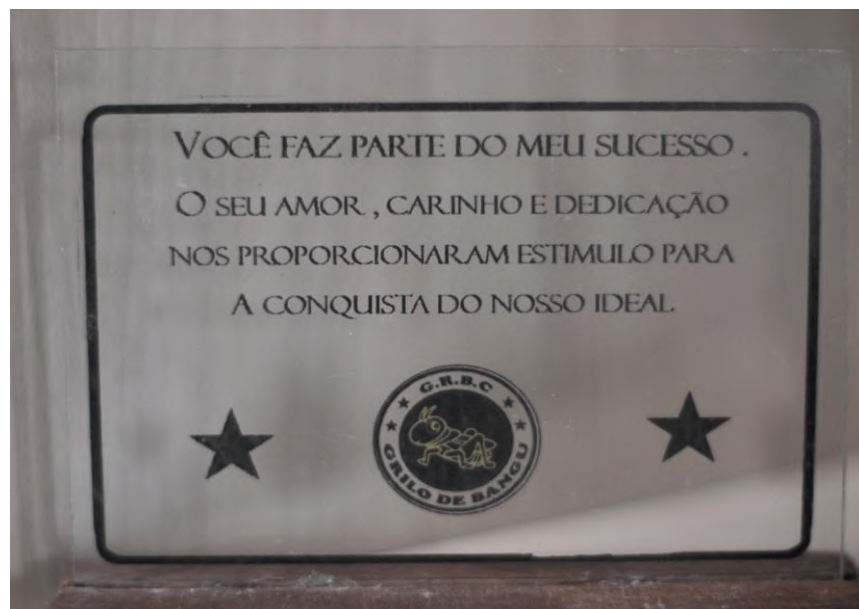


Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28

3.5 Imagens do Instagram do Departamento Cultural da Mocidade



Figura 29



Figura 30

08:13

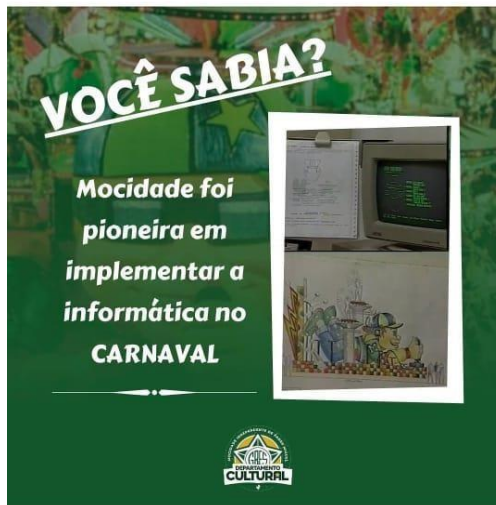
📶 4G LTE

← Publicações

29 de agosto de 2020 • Ver tradução



memoriamicidadecultural



Curtido por **nadiarozarj** e outras pessoas
memoriamicidadecultural "Quero ser a pioneira a erguer minha bandeira e plantar minha raiz..."

O pioneirismo é uma marca da Mocidade. Predestinada a revolucionar o Carnaval, a nossa Estrela Guia traz, no seu DNA, a ousadia para criar. Por isso, iniciaremos uma série sobre suas ações de vanguarda.



Figura 31

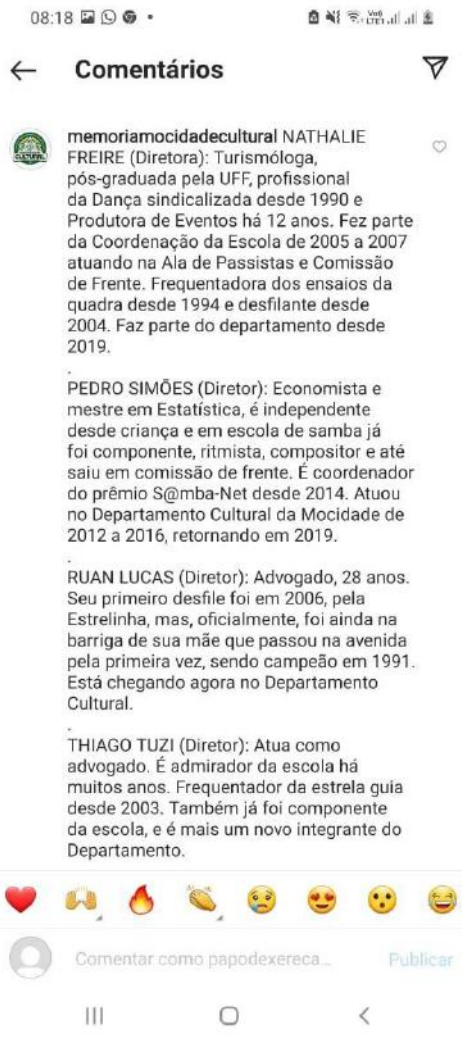


Figura 32

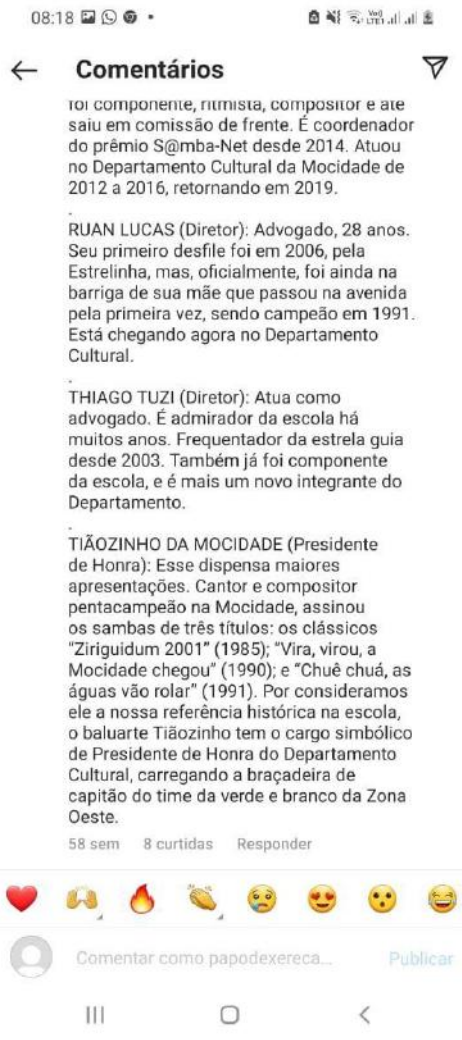


Figura 33



Figura 34

← baianasmocidade



687 1.091 **201**
Publicações Seguidores Seguindo

Baianas Mocidade Independente
As fantasias remetem às antigas tias baianas que acolhiam os sambistas que eram marginalizados, em suas casas no início do século 20.
Ver tradução

[Seguir](#) [Mensagem](#)






-  Dia do Cantor
-  Tia Nilda
-  Carinho
-  O #tbt é seu
-  MOCIDA



Figura 35

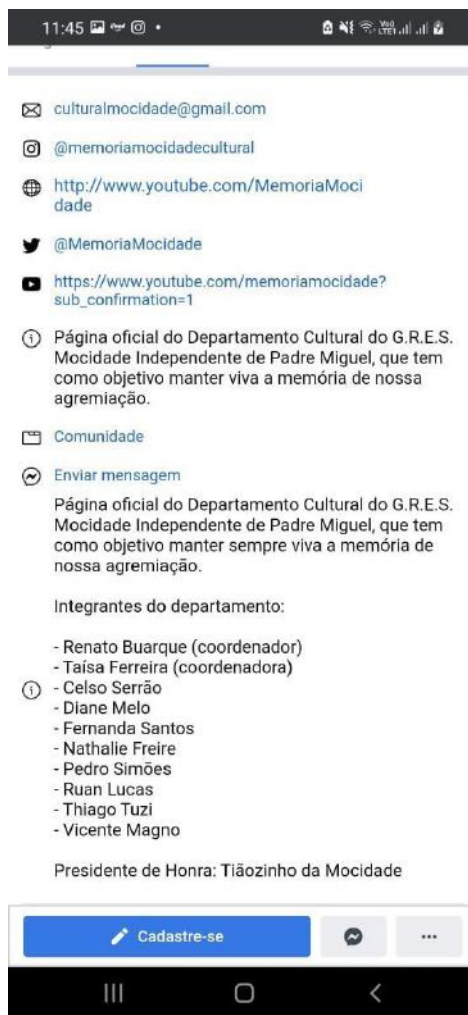


Figura 36



Figura 37

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] o tempo capturado é duração, meio de afirmação da vida e de elaboração simbólica da morte, que não se define apenas a partir da passagem do tempo. Cantar/ dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração – é sentir a vida sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte

(Sodré, 1998, p.23)

Ao realizar este trabalho foi possível observar nas escolas de samba do Rio de Janeiro a falta de organização de espaços de memória nestas instituições. De modo geral existe um descuido com a memória do carnaval, o que fizeram surgir durante o processo algumas perguntas como: qual a importância da memória para o samba? O que é entendido como memória nas escolas? Como se constrói essa memória do samba e carnaval nas escolas? Que elementos são acionados? Como se preserva a memória do samba? Quais as políticas de memória existentes para as instituições de cultura popular negra?

Observando o samba enquanto uma construção cultural dos negros em diáspora que expressa modos de vida, valores e laços de sociabilidade; é importante debater sobre os saberes, histórias e personagens, problematizando a maneira com que acervos, documentos e memórias orais são valorizados e/ou esquecidos no mundo social das escolas de samba. É necessário entender qual a ideia de memória que envolve as escolas de samba de um modo geral e levar essa discussão para o universo das escolas.

A memória no universo do samba é um elemento agregador e articulador entre o indivíduo e o contexto que ele se insere, além de contribuir para a construção de identidade ou identidades como preferem os pós-modernistas. A memória contribui para a constituição das identidades no carnaval, dentro das escolas de samba a memória faz parte do cotidiano do sambista. É preciso cuidar para que essa memória não seja silenciada. Memória é uma ferramenta política de reflexão. A memória empodera.

A partir do momento em que se começa a discutir e compreender a importância de se preservar a memória e a história de um povo, de um lugar estas mesmas

autoridades começam a se articular na concretização da preservação destes locais de memórias. E nesta questão que a educação patrimonial é essencial, pois possibilita essa aproximação da sociedade e seu patrimônio. A Educação Patrimonial acaba por promover uma transformação na maneira de se ver e tratar a cultura e busca um aprimoramento nas formas de repassar para o público leigo, as descobertas científicas, ao ser aplicada em comunidades próximas a patrimônios reconhecidos, como sítios arqueológicos, assim como em escolas, visando sensibilizar sobre a importância do reconhecimento, da valorização e da conservação do patrimônio da região.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MOURA, Roberto. *Tia Ciata: e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

_____. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Editora Rocco LTDA, 2004.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento e silêncio*. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

_____. *Memória e Identidade social*. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 1990.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001.

SANDRONI, Carlos. *Samba de Roda, patrimônio imaterial da humanidade*. In: Estudos Avançados, USP, n24/69, 2010.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro, Editora 34, 2012.

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

_____. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

SODRÉ, Muniz. *O Terreiro e a Cidade: reforma social negro-brasileira*. Bahia, Prosa e Poesia, 2002.

IPHAN. Dossiê. *Samba de Roda do Recôncavo da Bahia*. Brasília: Iphan, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA; Edições Vértice, 1990.

NORA, Pierre. *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*. São Paulo, 1993.

BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

BOITO, Camillo. *Os Restauradores*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

Almeida, Angélica Ferrarez de. *A tradição das tias pretas na Zona Portuária: por uma questão de memória, espaço e patrimônio*. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura), Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Luna, Wanderson. *Registro Independente: Sambando na Comunidade Arroz com Couve*. Monografia (Graduação em Ciências Sociais), Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2014.

Natal, Vinicius Ferreira. *Cultura e Memória na Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro*. Dissertação (Sociologia e Antropologia), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Junior, João Grand. *Cultura, Criatividade e Desenvolvimento Territorial na Cidade do Rio de Janeiro: o caso da Rede Carioca de Rodas de Samba*. Tese (Doutorado em Geografia), Instituto de Geociência, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

HIPERVÍCULOS VISITADOS

<https://www.youtube.com/watch?v=Z1nll5sfR5Q>

<https://www.youtube.com/user/MocidadeOficial> (youtube)

@MemoriaMocidade (twitter)

@memoriamocidadecultural (instagram)

<http://mail.camara.rj.gov.br/Apl/Legislativos/scpro1316.nsf/f6d54a9bf09ac233032579de006bfef6/8dbf6a2d26893f7403257cbc0048c661?OpenDocument>

<https://extra.globo.com/noticias/rio/tia-nilda-da-mocidade-personalidade-do-carnavaldeclara-todo-seu-amor-bangu-23523539.html>



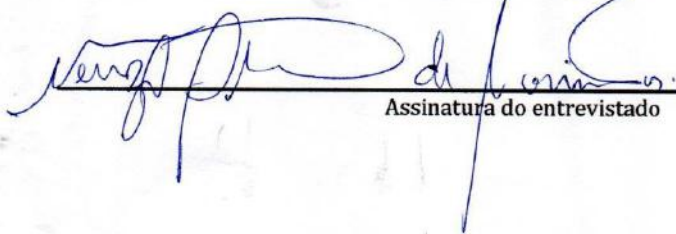
UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Eu NEUZO SEBASTIÃO DE AMORIM JAVARES autorizo Karina Smith da Silva, estudante de Conservação e Restauração, da Universidade Federal do Rio de Janeiro a utilizar as informações e imagens por mim prestadas, para a elaboração de seu Trabalho de Conclusão de Curso, que tem como título Samba Da Mocidade: Memória, Patrimônio e Identidade e está sendo orientada pela Prof.(a) Dr.(a) Maria Luísa Soares.

Rio de Janeiro, 08 de OUTUBRO de 20 21.


Assinatura do entrevistado

