

**Francesco Cama**

**A Música como Património  
Cultural Imaterial  
Estudo sobre Samba e Tarantella**

**Mestrado em Turismo  
Especialização em Marketing Turístico**

**Trabalho efetuado sob a orientação da  
Prof. Doutora Alexandra Rodrigues Gonçalves**



**UA**lg **ESGHT**

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

ESCOLA SUPERIOR DE GESTÃO, HOTELARIA E TURISMO

**2018**

# **A Música como Património Cultural Imaterial**

## **Estudo sobre Samba e Tarantella**

### **Declaração de autoria de trabalho**

Declaro ser o autor deste trabalho, que é original e inédito.

Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.

**Francesco Cama**

---

©Copyright: Francesco Cama

A Universidade do Algarve reserva para si o direito, em conformidade com o disposto no Código do Direito de Autor e dos direitos Conexos, de arquivar, reproduzir e publicar a obra, independentemente do meio utilizado, bem como de a divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição para fins meramente educacionais ou de investigação e não comerciais, conquanto seja dado o devido crédito ao autor e editor respetivos.

Dedico este trabalho ao que é mais querido para mim:  
a minha família e a Calábria.

## Resumo

A patrimonialização das expressões musicais vem ganhando, nas últimas décadas, uma maior relevância devido, em grande parte, às recentes recomendações das instâncias internacionais estabelecidas no âmbito do Património Cultural Imaterial.

A institucionalização deste tipo de património cultural deu origem a várias questões referentes à complexidade da sua natureza e às medidas de salvaguarda que se diferenciam totalmente das adotadas para o Património Material.

Neste trabalho apresentamos uma análise sobre dois patrimónios imateriais, pertencentes a dois povos tão semelhantes quanto distantes geograficamente: trata-se da Tarantella e do Samba, manifestações da cultura e da música popular do sul de Itália e do Brasil, respectivamente.

O trabalho está estruturado da seguinte forma: no primeiro capítulo, definimos o que é o Património Cultural Imaterial e o que representa para as comunidades a que pertence, falando também do principal órgão responsável pela sua tutela (UNESCO - United Nations Educational Scientific and Cultural Organization) e as respectivas medidas de tutela adotadas. No seguinte capítulo, refletimos como as realidades distintas em objeto enfrentam o conceito de Património Imaterial e como foi integrado nas suas políticas públicas, sob as diretrizes instituídas pela Convenção da UNESCO (2003).

O terceiro capítulo é dedicado à caracterização e à evolução, ao longo do tempo, das duas manifestações culturais, para concluir, no quarto capítulo, com a descrição da experiência do estágio no Brasil.

O estudo de caso adotou como metodologia de investigação a pesquisa bibliográfica, além de entrevistas às pessoas directamente envolvidas com estas tradições populares e que trabalham na área cultural.

Os resultados demonstram que, apesar de a Itália ser o país com o número mais alto de bens reconhecidos pela UNESCO, ainda tem dificuldade na valorização e na tutela dos bens imateriais; por sua vez, o Brasil teve uma forma mais holística de gerir o seu Património Imaterial, apesar desse resultado se dever ao processo de transformação deste património em símbolo de identidade nacional e, sucessivamente, em atrativo turístico.

**Palavras-chave:** Património Cultural Imaterial, UNESCO, Brasil, Itália, Música popular, Atrativo turístico

## **Abstract**

The patrimonialization of musical expressions has been gaining, in the last decades, more and more relevance, due in large part to the recent recommendations established in the area of intangible cultural heritage.

The institutionalization of this type of cultural heritage has given rise to several questions regarding the complexity of its nature and the safeguard measures that are totally different from those adopted for the material heritage.

In this work we present an analysis of two intangibles heritages belonging to two similar and distant peoples, Tarantella and Samba, manifestations of culture and popular music respectively from southern Italy and Brazil.

The work is structured as follows: in the first part we define what intangible cultural heritage is and what it represents for the communities to which it belongs, speaking also of the main body responsible for its tutelage (UNESCO - United Nations Educational Scientific and Cultural Organization) and the relative safeguard measures adopted.

In the next chapter, we reflect how the distinct realities in object face the concept of intangible heritage and how it was integrated in its public policies, under the guidelines established by the UNESCO Convention (2003).

The third chapter is devoted to the characterization and evolution, over time, of the two cultural manifestations, to conclude, in the fourth chapter, with the description of the experience of the internship in Brazil.

The case study adopted as research methodology the bibliographic research, as well as interviews with people directly involved with these popular traditions and that working in the cultural area.

The results show that although Italy is the country with the highest number of assets recognized by UNESCO, it still has difficulty in valuing and protecting intangible assets; instead, Brazil had a more holistic way of managing its intangible heritage, although this result was due to its transformation processes into a symbol of national identity and successively as a tourist attraction.

**Key-words:** Intangible Cultural Heritage, UNESCO, Brazil, Italy, Popular music, Tourist attraction

## Índice Geral

Resumo.....	v
Abstract .....	vi
Índice de figuras .....	9
Lista de acrónimos e siglas.....	10
Introdução.....	12
Nota Metodológica.....	13
1. O Património Cultural Imaterial .....	16
1.1. Definições e reflexões acerca do Património Cultural Imaterial .....	16
1.2. A salvaguarda do Património Cultural Imaterial e a Patrimonialização .....	19
1.3. Antecedentes da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial de 2003.....	21
1.4. A Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial – Definições....	24
1.5. Direitos e obrigações dos Estados-membros .....	28
1.6. Os dilemas da salvaguarda de Patrimónios Culturais Imateriais .....	31
1.7. O turismo patrimonial .....	34
2. Património Cultural Imaterial no Brasil e na Itália .....	37
2.1. A tutela do Património Cultural no Brasil .....	38
2.2. As ferramentas de salvaguarda .....	40
2.3. A ratificação da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial ..	43
2.4. A tutela do Património Cultural em Itália.....	44
2.5. As ferramentas de salvaguarda .....	48
2.6. A ratificação da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial ..	50
3. Casos de estudo: o Samba e a Tarantella .....	52
3.1. Semelhanças contextuais entre a Tarantella e o Samba.....	53
3.2. A história do Samba.....	54

3.2.1.	O Carnaval carioca e as Escolas de Samba.....	57
3.2.2.	Processo de classificação do Samba no Rio – O Centro Cultural Cartola.....	61
3.2.3.	O reconhecimento do Samba como Património Cultural do Brasil.....	63
3.2.4.	A turistificação do Samba.....	66
3.2.5.	Situação atual do Samba – As ações de salvaguarda.....	69
3.3.	A história da Tarantella.....	71
3.3.1.	Um olhar sobre o território – A Calábria e as manifestações regionais.....	76
3.3.2.	Rituais e simbolismos da Tarantella – A perigosa <i>exotização</i> da tradição popular .....	87
3.3.3.	O turismo étnico-cultural e outras manifestações do sul de Itália.....	93
3.3.4.	Situação atual da Tarantella – As ações de salvaguarda.....	98
4.	Caracterização da organização acolhedora.....	103
4.1.	O Bloco Carnavalesco “Suvaco do Cabral”.....	104
4.2.	Atividades desempenhadas.....	107
4.3.	Outras realidades na Bahia.....	114
4.4.	Reflexão crítica sobre o estágio.....	116
	Considerações Finais.....	119
	Referências bibliográficas.....	124
	Artigos e Revistas.....	129
	Fichas Técnicas.....	135
	Páginas de internet.....	135
	Apêndices.....	136

## Índice de figuras

Figura 3.1 As origens do Samba no Brasil. (Augustus Earle)	55
Figura 3.2 O Centro Cultural Cartola. (Acervo Centro Cultural Cartola)	62
Figura 3.3. Desfile de uma Escola de Samba no Sambódromo de Rio de Janeiro.	64
Figura 3.4. Tarantismo - Rito de exorcismo musical. (Pasquale Zizzari)	72
Figura 3.5. A dança da Tarantella dentro de uma <i>rota</i> . (Alessandro Mallamaci)	79
Figura 3.6. Curso de pandeiro durante “U Stegg!”. (Alessandro Mallamaci)	84
Figura 3.7. O Festival Paleariza. (Luca Andreoni)	85
Figura 3.8. Capa do CD <i>Il canto di malavita – La musica della mafia</i> . (Francesco Sbano)	90
Figura 3.9. La Notte della Taranta. (Carlo Elmiro Bevilacqua)	95
Figura 4.1. Cartaz do lançamento do Samba Enredo 2018. (Página facebook do Suvaco do Cabral)	108
Figura 4.2. Roda de Samba no restaurante “Recanto do Gallo”. (Francesco Cama)	109
Figura 4.3. Outra roda de Samba no restaurante “Recanto do Gallo”. (Página facebook do Suvaco do Cabral)	109
Figura 4.4. Ensaio aberto na Praça do Relógio. (Página facebook do Suvaco do Cabral)	110
Figura 4.5. A “Lavagem do Suvaco”. (João Cordeiro Luz Neto)	111
Figura 4.6. Desfile do “Suvaco do Cabral” em Carnaval 2018. (Francesco Cama)	112
Figura 4.7. O desfile do Bloco “Suvaco do Cabral”. (Francesco Cama)	112

## **Lista de acrónimos e siglas**

AESCRJ – Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro

ALBA – Assembleia Legislativa da Bahia

ASPACI – Associazione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale

BDI – Beni Demo-etno-antropologici Imateriali

BDM – Beni Demo-etno-antropologici Materiali

CCC – Centro Cultural Cartola

CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

DEA – Demo-Etno-Antropologico

DPI – Departamento do Patrimônio Imaterial

EMBRATUR – Empresa Brasileira de Turismo

FNC – Fundo Nacional da Cultura

ICBSA – Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi

ICCD – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione

IDEA – Istituto Centrale per la Demoetnoantropologia

IGP – Indicação Geográfica Protegida

INCR – Inventário Nacional de Referências Culturais

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IRSSEC - Istituto Regionale Superiore degli Studi Elleno-Calabri

ISBCA – Instituto Sociocultural Brasil Chama África

LIESA – Liga Independente das Escolas de Samba

MiBACT – Ministero dei Beni delle Attività Culturali e del Turismo

MNATP – Museo Nazionale delle Arti e delle Tradizioni Popolari

MODI – Módulo Informativo

MPB – Música Popular Brasileira

ONG – Organização Não Governamental

ONU – United Nations Organizations

PACA – Programa de Apoio a Comunidades Artesanais

PCI – Patrimônio Cultural Imaterial

PIB – Produto Interno Bruto

PNPI – Programa Nacional do Patrimônio Imaterial

PRONAC – Programa Nacional de Apoio à Cultura

REIS – Registro delle Eredità Immateriali della Sicilia  
SECTUR – Secretaria de Cultura e Turismo  
SEPPIR – Secretaria de Política de Promoção da Igualdade Racial  
SEPROMI – Secretaria de Promoção da Igualdade Racial  
SIMBDEA – Società Italiana per la Museografia e i Beni Demoetnoantropologici  
SIT – Sistema Informativo Turistico  
SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional  
UES – União das Escolas de Samba  
UNESCO – United Nations Educational Scientific and Cultural Organizations  
UNPLI – Unione Nazionale Pro Loco d’Italia  
UNWTO – United Nations World Tourism Organization

## **Introdução**

O presente relatório constitui a conclusão do curso de Mestrado em Turismo, desenvolvido na Universidade do Algarve, situada em Faro, com a realização de um estágio na organização cultural Bloco Carnavalesco “Suvaco do Cabral”, localizada em Porto Seguro, Bahía (Brasil).

A razão pela qual escolhi este tema é fruto da união da minha paixão pelo conhecimento de diferentes culturas e do amor pela minha terra natal, a Calábria.

A Calábria é a última das regiões Itália em muitos sentidos, seja como localização geográfica, pois situa-se na “ponta da bota”, seja no que concerne ao seu desenvolvimento em aspectos sociais, económicos, turísticos e políticos.

Apesar destas situações, que desde décadas oprimem a população local, é uma terra muito rica de tradições, de história, de cultura, de produtos gastronómicos únicos e muito mais ainda; por isso, quis fazer um trabalho que possa valorizar um dos símbolos desta região: a sua música popular por excelência, radicada na tradição e na cultura local, ou seja, a Tarantella.

O objetivo do estudo é analisar as vantagens que poderia trazer um reconhecimento oficial de um órgão internacional, como a UNESCO, a uma manifestação cultural como a Taratella; tudo isso, usando como critério de comparação a história e a experiência da acreditação do Samba.

O trabalho está estruturado da seguinte forma: o primeiro capítulo, “O Património Cultural Imaterial” explica o conceito de PCI, partindo das perspectivas das Convenções da UNESCO; dessa forma é apresentado o contexto desde o início das preocupações sobre as manifestações culturais até o momento, no qual houve o reconhecimento do PCI, através da Convenção de 2003.

Foi dada particular atenção aos problemas que caracterizam os patrimónios de natureza imaterial, como a turistificação, a globalização, a imposição de padrões na área cultural (entre outros), trazendo diferentes exemplos sobre as experiências de salvaguarda do PCI.

O segundo capítulo, “Património Cultural Imaterial no Brasil e na Itália”, trata os instrumentos jurídicos de proteção do PCI e as políticas específicas voltadas para o património no âmbito nacional nos dois países, bem como as dificuldades encontradas em pôr em prática as diretrizes da Convenção de 2003.

O terceiro capítulo, “Casos de estudo: a Tarantella e o Samba”, apresenta um breve histórico sobre as duas expressões, suas particularidades, bem como suas semelhanças características e

contextos; também inclui os processos de classificação de ambas as manifestações, as propostas de ações de salvaguarda e a situação atual de cada património.

O quarto capítulo, “Caracterização da organização acolhedora”, trata de considerações acerca dos pontos evidenciados em todo o trabalho, contextualizadas no âmbito do estágio realizado na organização cultural; são descritas as atividades desenvolvidas, os debates e foi elaborada uma reflexão crítica desta experiência.

Finalmente, no quinto e último capítulo, “Considerações Finais”, são abordados os resultados obtidos e elaboradas propostas alternativas de tratamento do PCI.

A escolha da área geográfica onde desenvolvi o estágio não foi aleatória, porquanto a Bahia é um dos estados do Brasil com a mais forte e antiga tradição de Samba; em particular, o Bloco “Suvaco do Cabral” é um dos numerosos blocos carnavalescos que promovem o Samba a nível nacional – e foi de grande inspiração poder trabalhar com seus componentes.

A duração do estágio foi de 1260 horas (a partir do mês de novembro 2017 até julho 2018).

A organização cultural Bloco Carnavalesco “Suvaco do Cabral” demonstrou-se uma válida ajuda na realização deste projeto, com muita disponibilidade e hospitalidade, especialmente da sua presidente, Renata Tardin.

Durante este período foram desenvolvidas atividades coerentes com os temas abordados, tais como: oficinas de ritmistas, trabalhos sociais, debates, estudo e análise do fenómeno social e cultural do Bloco Carnavalesco e seu impacto na comunidade local, entre outras, que serão detalhadas nos capítulos seguintes.

O resultado final desta investigação poderá servir como impulso e ferramenta de pesquisa para os protagonistas e detentores da Cultura Imaterial, para os profissionais da área de gestão do Património Cultural e do Turismo, bem como para a comunidade científica que trabalha com temas relacionados com a Cultura e o Património, tanto no Brasil como em Itália, esperando que possa contribuir para uma ação que beneficie as respectivas comunidades.

## **Nota Metodológica**

Neste capítulo, apresenta-se a abordagem metodológica utilizada para o desenvolvimento do estudo, ou seja, analisam-se e justificam-se os vários métodos de investigação que permitiram a recolha de dados; também são elaboradas as razões da escolha do tema, as perguntas de partida e os objetivos principais que se querem alcançar.

Para recolher informações, existem métodos de investigação quantitativos e qualitativos; este estudo, tratando o tema do Património Cultural Imaterial, e sendo os saberes tradicionais e os conhecimentos dos detentores as principais fontes de informações, optou-se pela recolha de dados qualitativos.

A investigação, portanto, consistiu principalmente numa aprofundada pesquisa bibliográfica sobre o Património Cultural e seu tratamento, em particular, foram consultados: documentos oficiais, arquivos públicos, artigos de revistas, matérias audiovisuais, publicações electrónicas de meios de comunicação social (com especial destaque pelo website da UNESCO, que disponibiliza inúmera informação e links para endereços relevantes) e vários referenciais teóricos, entre os quais se destacam: Carvalho (2011), Galvão (2015), Funari e Pelegrini (2006), Cabral C. (2009), Kurin (2004; 2007), Bortolotto (2011; 2013), Pérez (2003; 2009), Brayner (2007), entre outros.

A pesquisa compreende a revisão da legislação brasileira e italiana em relação ao Património Cultural Imaterial, enriquecida pelos trabalhos de outros autores que abordam este tema, como: Broccolini (2015), Galdani (2014), Cavalcanti & Fonseca (2008), Tucci (2013), Nogueira (2015).

Também foram consultados relatórios de organizações culturais, tais como IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), SIMBDEA (Società Italiana per la Museografia e i Beni Demoetnoantropologici), ASPACI (Associazione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale), CCC (Centro Cultural Cartola).

No caso específico do Brasil, são tratados os Dossiês do “Samba de Roda do Recôncavo Baiano” (inscrito no *Livro de Registro das Formas de Expressão*, em 2004, e proclamado Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial pela UNESCO, em 2005) e o das “Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba Enredo” (classificado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 2007).

Além da revisão de literatura, as outras técnicas qualitativas utilizadas são: a observação participante e as entrevistas individuais.

A observação participante traduz-se num investigador que participa no fenómeno a ser estudado; isso foi feito com a realização do estágio na organização cultural Bloco Carnavalesco “Suvaco do Cabral”, localizada em Porto Seguro, Bahia (Brasil), juntamente com o trabalho de campo feito na Calábria, terra de origem do autor.

Durante o período de estágio no Brasil foram realizadas várias atividades com a intenção de perceber como os brasileiros usam os seus patrimónios culturais para complementar as suas ofertas turísticas e, ao mesmo tempo, valorizar as suas tradições; entre essas, destacam-se:

ensaios técnicos e oficinas de ritmistas, preparação de eventos, rodas de Samba, encontros e debates sobre o tema da sustentabilidade e da economia solidaria, excursões e ecotrip, oficinas e debates sobre a defesa da cultura afro-brasileira, entrevistas, entre outras.

Na Calábria foi realizado um trabalho mais de pesquisa, com base em documentos e livros, entrevistas com pessoas que trabalham na área da valorização e da salvaguarda do Patrimônio Cultural, encontros com músicos e participação nos eventos principais.

Em relação às entrevistas, elas apresentam-se semi-estruturadas, no sentido que as perguntas estão abertas mas direcionadas, deixando espaço e possibilidade de aprofundamentos e de improvisações, seja pelo investigador, seja pelo entrevistado.

Foram realizadas com base no modelo de fichas técnicas, fornecidas pelo Instituto dos Museus e da Conservação, em colaboração com o Ministério da Cultura, no “Kit de Recolha de Patrimônio Imaterial”.

As respostas obtidas foram colocadas e utilizadas ao longo do trabalho, em referência ao enquadramento conceptual e aos objetivos de pesquisa, para enriquecer, adicionar e reforçar conceitos e informações, sem nunca esquecer ou alterar a perspectiva dos entrevistados.

A seleção e a escolha dos entrevistados foi realizada identificando pelo menos duas pessoas envolvidas em cada PCI, escolhidas com base em conhecimentos prévios ou sob indicação de pessoas conhecidas, por serem membros da organização cultural onde foi desenvolvido o estágio, em pesquisas no internet ou por serem pessoas proeminentes e notoriamente envolvidas nas áreas dos respectivos Patrimônios.

O que se pretendeu fazer com este trabalho foi avaliar e ressaltar o potencial de desenvolvimento do Patrimônio Cultural Imaterial (PCI), em princípio de forma geral, passando pela caracterização do órgão responsável por ele, ou seja, a UNESCO, para logo focar os dois casos de estudo, discutindo e analisando os problemas e as estratégias da gestão de duas tradições musicais populares, como são o Samba, no Brasil, e a Tarantella, na Calábria.

A ideia desta comparação surgiu do interesse do autor pela música em geral, do fato que as duas músicas populares são símbolos da identidade cultural de seus respectivos países, mas também porque se acharam muitos aspetos comuns entre as duas tradições, de fato, apesar de terem sido desenvolvidas em contextos históricos, políticos e culturais distintos, tanto uma como a outra, passaram por processos de marginalização e de instrumentalização política.

Os casos objetos do estudo foram abordados, partindo das suas origens, suas implicações sociais, suas evoluções, suas manipulações e, enfim, as situações atuais de salvaguarda e tutela.

Em relação ao problema de investigação, formulou-se a seguinte **pergunta de partida**: “pode ou não o reconhecimento da UNESCO constituir, para a Tarantella, uma oportunidade de desenvolvimento de uma oferta turística cultural e sustentável?”.

**O objetivo principal** do estudo é, portanto, o de verificar se a Tarantella pode ter o potencial, enquanto manifestação cultural, para obter um reconhecimento oficial da UNESCO que possa ajudar o território a criar uma oferta de turismo cultural e sustentável; tudo isso, comparado à história e à experiência da acreditação do Samba no Brasil, modelo de desenvolvimento e de tratamento de PCI.

Entre **os objetivos secundários** temos: a verificação do impacto que teve o reconhecimento UNESCO pelos detentores do património Samba e a elaboração de estratégias de gestão do PCI que beneficiem o território da Calábria em termos de visitantes, os quais não comprometam o equilíbrio social dos detentores do património Tarantella.

## **1. O Património Cultural Imaterial**

### **1.1. Definições e reflexões acerca do Património Cultural Imaterial**

A palavra “património” deriva da palavra latina *pater*, que significa “pai”; logo, a palavra *patrimonium* significa “aquilo que pertencia ao pai”<sup>1</sup>.

Assim, a palavra património indicava os bens ou as riquezas de uma pessoa, de uma família ou de uma empresa, sem existir qualquer função pública; no contexto patriarcal, individual e privativo da aristocracia romana, referia-se àquilo que o pai deixava para o seu filho (Funari & Pelegrini, 2006). Somente com a Revolução Francesa, no século XVIII, essa ideia começou a adquirir o sentido de propriedade coletiva (Brayner, 2007; Funari & Pelegrini, 2006).

Naquele momento histórico, muitos revolucionários queriam destruir tudo aquilo que tinha relação com a classe nobre da época como obras de arte, prédios e objetos vários, assim como os templos que lembravam o poder do clero.

Foram muitos os intelectuais que se manifestaram contra esta atitude, argumentando que, além do valor económico e artístico, aqueles monumentos e objetos contavam uma história e uma cultura que ia além dos reis, do clero e dos nobres franceses, envolvendo todo o povo de França, incluindo os comerciantes e os pobres (Brayner, 2007).

---

<sup>1</sup> Fonte: dicionário etimológico - <http://www.etimo.it>

O significado de Património rompeu então com as próprias bases aristocráticas e privadas de colecionismo a partir do surgimento dos Estados Nacionais<sup>2</sup>, passando de bem de carácter privado para bem de carácter coletivo (Brayner, 2007; Funari & Pelegrini, 2006; Pérez, 2009).

Com o fim da II Guerra Mundial e a criação da ONU (Organização das Nações Unidas), ambas ocorridas em 1945, os nacionalismos associados ao imperialismo no âmbito da cultura foram superados (Funari & Pelegrini, 2006).

A noção de Património Histórico fica, portanto, vinculada à noção de cidadania, enquanto aquela de Património Cultural, de um povo, indica o conjunto dos saberes, fazeres, expressões, práticas e produtos, que remetem à memória e à identidade desse povo (Brayner, 2007).

Em todos casos, levando em conta que o Património está inserido numa sociedade com uma multiplicidade de valores e cada vez mais complexa, na medida em que os saberes também se tornam articulados, a seleção do que é ou não deve ser considerado Património Cultural torna-se uma tarefa bastante árdua (Galvão, 2015).

O Património Cultural de uma sociedade é, portanto, fruto de uma escolha feita a partir daquilo que as pessoas consideram ser mais importante, mais representativo da sua identidade, da sua história, da sua cultura; os valores e os significados atribuídos pelas pessoas a objetos, lugares ou saberes tornam as práticas culturais património de uma coletividade (Brayner, 2007; Galvão, 2015; Pérez, 2009).

Os especialistas insistem no fato de, pela sua natureza, os patrimónios culturais intangíveis estão diretamente conectados ao território onde eles tomam vida. Fora deles, não são observáveis de forma alguma (Tucci, 2006).

Carvalho (2011) conceitualizá-os da seguinte maneira:

“Um conjunto diverso de expressões e tradições que as comunidades e os grupos vão transmitindo de geração em geração, recriando-as ao sabor dos tempos. Trata-se de um património vivo que se vai expressando através da música, da dança, da oralidade, do teatro e dos objetos, fazendo parte de uma complexa teia de valores, sistemas do conhecimento e saberes que estão associados à vida humana. Considerado um pilar fundamental da diversidade cultural, o PCI está na base da(s) identidade(s) das comunidades” (Carvalho, 2011: 22).

---

<sup>2</sup> O conceito de Estado Nacional surgiu “a partir da invenção de um conjunto de cidadãos, os quais deveriam compartilhar uma língua e uma cultura, uma origem e um território” (Funari & Pelegrini, 2006: 16)

As características principais do Património Cultural Imaterial, evidenciadas pela UNESCO<sup>3</sup>, são:

- **Tradicional, contemporâneo e vivo ao mesmo tempo:** o PCI não só inclui tradições herdadas do passado, mas também usos rurais e urbanos contemporâneos característicos de diversos grupos culturais.
- **Integrador:** o PCI contribui para a coesão social fomentando um sentimento de identidade e responsabilidade que ajuda os indivíduos a sentirem-se membros de uma ou várias comunidades, e da sociedade em geral; além disso, favorece o diálogo entre culturas e promove o respeito por outros estilos de vida.
- **Representativo:** o PCI evolve as comunidades e depende daqueles cujos conhecimentos das tradições, técnicas e costumes são transmitidos ao resto da comunidade, de geração em geração.
- **Baseado na comunidade:** o PCI pode ser reconhecido como tal, somente pelas comunidades, pelos grupos ou pelos indivíduos que criam, mantêm e transmitem como património as suas crenças e tradições culturais; ninguém pode decidir por eles que uma expressão ou um uso determinado forme parte de seu património.

O interesse atual pelo Património Cultural é o resultado de uma multiplicidade de questões que só muito recentemente têm vindo a ser estudadas, isto devido ao efeito da intensificação do consumo de bens culturais, da politização e da mercantilização dos patrimónios culturais (Prats, 1997).

De facto, o atual desenvolvimento e importância sem precedentes do património parecem estar estritamente ligados com a expansão da globalização, cujos principais aspetos nefastos se resumem em intolerâncias, graves ameaças de degradação, de desaparecimento e de destruição do PCI (Cabral C., 2009).

O Património Cultural Imaterial é importante porque nos infunde sentimentos de identidade e pertença, que ligam o nosso passado ao nosso futuro, através do presente<sup>4</sup>; a perda ou a interrupção da transmissão do Património Cultural Imaterial pode privar uma comunidade dos seus pontos de referência social, favorecer marginalização e incompreensão e causar conflitos de identidade.

---

<sup>3</sup> Fonte: “O que é o patrimóniocultural imaterial?” - <http://es.unesco.org/>

<sup>4</sup> Fonte: “O que é o patrimóniocultural imaterial?” - <http://es.unesco.org/>

## **1.2. A salvaguarda do Património Cultural Imaterial e a Patrimonialização**

“Salvaguardar” significa garantir a viabilidade do PCI, ou seja, sua recreação e sua transmissão de conhecimentos, técnicas e significados, principalmente através da comunicação entre gerações (Brayner, 2007; Carvalho, 2011; Mason & Torre, 2000; Pérez, 2009).

Todas as medidas de tutela, nesse sentido, devem aplicar-se com o consentimento e a participação da comunidade detentora do PCI. A preservação do Património Cultural significa, principalmente, cuidar dos bens e das pessoas associadas a ele (Brayner, 2007).

As principais medidas adotadas para esses bens consistem em atividades de valorização, de identificação dos sujeitos que possuem o conhecimento do Património e de promoção do conhecimento, de modo que as tradições sejam transmitidas e não caiam no esquecimento, tudo isso em coordenação com as administrações competentes.

Para valorizar um bem imaterial ou intangível, bem como para preservar a sua memória e garantir a sua reprodutibilidade, é necessário, antes de tudo, identificá-lo e conhecê-lo; esta necessidade torna-se cada vez mais importante, especialmente numa era de globalização e estandardização social, já que o PCI é um fator fundamental de diversidade cultural (Gualdani, 2014).

Consistindo a globalização no processo através do qual uma dada condição ou entidade se consegue expandir por todo o globo, o reconhecimento de uma identidade específica e com características distintas pode constituir uma forma de oposição e resistência (Cohen Elie, 2000); uma valorização do antigo e do romântico em contraponto ao “moderno homogêneo” (Galí, 2010).

Os sentimentos de perda e de instabilidade das comunidades atuais tornam o Património Cultural uma âncora e a sua salvaguarda torna-se uma urgência enquanto forma de garantir a diversidade, o pluralismo cultural e o acesso à cultura (Mason & Torre, 2000).

Por isso, na atualidade, a salvaguarda do PCI vem assumindo um papel relevante no âmbito das políticas culturais dentro das esferas internacional, nacional e local (Carvalho, 2011).

É aqui que entra o conceito de patrimonialização, isto é, um processo que está associado à institucionalização da cultura e que precisa de uma estratégia instrumental e pragmática; funciona como mecanismo de afirmação e legitimação da identidade de um grupo e de ativação de memórias (Galvão, 2015; Pérez, 2009).

Mas tem alguns aspetos negativos se mal gerido, podendo transformar-se num meio de espetacularização do património com fins de preservá-lo, restaurá-lo, estetizá-lo, promovê-lo

e, conseqüentemente, incitar à capitalização turística sobre ele, através de práticas de “embelezamento” e “empacotamento do passado”. (Huysen, 2000; Figueira, 2016).

“Quando o sucesso da patrimonialização passa a ser medido exclusivamente em termos mediáticos, quantitativistas e economicistas, o património cultural converte-se num bem comercial semelhante a qualquer outro. Neste caso, podemos falar de um processo de banalização (...) da cultura e do património cultural, perdendo assim as suas funções sociais educadoras e educativas” (Pérez, 2009: 163).

Além dos perigos da utilização turística do Património Cultural (que abordaremos mais adiante), corremos outros riscos.

Um dos mais importantes é uma adoção não adequada das modalidades de salvaguarda, já que, se para o Património Cultural Material é necessária uma proteção "estática" e "vinculativa", para o PCI é indispensável uma proteção "dinâmica", que se harmoniza com seu contínuo desenvolvimento social (Gualdani, 2014).

No passado, as iniciativas em relação à preservação tinham objetivos conservadores e nacionalistas, mas com o passar do tempo, com a maior complexidade dos saberes e conseqüentemente com uma maior responsabilidade ética, foram-se criando novas formas de olhar para o Património, ampliando os conceitos e as diretrizes para uma melhor gestão (Galvão, 2015); daí a atualização contínua da catalogação e a atenção para reconhecer novos fenómenos tradicionais emergentes ou anteriormente desconhecidos (Cabral C., 2009).

Como já referido antes, o PCI não está dotado de valor em si mesmo, por isso, cada grupo ou comunidade atribui valores e significados (específicos em cada momento histórico) aos seus bens culturais, escolhidos dentro de múltiplos elementos culturais, o que implica um processo social de seleção e de atribuição de valores.

Os protagonistas deste processo são arqueólogos, antropólogos, arquitetos, historiadores da arte, biólogos, entre outros; as suas tarefas consistem na identificação dos elementos culturais dignos de serem patrimonializados, mas a decisão não depende somente das escolhas deles. Na verdade, a sociedade civil, os políticos e o mercado também contribuem nos processos de atribuição de valor no Património Cultural; é a partir do confronto entre estes agentes que se define o que é e o que não é Património Cultural (Pérez, 2009).

São os Estados Nacionais (nas esferas locais, municipais, estaduais e federais) e mesmo a UNESCO (à escala internacional) que conduzem a invenção do Património através de políticas nacionais e internacionais de proteção patrimonial (Figueira, 2016).

Toda essa dinâmica da patrimonialização veio estimular um amplo sistema de informações numa esfera global, com decretos, ações, práticas e intervenções: inventário, banco de dados, restauração, requalificação, criação de listas de bens classificados, revitalização, musealização, entre outras nomenclaturas técnicas.

Atualmente, aqueles patrimónios que entram nas listas de “Património Cultural Nacional” ou da “Humanidade”, adquirem uma maior visibilidade, pois são alvos de programas variados de difusão (Galvão, 2015).

Os aspetos das inovações participativas promovidas pela UNESCO consistem na participação de não-profissionais nos processos de patrimonialização, que agora se tornam os protagonistas concretos das instituições culturais (Bortolotto, 2013).

### **1.3. Antecedentes da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial de 2003**

Foram precisamente as ações desenvolvidas pela UNESCO que concretizaram as atividades de salvaguarda e que tornaram esta organização o ícone do conceito de Património a nível mundial.

A primeira destas atividades foi a elaboração da Lista de Património Mundial estabelecida pela Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural de 1972 (Bortolotto, 2011).

A referida Convenção de 1972, estritamente focalizada nos monumentos e sítios, representou um instrumento importante de desenvolvimento territorial, em particular do turismo, desde que as inscrições na Lista do Património Mundial mobilizaram recursos económicos e interesses políticos (Bortolotto, 2011); apesar disso, não contemplava uma visão abrangente do conceito de Património Cultural, e com o passar do tempo, devido as formas contemporâneas de se olhar e pensar o Património, tornou-se fundamental abranger estrategicamente políticas direcionadas ao PCI (Galvão, 2015).

Com a Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais que decorreu no México em 1982<sup>5</sup>, o conceito de Cultura passou a estar mais próximo da perspectiva antropológica, ao ser definido como:

---

<sup>5</sup> Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000525/052505eo.pdf>

“O conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afectivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que abrange, além das artes e das letras, os modos de vida, as maneiras de viver em comunidade, os sistemas de valores, as tradições e as crenças” (UNESCO, 1982: 8).

Sempre no ano 1982, a UNESCO criou o “Comité de Peritos para a Salvaguarda do Folclore” e a “Secção do Património Não Tangível”.

Estes foram a base para a posterior estipulação (no decorrer da 25ª reunião geral da UNESCO em 1989) da Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore (UNESCO, 1989)<sup>6</sup>.

Esta Recomendação constitui o primeiro documento normativo internacional dirigido à cultura tradicional e popular, ela incentiva a cooperação entre países e ressalva a importância social, económica, cultural e política da cultura tradicional na história dos povos<sup>7</sup>, reconhece a extrema fragilidade das formas da cultura tradicional e popular e a importância do papel dos governos para a salvaguarda destes bens; é considerada por muitos como o prelúdio da Convenção de 2003 (Cabral C., 2009; Galvão, 2015).

Apesar disso, os anos seguintes foram marcados pela intensidade de debates acerca dos efeitos negativos da globalização sobre as culturas tradicionais, enquanto a aplicação da Recomendação de 1989, por parte dos países, não teve o impacto esperado e não foram atingidos os objetivos pretendidos (Galvão, 2015).

Entre as principais críticas, evidenciam-se: a necessidade de uma maior divulgação dos objetivos propostos para obter o devido reconhecimento internacional, a troca dos termos “cultura tradicional” e “folclore” por outros conceitos mais apropriados e também o fato de privilegiar a proteção da cultura tradicional baseando-se na documentação e criação de arquivos quando se deveria ter dado maior enfoque aos detentores destas práticas (Carvalho, 2011), dessa forma foi ignorado o carácter dinâmico que estes tipos de bens possuem.

---

<sup>6</sup> Disponível em: [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=13141&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

<sup>7</sup> A Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore, define o folclore como:

“Folclore (ou cultura tradicional e popular) é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e os valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes” (UNESCO, 1989: ponto A).

Em 1997, durante a Conferência Geral da UNESCO, decidiu-se que deveria ser dada máxima prioridade ao programa do Património Cultural Imaterial; o programa aceite pela maioria dos Estados-membros foi desenvolvido a partir de uma reunião em Marrocos, nos dias 26 e 27 de junho de 1997, sob o título de “*International Consultation on the Preservation of Popular Spaces*”<sup>8</sup>, no qual foi estabelecida uma lista de “formas de expressão populares e tradicionais” e de “espaços culturais” que foram considerados como obras-primas por se encontrarem em risco de desaparecer.

O ano seguinte, o Conselho Executivo aprovou o regulamento do programa Proclamação das Obras-primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade (UNESCO, 1998)<sup>9</sup>.

O programa Obras-Primas foi significativo enquanto direcionou a atenção das pessoas para as tradições culturais e incentivou os governos locais e nacionais à elaboração de planos de ação, como inventários nacionais e medidas administrativas, para a proteção dos seus patrimónios orais e intangíveis, ainda promoveu a participação de artistas e executantes locais na identificação e revitalização do Património Cultural Imaterial (Cabral C., 2009; Galvão, 2015).

Outra reunião muito importante, na definição das terminologias referentes ao PCI, foi a mesa-redonda intitulada “*International Round Table on Intangible Cultural Heritage*” em Turim, Itália, em março de 2001<sup>10</sup>.

Nessa ocasião, foram dadas algumas definições de PCI: as ações internacionais para salvaguardar o Património Cultural Imaterial devem basear-se em princípios universalmente aceites pelos direitos humanos, equidade, sustentabilidade e respeito mútuo entre comunidades; as atividades de salvaguarda da diversidade cultural devem levar em consideração a dinâmica de criação, renovação e transmissão do PCI; as instituições locais, para aplicar suas próprias abordagens devem conhecer e ter a capacidade de identificar seu próprio PCI (UNESCO, 2001).

Em setembro de 2002, foi aprovada, por unanimidade dos seus 120 membros, a Declaração de Istambul no decurso da terceira Mesa-Redonda de Ministros da Cultura, intitulada “*Intangible Cultural Heritage - a mirror of cultural diversity*”<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://ich.unesco.org/en/proclamation-of-masterpieces-00103>

<sup>9</sup> Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001142/114238e.pdf>

<sup>10</sup> Disponível em: [http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=EN&meeting\\_id=00057](http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=EN&meeting_id=00057)

<sup>11</sup> Disponível em: <https://ich.unesco.org/doc/src/00073-EN.pdf>

A Declaração ressalta a importância da defesa da diversidade cultural (UNESCO, 2002) e realça sua vulnerabilidade, seu aspecto ativo e dinâmico, a importância da participação de todos os atores e os benefícios da cooperação internacional, aspectos que são referidos no texto final da Convenção de 2003 (Cabral C., 2009).

Finalmente, foram duas as sessões que levaram à constituição da Convenção de 2003: na primeira, realizada entre 23 e 27 de setembro de 2002, foi debatida a questão das definições, dos aspectos teóricos de enquadramento geral, da criação das listas sobre o financiamento e a estruturação do comitê; na segunda sessão, realizada entre 24 de fevereiro e 1 de março de 2003, foram discutidas as definições de PCI e de salvaguarda e estabeleceram-se os inventários nacionais (Galvão, 2015).

Por fim, em setembro de 2003 foi entregue ao Conselho Executivo o anteprojeto da Convenção, aprovado sem propostas de alteração e submetido à 32ª Conferência Geral para a sua adoção por parte dos Estados-membros.

#### **1.4. A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial – Definições**

A Conferência Geral da UNESCO, na sua 32ª sessão, realizada em Paris do dia 29 de setembro ao dia 17 de outubro de 2003, aprova a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.

Abaixo estão alguns passos importantes na premissa da Convenção, que esclarecem de forma sumária a posição tomada pela UNESCO no âmbito do PCI:

“(…) Considerando a importância do patrimônio cultural imaterial como fonte de diversidade cultural e garantia de desenvolvimento sustentável (...). Reconhecendo que os processos de globalização e de transformação social, ao mesmo tempo em que criam condições propícias para um diálogo renovado entre as comunidades, geram também, da mesma forma que o fenômeno da intolerância, graves riscos de deterioração, desaparecimento e destruição do patrimônio cultural imaterial, devido em particular à falta de meios para sua salvaguarda, (...). Reconhecendo que as comunidades, (...) e, em alguns casos, os indivíduos desempenham um importante papel na produção, salvaguarda, manutenção e recriação do patrimoniocultural imaterial, assim contribuindo para enriquecer a diversidade cultural e a criatividade humana, (...). Considerando a necessidade de conscientização, especialmente entre as novas gerações, da importância do patrimônio cultural imaterial e de sua salvaguarda, (...)” (UNESCO, 2003: 3)<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>

Nos primeiros dois artigos do documento, são elencadas as finalidades da Convenção e algumas definições; entre as finalidades destacamos: a salvaguarda do PCI, o respeito às comunidades, aos grupos e aos indivíduos envolvidos, a consciencialização no plano local, nacional e internacional da importância do PCI, a cooperação e a assistência internacionais (UNESCO, 2003).

Em relação as definições, elas foram objeto de numerosos estudos, mas também de críticas, por parte de antropólogos, tendo sido reformuladas em Convenções subsequentes para serem mais claras e exaustivas.

Aqui, vamos tentar analisar algumas das dúvidas.

No primeiro ponto do Artigo 2, a Convenção de 2003 entende por Património Cultural Imaterial:

“(...) as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu património cultural. Este património cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (...)” (UNESCO, 2003: 4)

Comparada às abordagens do Património Cultural baseadas em pesquisa e documentação, ainda centrais na Recomendação de 1989, a Convenção de 2003 é muito clara ao dar centralidade aos atores responsáveis pela transmissão e reprodução das práticas sociais e culturais.

No entanto, a complexidade de um processo, em que muitos atores entram e dos quais as instituições são responsáveis, é evidente e torna-se de difícil aplicação (Broccolini & Clemente & Ferracuti & Zingari, 2014).

Estas dificuldades residem na formalização de relações longe das tradições culturais, pois é difícil definir quem pode responder pela manifestação, além de ser necessário o desenvolvimento de um trabalho em conjunto, entre funcionários públicos, académicos e praticantes da tradição (Kurin, 2004).

A questão da identidade é um elemento fulcral na Convenção que privilegia os detentores do Património em detrimento também do próprio Estado, ou seja, ao exigir a participação das comunidades e grupos na inventariação, salvaguarda e gestão do Património, a Convenção

mete nas mãos deles o poder de definir que patrimónios querem ver reconhecidos, a pontos de participarem na construção da sua própria memória colectiva (Cabral C., 2009).

Na verdade, se por um lado a definição insiste na dimensão evolutiva e processual deste património "transmitida de geração em geração" e "constantemente recriada", por outro, atribui um papel novo e mais ativo aos portadores desse património (Bortolotto, 2011).

Nota-se também que nesta definição o Património Imaterial não está desvinculado da sua forma "material", ao considerar-se, também, "os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados" (Galvão, 2015).

O ponto 2 do Artigo 2 trata dos campos de aplicação do PCI:

- a) tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do património cultural imaterial;
- b) expressões artísticas (artes do espectáculo);
- c) práticas sociais, rituais e atos festivos;
- d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo;
- e) técnicas artesanais tradicionais." (UNESCO, 2003: 5)

O primeiro ponto, "Expressões orais, incluindo o idioma como veículo do património cultural imaterial", constitui um eixo temático discutido com bastante atenção, devido à língua ser o principal veículo de transmissão do Património Imaterial, levando em conta que muitos idiomas foram extintos ou correm sério risco de desaparecer por diversos motivos (Galvão, 2015).

Outra definição é a de "salvaguarda", no ponto 3 do Artigo 2:

"Entende-se por "salvaguarda" as medidas que visam garantir a viabilidade do património cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não-formal – e revitalização deste património em seus diversos aspectos." (UNESCO, 2003: 5)

O ponto de partida de qualquer ação de salvaguarda do Património consiste na constituição de inventários para a identificação e o controlo dos bens patrimoniais, servindo de base a futuras ações de conservação, gestão ou difusão (Hernández, 2002); estes inventários do PCI poderão impulsionar também a salvaguarda do Património Tangível, dado que as manifestações imateriais se apoiam em objectos físicos: instrumentos musicais, indumentária tradicional, etc. (Cabral C., 2009).

No Artigo 13, são aprofundadas as medidas de salvaguarda, aqui a Convenção afirma que cada Estado deve adotar uma política de proteção no seu território e designar ou criar organismos competentes para a salvaguarda do Património Imaterial (UNESCO, 2003).

O problema reside no fato de nenhuma orientação ser deixada sobre os organismos competentes para a gestão deste Património, facultando a responsabilidade a cada território (Galvão, 2015).

A Convenção fornece também três instrumentos para a salvaguarda e um fundo para assistência internacional: a Lista Representativa do Património Cultural Imaterial (Artigo 16); a Lista de Salvaguarda Urgente (Artigo 17) e o Fundo para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (Artigo 25) (UNESCO, 2003).

Foram realizadas outras Convenções e Reuniões nos anos 2000, que poderíamos definir de “nova geração” (Broccolini et al., 2014), por tratarem da ligação fundamental entre os traços culturais (bens imateriais) e o contexto social de pertença.

Entre estas, destacamos a Convenção de Faro de 2005 (Conselho da Europa – Convenção Quadro do Conselho da Europa sobre o valor do Património Cultural para a sociedade)<sup>13</sup>, e, no mesmo ano, a Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais de 2005<sup>14</sup>.

Para um enriquecimento das definições técnicas da Convenção de 2003, destacamos também a reunião de Tokyo em 2006<sup>15</sup>, que esclarece o que se entende por comunidades, grupos e indivíduos:

- “• Comunidades são redes de pessoas cujo sentido de identidade ou ligação deriva de uma relação historicamente partilhada que está enraizada na prática e transmissão, ou envolvimento, do seu PCI;
- Grupos englobam indivíduos dentro da comunidade ou em várias comunidades que partilham características comuns tais como competências, experiência e conhecimentos específicos e que, como tal, desempenham papéis específicos nas práticas presentes ou futuras de recriação e/ou transmissão do seu património cultural imaterial, como por exemplo os curadores, praticantes ou aprendizes;
- Indivíduos são aqueles que dentro da comunidade ou em várias comunidades possuem competências, experiência, conhecimentos específicos ou outras características distintas e que, por isso, desempenham papéis específicos nas práticas presentes ou futuras de recriação e/ou transmissão do seu património

---

<sup>13</sup> Disponível em: <http://www.forumdascidades.pt/?q=content/convencao-de-faro-conselho-da-europa-2005>

<sup>14</sup> Disponível em: <http://www.bermuseum.org/wp-content/uploads/2014/07/convencao-sobre-a-diversidade-das-expressoes-culturais-unesco-2005.pdf>

<sup>15</sup> Disponível em: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00034-EN.pdf>

cultural imaterial, como por exemplo os curadores, os praticantes ou, quando apropriado, os aprendizes.” (UNESCO 2006: 5)

Vamos analisar agora as obrigações dos Estados que se empenham a manter a ratificação da Convenção de 2003.

### **1.5. Direitos e obrigações dos Estados-membros**

No Artigo 11 são expostas as funções dos Estados-membros, em particular no que concerne às medidas necessárias a garantir a salvaguarda do PCI em cada território, com a ajuda e a participação das comunidades, dos grupos e das ONG – Organização Não Governamental (UNESCO, 2003).

Esta participação é um conceito-chave da Convenção de 2003, o termo ocorre duas vezes no texto, nos Artigos 11 e 15 (UNESCO, 2003).

O princípio estabelecido e promovido por estes artigos é incluir a sociedade civil, propriamente dita, ou através de associações de mediação (ONG), enquanto o valor patrimonial de uma prática deve ser atribuído pelos seus próprios intérpretes.

Embora a participação da comunidade seja claramente postulada pela Convenção, os conceitos de “participação” e de “comunidade” não encontram definição nenhuma no texto da Convenção, portanto, estão sujeitos às interpretações de cada Estado Parte (Bortolotto, 2011).

Na verdade, as referências ao conceito de "comunidade" parecem não considerar os seus possíveis conflitos internos: as comunidades observadas nas suas interações quotidiana são muitas vezes sistemas sociais complexos e conflituantes, sujeitos a uma distribuição de poder não sempre democrática (Bortolotto, 2011; Cabral C., 2009; Kurin, 2007).

Portanto, os termos em que a Convenção exige que seja garantida a participação da sociedade civil são vagos.

Enquanto, estabelece, por um lado, o princípio da participação das "comunidades, grupos e indivíduos", por outro, os Estados conservam o poder de definir as políticas de salvaguarda e propor as candidaturas às Listas, conforme indicado nos Artigos 16 e 17 (UNESCO, 2003).

As candidaturas devem demonstrar que a manifestação do objeto tem um valor destacado: como as obras do génio criativo tem bases na tradição cultural ou na história cultural de uma comunidade; ou sejam testemunho de uma tradição cultural viva; ou esteja

ameaçada a desaparecer por falta de estratégias de salvaguarda ou processos de mudança rápida (Pérez, 2009).

No Artigo 14 são listadas outras indicações e obrigações dirigidas aos Estados Parte:

“Cada Estado Parte se empenhará, por todos os meios oportunos, no sentido de:

- a) assegurar o reconhecimento, o respeito e a valorização do património cultural imaterial na sociedade, em particular mediante:
  - i) programas educativos, de conscientização e de disseminação de informações voltadas para o público, em especial para os jovens;
  - ii) programas educativos e de capacitação específicos no interior das comunidades e dos grupos envolvidos;
  - iii) atividades de fortalecimento de capacidades em matéria de salvaguarda do património cultural imaterial, e especialmente de gestão e de pesquisa científica;
  - iv) meios não-formais de transmissão de conhecimento;
- b) manter o público informado das ameaças que pesam sobre esse património e das atividades realizadas em cumprimento da presente Convenção;
- c) promover a educação para a proteção dos espaços naturais e lugares de memória, cuja existência é indispensável para que o património cultural imaterial possa se expressar.” (UNESCO, 2003)

Entre as medidas de salvaguarda, além daquelas já citadas, a Convenção propõe no Artigo 12 a elaboração de inventários, como mostrado em baixo:

“1. Para assegurar a identificação, com fins de salvaguarda, cada Estado Parte estabelecerá um ou mais inventários do património cultural imaterial presente em seu território, em conformidade com seu próprio sistema de salvaguarda do património. Os referidos inventários serão atualizados regularmente. (...).” (UNESCO, 2003: 8)

O estabelecimento de inventários nacionais para a identificação de expressões culturais é uma das obrigações mais importantes dos Estados para manter a ratificação da Convenção de 2003.

Apesar disso, a Convenção não fala de um único inventário nacional, não defende um sistema de catalogação único, mas apela aos governos para se envolverem em ações coordenadas de identificação participativa, com o fim de criar “um ou mais inventários” de PCI presentes nos seus territórios (Broccolini et al., 2014).

Os inventários devem ser considerados como processos abertos que não devem ser concluídos e fechados, pelo contrário, a Convenção sobretudo na importância da atualização

constante dos inventários (conforme definição acima) do que na necessidade de fornecer documentação exaustiva (UNESCO, 2003).

A salvaguarda do PCI não pode, portanto, corresponder à documentação da prática ou sua proteção nas áreas de conservação (museus, arquivos, bancos de dados), mas deve ser baseada nas operações (sociais e políticas) que permitam que os grupos a reproduzam (Kurin, 2007).

Kurin (2004) destaca que os inventários podem ser de grande utilidade para o reconhecimento e identificação das diversas tradições culturais, mas que dificilmente as salvaguardariam; não basta somente a inclusão em listas e uma vasta documentação a respeito da prática, é preciso um plano de salvaguarda realizado pelos atores sociais envolvidos, considerando o tipo de manifestação e sua realidade (Kurin, 2004).

De acordo com muitos observadores de políticas culturais internacionais, e também para muitos atores do PCI, a concentração de recursos e esforços dos países na criação de inventários representaria uma estratégia para contornar as ações concretas de salvaguarda porque, fixando-se na obrigação de elaborar as listas, os Estados-membros poderiam limitar-se a intervenções simbólicas (Cabral C., 2009; Kurin, 2004; Pérez, 2009).

Os etnólogos, chamados a colaborar com as instituições na criação de inventários, colocam especial ênfase nas possíveis consequências sociais destas medidas de salvaguarda: descontextualizando as práticas culturais dos contextos sociais, nos quais se manifestam os inventários, recontextualizam-nas dentro de uma ordem fictícia e construída.

Isso facilita a sua espetacularização e comercialização; esta forma de tratar o PCI teria como finalidade principal a exploração turística (Bortolotto, 2011).

As listas, capazes de dar visibilidade e prestígio aos Estados, são consideradas por aqueles que trabalham em contato com os portadores das práticas em questão, como intervenções de fachadas, focadas em representações metaculturais e não na própria cultura e seus portadores (Kurin, 2007).

É interessante ressaltar que a questão da atividade turística é pouco debatida na Convenção e, tendo em conta os riscos e as potencialidades que o turismo cultural pode representar pelas comunidades e pelas manifestações, seria imprescindível uma maior atenção nesse aspecto.

O turismo deve ser gerido de maneira sustentável de acordo com os interesses das partes comerciais, da administração pública e dos praticantes; as organizações podem candidatar determinados bens no intuito de torná-los mais produtivos e populares, levando em conta o destaque que resulta do reconhecimento da UNESCO, mas isso pode resultar numa

espécie de instrumentalização política, com objetivos de obter mais recursos económicos (Bortolotto, 2011; Pérez, 2009).

Estas questões serão discutidas em detalhes nos próximos dois capítulos.

## **1.6. Os dilemas da salvaguarda de Patrimónios Culturais Imateriais**

As questões relativas à patrimonialização das manifestações culturais são abordadas por diversos autores (Cabral C., 2009; Carvalho, 2011; Figueira, 2016; Funari & Pelegrini, 2006; Galvão, 2015; entre outros), entre estas destacamos a “fossilização” do PCI se não se considerar o seu carácter vivo e dinâmico, a hierarquização no sentido de incentivar algum tipo de elitismo ou de exclusividade cultural, ou as dificuldades em identificar determinados patrimónios num contexto de alta diversidade cultural.

Também devemos envolver os problemas inerentes à instrumentalização política e os interesses dos Estados por detrás das classificações.

Salvaguardar um património é um procedimento articulado, levantando questões éticas e filosóficas de difícil consenso: por um lado, há os favoráveis as classificações, que afirmam que, se não houver intervenção das políticas públicas na valorização, o PCI poderá extinguir-se juntamente com elementos relevantes da identidade cultural de uma comunidade; por outro, há os oponentes, que acham incorreto preservar artificialmente um bem, defendendo que as expressões são espontâneas e fazem parte de um processo dinâmico e de constante renovação (Carvalho, 2011).

Estes conflitos, nascidos com o aumento dos reconhecimentos dos PCI, envolvem o comércio local, o turismo, os atores políticos locais e nacionais e inteiras comunidades (Cendeja, 2014).

Entre as contradições mais evidentes com o "espírito" da Convenção, com base na cultura de participação e da preservação da diversidade, acha-se a tendência das comunidades em fazer com que as razões da excelência, autenticidade e singularidade dos traços culturais prevaleçam numa corrida pelo reconhecimento do “selo UNESCO”<sup>16</sup> (Broccolini et al., 2014).

---

<sup>16</sup> Um exemplo disso é o reconhecimento da “Arte del pizzaiolo napoletano” (um dos mais recentes PCI reconhecido na Itália), impulsionado e devido à difusão global do produto; os detentores iniciaram o processo de reconhecimento para afirmar a autenticidade e a exclusividade do seu *know-how*. Para saber mais: [http://napoli.repubblica.it/cronaca/2017/12/07/news/l\\_arte\\_della\\_pizzaiuolo\\_napoletano\\_diventa\\_patrimonio\\_del\\_unesco-183325106/](http://napoli.repubblica.it/cronaca/2017/12/07/news/l_arte_della_pizzaiuolo_napoletano_diventa_patrimonio_del_unesco-183325106/) e <http://www.lastampa.it/2017/12/07/societa/cucina/larte-del-pizzaiolo-napoletano-diventa-patrimonio-dellumanit-AuGPBsX7VwnXyvfGeqrxSI/pagina.html>

Paradoxalmente, quanto mais perseverante for a aplicação da Convenção e os esforços de salvaguarda do PCI, maior será o seu impacto sobre as comunidades e os grupos, portanto, em todas as intervenções há que ter-se em mente que o Património Cultural tem um valor simbólico e identitário caro aos seus detentores, mas também possui um valor político e económico que convém não esquecer.

Na verdade, além da importância do património em si, o reconhecimento da UNESCO dá aos sítios um emblema e uma visibilidade que constitui um atrativo cultural e económico, tanto para as regiões e os países em que os sítios se localizam, como para os fluxos turísticos culturais (Funari & Pelegrini, 2006).

Isto constitui um dos maiores desafios que a UNESCO e os Estados enfrentam, já que, a partir do momento em que um bem imaterial é classificado, este torna-se objeto de valorização através de programas de salvaguarda; nasce a necessidade de ter cuidado para que se mantenham as formas de transmissão tradicionais sem que a sua prática seja guiada por a demanda do mercado.

Neste sentido, Galvão (2015) destaca:

“(...) as propostas para a salvaguarda do PCI estão quase intrinsecamente ligadas ao modo como o Estado gere esse património em seu território. Levando em conta que a classificação do património imaterial também pode ser um pretexto para a melhoria de vida dos seus portadores, através de geração de empregos, redução de pobreza e do desenvolvimento sustentável, não se deve, no entanto conjecturar a atividade turística ou a indústria cultural como sendo fontes de obstáculos intransponíveis, criadoras de dificuldades insolúveis, mas sim, analisar meticulosamente, respeitando obviamente os interesses dos portadores, através de alternativas viáveis na intenção de que a prática não se torne completamente dependente dessas atividades e não as reduza a meros espetáculos para atrair a atenção de turistas” (Galvão, 2015: 32).

O foco turístico na autenticidade e nas identidades dos destinos visitados é um dos princípios-base do conceito de turismo patrimonial (que abordaremos em detalhes no próximo capítulo), já que a autenticidade é um dos requisitos que justificam o reconhecimento de um bem cultural como património.

A representação espetacular de um bem cultural, portanto, evidencia atributos que demarcam uma imagem de excepcionalidade, singularidade e raridade; estes atributos geram nas pessoas um sentido de curiosidade e de aproximação ao património idealizado, fazendo-as sentir de certa forma mais ligadas ao passado (Figueira, 2016).

MacCannell (1976) sustenta que o melhor indicador da vitória da modernidade sobre todos os outros ordenamentos socioculturais não é o desaparecimento do mundo antigo, mas a sua preservação artificial e a sua reconstrução na sociedade moderna (MacCannell, 1976).

Estas formas de tratar o PCI estão impulsionadas também por um sentido de “dever de memória” e de “medo da perda do património”.

Em relação ao primeiro, Guillaume (2003) destaca que, a paixão pelo passado nas sociedades ocidentais, mais do que uma nostalgia do passado, é um verdadeiro trabalho de luto relativamente a um mundo em desaparecimento.

O medo da perda do Património, ou da urgência na sua recuperação, pode levar ao abuso do resgate patrimonial, produzindo um estatismo e uma fossilização dos patrimónios, sendo que a patrimonialização tende a fixar alguma permanência (especialmente institucionais), quando a cultura, pelo contrário, está em constante mudança.

A cultura pode ser estudada e conhecida, mas não pode ser toda patrimonializada, porque senão estaríamos condenados a viver como os nossos antepassados (Pérez, 2003).

Outro dilema reside no fato que estas formas de intervenção sobre o PCI poderiam permitir a cristalização da identidade, mas também produzir novas comunidades que se aproveitam do reconhecimento de um determinado bem cultural, atribuindo-lhe uma função unificadora e identificando nele um sentimento de identidade e de continuidade<sup>17</sup> (Bortolotto, 2011).

Até pode apresentar-se o problema oposto, num território de grande diversidade cultural torna-se difícil individualizar e reconhecer todas as manifestações presentes, sendo que algumas expressões culturais apenas podem ser conhecidas por determinados indivíduos e, portanto, não são passíveis de serem registadas na totalidade<sup>18</sup> (Cabral C., 2009).

A concentração de diferentes manifestações de PCI existentes nestes territórios pode ser de tal modo elevada que inviabilize qualquer tentativa de realizar um inventário completo e exaustivo, mesmo contando com o apoio das comunidades.

---

<sup>17</sup> Um exemplo deste tipo de situação pode ser aquele do “Samba de Roda do Recôncavo Baiano”, declarado obra-prima do Património Oral e Imaterial da Humanidade em 2005, sendo que para preparar o dossiê foi necessário primeiro criar uma comunidade bem definida de “sambadores do Recôncavo”, desde que embora existam laços sociais comuns entre estes atores antes do reconhecimento, eles não se identificavam numa “comunidade” homogénea e estruturada (Bortolotto, 2011).

<sup>18</sup> Um exemplo disso pode ser a Tarantella na área Grecanica, em que as letras das canções são em idioma Calabrese-Grecanico, permitindo sua total compreensão só a um grupo muito restrito de pessoas (será aprofundado este tema mais tarde).

Aqui, cabe também destacar a dificuldade de identificação, sendo que a atribuição do reconhecimento de uma arte pode acontecer em detrimento de outras similares existentes; ou seja, quando uma expressão ganha reconhecimento à escala internacional é-lhes atribuída uma “autoridade cultural”, portanto, se cada pessoa transmite a sua arte de uma forma diferente, é muito provável que esta versão classificada desvalorize outras variantes regionais ou individuais, pondo em risco a diversidade cultural (Galvão, 2015).

É importante manter vivos os valores do PCI que podem influir positivamente na vida das comunidades, promovendo o desenvolvimento de forma sustentada a construção de um futuro próspero que inclua o passado, preservando-o e transformando-o em função do progresso (Cabral C., 2009).

## **1.7. O turismo patrimonial**

O turismo é uma atividade complexa, multifacetada e mutável, que não deve ser reduzida exclusivamente nas áreas de negócios, de marketing ou de gestão de produtos, na verdade, é um fenómeno sociocultural que pode ser abordado de distintos pontos de vista e que abrange diferentes perspetivas disciplinares como economia, geografia, direito, sociologia, antropologia e ecologia.

Entre os principais fatores que causaram o expansão do turismo no globo, há o crescimento económico, a modernização dos meios de transporte, a urbanização, as férias pagas e a estabilidade político-social dos países emissores e recetores de turismo.

Apesar da natureza cultural do turismo ter raízes antigas, a ligação entre turismo e cultura e o conceito de “turismo cultural” é um conceito muito mais recente<sup>19</sup> (Pérez, 2009). O que se oferece com o turismo cultural são sensações e experiências emocionais, princípios que norteiam a corrente do “marketing experiencial” (Schmitt, 1999), que converte os produtos em experiências com um valor acrescentado.

Pode afirmar-se que o turismo é uma atividade consumidora de culturas (Santana, 2003) e o turista mesmo é um portador da sua cultura e faz com que ela circule.

O turismo, portanto, é um encontro entre culturas e sistemas sociais, o que comporta inevitavelmente algumas mudanças (Smith, 1992) mas, ao contrário das migrações, o turismo é uma deslocação voluntária na procura de algo.

---

<sup>19</sup> A UNWTO (United Nations World Tourism Organization) no “Report on Tourism and Culture Synergies” de 2015 declara que o 40% das viagens mundiais foram culturais, o que se traduz em 305 milhões de viajantes (Fonte: <http://www2.unwto.org/>).

O turista cultural está à procura de experiências autênticas, porque no seu local de origem vive num mundo não autêntico, aborrecido e oprimido, isto devido em grande parte aos efeitos da urbanização e da globalização (MacCannell, 1976); portanto, o turista é considerado como um peregrino contemporâneo, que procura autenticidade em outras “épocas” e em outros lugares, distanciados da sua vida quotidiana (Urry, 2001). Autores como Santana (1997) analisam as relações entre turistas e residentes de um local, distinguindo entre impacto social e impacto cultural.

O impacto social do turismo está associado a mudanças mais imediatas, que afetam a qualidade de vida de uma comunidade, as relações sociais e a adaptação dos residentes de um destino ao turismo.

Em relação ao impacto cultural, este produz mudanças que vão evoluindo em paralelo com o desenvolvimento turístico, como mudanças nas normas, na cultura material e nos padrões culturais (Santana, 1997).

A maioria das relações entre turistas e residentes são caracterizadas pela superficialidade e pela não continuidade, pelo engano, pela exploração e pela desconfiança, são cheias de estereótipos que resumem e simplificam a imagem que um tem do outro e, com o aumento do número de visitantes, a hospitalidade nos locais passa a ser de domínio económico-mercantil (Pérez, 2009).

Neste contexto, ganha espaço o turismo patrimonial, visto como um refúgio, uma segurança e um ponto de referência contra a dissolução dos velhos valores e modelos (Pérez, 2009), quando, na verdade, este nasce desta orientação nostálgica e nada mais é do que um fenómeno de consumo de uma cultura institucionalizada por ações de preservação e conservação (Figueira, 2016).

O turista patrimonial vê-se como um ser privilegiado (Urry, 2001), isto porque o património traz consigo refinamento, cultura e conhecimento às pessoas que não valorizam apenas “as belas artes”, mas também o que é “culto” e “popular” (Pérez, 2003), desta forma é conferido um certo *status* que é reconhecido pela sociedade (Cruz & Camargo, 2006).

O crescimento constante do turismo patrimonial demonstra que os recursos artísticos-culturais podem funcionar como elementos de criação do imaginário do consumidor, ou seja, criar uma imagem de marca do destino turístico ao redor deste património (Cruz & Camargo, 2006; Prats, 1997).

Funari e Pelegrini (2006) afirmam que a transformação espetacular dos sítios patrimoniais tem as suas origens no ano 1990, quando as ações pela “salvaguarda” dos patrimónios se

tornaram propagandas empresariais que os transformavam em “produtos culturais”, ou seja, em “mera mercadoria” (Funari & Pelegrini, 2006).

Estes temas já foram abordados até antes de Funari e Pelegrini, por exemplo, por autores como Erik Cohen (1988), que evidencia as mudanças que o turismo provoca nos sistemas socioculturais, como: a mercantilização da cultura, a autenticidade encenada para o visitante e a *exoticização* da experiência turística (Cohen Erik, 1988).

Num trabalho posterior, formula também uma distinção entre os tipos de atrações turísticas, dividindo-as em “naturais” e “agenciadas”: as atrações naturais são todos os lugares que não sofreram qualquer intervenção física ou simbólica que as tornasse mais convidativas ou acessíveis; as atrações agenciadas, por outro lado, são locais criados com específicas intenções turísticas e que apresentam características artificiais (Cohen Erik, 1995).

Devido ao sucesso deste processo de consumo da cultura<sup>20</sup>, torna-se necessária uma “patrimonialização feliz”, pois o turista não quer ver “misérias” (Pérez, 2003).

Este fenômeno traz consigo um paradoxo, pois o turismo cultural com estas premissas pode provocar o esquecimento das vivências, dos costumes, das história e dos problemas dos residentes locais; de tudo isto pouco importa ao mercado turístico, sendo que “é para o Outro (os turistas) que o Show (local ou património) se monta” (Figueiredo, 2007: 276).

Além disso, esta forma de fazer turismo “cultural” nada esclarece sobre a verdadeira cultura dos locais, fazendo cair o visitante numa visão distanciada e estereotipada; os turistas até podem ter consciência de que a “autenticidade” que observam é fabricada, mas não se importam com isto desde que esteja bem encenada (Barretto, 2005).

Os guias e as agências turísticas, neste sentido, desempenham um papel importante, desde que atuem como mediadores entre os locais e os visitantes: através da escolha dos elementos que mais lhes interessam para criar um discurso, constroem o imaginário e o olhar do turista folclorizando, *eticizando* e *exotizando* os destinos turísticos (Pérez, 2009).

Outra questão a ter em conta é a intervenção dos Estados nas práticas culturais: estes colocam expressões específicas do PCI no centro das atenções do país, com o objetivo de construir uma identidade nacional em torno delas<sup>21</sup> (Galvão, 2015).

Sendo que o PCI se apresenta como um elemento diferenciador num mercado saturado de destinos turísticos massificados, é usado como meio e estímulo para atrair os turistas, de tal

---

<sup>20</sup> Remanda-se aqui uma citação interessante sobre o tema: “O turismo alinha pela sociedade de massa interiorizando uma cultura que, em si mesma, significa uma recusa da cultura, uma conversão a meros produtos de consumo” (Figueiredo, 2007: 49).

<sup>21</sup> Para ficar no âmbito do estudo, citamos como exemplo o Carnaval de Rio de Janeiro, cujos dilemas serão abordados mais logo.

forma consegue-se uma imagem da marca do destino reforçada e um tempo ampliado de permanência dos visitantes (Cruz & Camargo, 2006).

A partir dessas hipóteses, afirma-se que a maioria dos Estados-membros da UNESCO baseia as suas ações patrimoniais, não numa ótica de salvaguarda do PCI, mas, especialmente, com interesses turístico-comerciais:

“(...) todo processo de patrimonialização universal executado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) possui fins e consequências econômicos através do mercado turístico. Enquanto tecnologias modernas de governo, patrimonialização e turismo congregam-se, produtiva e estrategicamente, para o atendimento a um mercado consumidor àvido por produtos e processos que exaltam a imagem do passado. (...) Esses mecanismos capitalizam a realidade a partir da formação de uma imagem que traduz-se como real, mas que nada mais representa do que uma espetacularização universal fabricada e conduzida pelos representantes da etnologia de urgência – patrimonializadores (...)” (Figueira, 2016: 18).

Em particular, à medida que o turismo se vai tornar numa fonte de rendimento vital para os países mais pobres, muitas culturas locais serão obrigadas a encenar “disneylandias” para o entretenimento dos visitantes, em vez de explorar as suas próprias formas de criatividade e diversidade cultural (Appadurai, 2002).

## **2. Património Cultural Imaterial no Brasil e na Itália**

Esse capítulo é dedicado à análise das normativas (passadas e atualmente em vigor) nos dois países detentores dos patrimónios objeto de estudo, nomeadamente o Brasil e a Itália, no que concerne à proteção e salvaguarda do PCI.

Os desafios que a Convenção de 2003 impõe aos Estados-membros são muitos e articulados, por isso, trabalhar junto às organizações, aos profissionais e à sociedade civil é essencial (Cabral C., 2009; Galvão, 2015).

O maior desafio reside no trabalho simultâneo com a comunidade para criar medidas de tutela e projetos de salvaguarda (Cabral C., 2011).

Compete a cada Estado-membros, que adota as normas estabelecidas na Convenção de 2003, a realização de compromissos jurídicos de acordo com os costumes do seu território, sendo que, como evidenciado no Artigo 13, o país que ratifica o acordo torna-se inteiramente responsável por salvaguardar, desenvolver e promover o próprio PCI (UNESCO, 2003).

## 2.1. A tutela do Patrimônio Cultural no Brasil

O Artigo 216 da Constituição da República Federativa do Brasil (1988) recita:

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

- I - as formas de expressão;
- II - os modos de criar, fazer e viver;
- III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

- 1º O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.
- 2º Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem.
- 3º A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.
- 4º Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.
- 5º Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos.”<sup>22</sup>

As políticas sobre o PCI introduzidas pela UNESCO não introduzem inovações substanciais no marco legal brasileiro, porque a terminologia da Constituição Federal de 1988 já se refere explicitamente aos bens intangíveis (como evidenciado no Artigo 216 acima).

Os pontos I e II da definição de Patrimônio Cultural correspondem à da UNESCO sobre conceito de PCI, e o ponto 1º corresponde a abordagem colaborativa, prevista pela Convenção de 2003 (Bortolotto, 2011) .

Antes mesmo de ser proclamada pela UNESCO, a "Convenção Relativa à Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural" (1972)<sup>23</sup>, no Brasil já havia sido instituída a figura jurídica do “tombamento”, por meio do Decreto-Lei n. 25 (1937)<sup>24</sup>, e fundado o Serviço do

---

<sup>22</sup> Disponível em: [http://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/CON1988\\_05.10.1988/art\\_216\\_.asp](http://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/CON1988_05.10.1988/art_216_.asp)

<sup>23</sup> Disponível em: <https://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>

<sup>24</sup> Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto\\_25\\_de\\_30\\_11\\_1937.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_25_de_30_11_1937.pdf)

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)<sup>25</sup> – anos mais tarde passará a chamar-se IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Bortolotto, 2011; Cavalcanti & Fonseca, 2008; Pelegrini, 2008).

O IPHAN é uma autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura e responde pela preservação do Patrimônio Cultural brasileiro.

Desde a criação do Instituto, em 1937, por meio da Lei n. 378, assinada pelo então presidente Getúlio Vargas, os conceitos que orientam a atuação do Instituto no âmbito do PCI têm evoluído bastante<sup>26</sup>.

Com o término da Segunda Guerra Mundial, a UNESCO promoveu a implantação de mecanismos para documentar e preservar tradições que estariam em vias de desaparecimento; o Brasil atendeu a essa diretriz em 1947, com a criação da Comissão Nacional de Folclore. Deste processo resultou, em 1958, a instalação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, primeiro órgão permanente dedicado a esse campo e ligado ao então Ministério da Educação e Cultura, passando logo, em 1976, a incorporação da campanha à Fundação Nacional de Arte como Instituto Nacional de Folclore, até chegar a uma nova denominação em 1997, quando passa designar-se Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) (desde 2003, parte da estrutura do IPHAN), única agência federal dedicada ao folclore (Cavalcanti & Fonseca, 2008; Nogueira, 2015).

Os atos legais subsequentes à Constituição Federal foram, sem dúvida, um avanço notável para as políticas culturais no país: em novembro de 1997, o IPHAN promoveu um seminário internacional com o objetivo de discutir estratégias e formas de proteção ao Patrimônio Imaterial.

O resultado levou à criação da Carta de Fortaleza<sup>27</sup>, que recomenda o aprofundamento do conceito de Patrimônio Imaterial e o desenvolvimento dos estudos para a criação de um instrumento legal, instituindo o *Registro* como seu principal modo de preservação (Galvão, 2015; Nogueira, 2015).

Para atender às mudanças conceituais e legais e criar instrumentos adequados ao reconhecimento e à preservação desses bens imateriais, o IPHAN coordenou estudos que

---

<sup>25</sup> As iniciativas da UNESCO, da década de 1990, tais como a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular (1989), a instituição do programa de Proclamação das Obras-primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade (1997), e a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003), tiveram mesmo muito sucesso no Brasil (Cavalcanti & Fonseca, 2008).

<sup>26</sup> Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/872>

<sup>27</sup> Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Fortaleza%201997.pdf>

resultaram na promulgação do Decreto n. 3.551, de 4 de agosto de 2000, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial<sup>28</sup>; criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI)<sup>29</sup>; e também o Inventário Nacional de Referências Culturais (INCR)<sup>30</sup>.

Em 2004, foi criado, dentro do IPHAN, o Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI), o principal órgão do governo brasileiro para salvaguarda do PCI (Bortolotto, 2011).

O DPI é responsável por executar o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI), orientar as atividades do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, avaliar e difundir o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC)<sup>31</sup>.

Vamos agora analisar todas as ferramentas que permitem e ajudam, no Brasil, à salvaguarda do PCI.

## **2.2. As ferramentas de salvaguarda**

### **O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI**

O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), instituído pelo Decreto n. 3.551, de 4 de agosto de 2000, é um programa de apoio e fomento para a identificação, o reconhecimento, a salvaguarda e a promoção PCI Brasileiro, através do estabelecimento de parcerias com instituições do governo federal, de universidades, de ONG e de organizações privadas ligadas à cultura (Bortolotto, 2011).

Entre os objetivos, destaca-se a implementação de uma política nacional de inventário, registo e salvaguarda de bens culturais de natureza imaterial, a promoção da formação de uma rede de parceiros pela preservação, valorização e ampliação dos bens que compõem o Patrimônio Cultural Brasileiro, além de incentivos e apoios às iniciativas e às práticas de preservação desenvolvidas pela sociedade (Brayner, 2007; Galvão, 2015).

As diretrizes das políticas de apoio e fomento do PNPI envolvem: a promoção da inclusão social, a melhoria das condições de vida de produtores e detentores do Patrimônio Cultural

---

<sup>28</sup> Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/687>

<sup>29</sup> Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/761/>

<sup>30</sup> Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual\\_do\\_INRC.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual_do_INRC.pdf)

<sup>31</sup> Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/701/>

Imaterial e as medidas que ampliem a participação dos grupos que produzem e transmitem manifestações culturais imateriais.

### **O Registro do Patrimônio Cultural Imaterial**

Com o Decreto n. 3.551, de 2000, instituiu-se o *Registro* do Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil.

Ficou compreendido que o Patrimônio Imaterial não requer proteção e conservação, mas identificação, reconhecimento, divulgação e apoio (Galvão, 2015).

O *Registro*, portanto, não era considerado um instrumento de proteção análogo ao *tombamento*, mas um recurso de reconhecimento e valorização do Patrimônio Imaterial.

Na visão do IPHAN:

“(…) no caso do Registro, o objetivo não é assegurar a integridade física do bem por meio de fiscalização e procedimentos de conservação e restauração, mas propiciar, pelos meios adequados à natureza do bem, sua continuidade, com base na produção de conhecimento, documentação, reconhecimento, valorização, apoio e fomento” (IPHAN, 2010: 23)<sup>32</sup>.

Os bens selecionados para o *Registro* são inscritos e divididos, de acordo com a categoria correspondente, em Livros denominados: *Livro de Registro dos Saberes* (para o registro de conhecimentos e modos de fazer), *Livro de Registro das Celebrações* (para as festas e os rituais), *Livro de Registro das Formas de Expressão* (para as manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas), e *Livro de Registro dos Lugares* (destinado à inscrição de espaços onde concentram-se e reproduzem-se práticas culturais coletivas)<sup>33</sup>.

Assim, considera-se o caráter dinâmico das manifestações culturais, permitindo que o *Registro* seja revisto a cada dez anos com o objetivo de acompanhar as transformações das práticas (Cavalcanti & Fonseca, 2008; Galvão, 2015; Nogueira, 2015).

Os processos de registro dos bens culturais incluem uma apresentação de documentos de identificação do patrimônio, uma declaração do consentimento e de empenho dos representantes da comunidade produtora do bem, uma justificativa da solicitação e indicativos da sua periodização, o seu local de origem e dados históricos a respeito do bem; também se

---

<sup>32</sup> Fonte:

[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImaDiv\\_OsSambasAsRodasOsBumbas\\_2Edicao\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImaDiv_OsSambasAsRodasOsBumbas_2Edicao_m.pdf)

<sup>33</sup> Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/122>

exige a exposição de documentos que comprovem a existência do bem, com o auxílio de referências bibliográficas, fotográficas, vídeos, desenhos, entre outros (Brayner, 2007; Funari & Pelegrini, 2008; Pelegrini, 2008).

Esse reconhecimento de inscrição no *Registro* significa mais do que a mera atribuição de um título: tem como efeito a obrigação, por parte do poder público, de documentar e divulgar esse bem, de maneira a que toda a sociedade possa ter acesso a informações sobre as suas características, sua origem e suas transformações ao longo do tempo (Brayner, 2007).

## **O Inventário Nacional de Referências Culturais - INRC**

Além do *Registro*, o IPHAN, sempre com o Decreto n. 3.551, de 2000, também desenvolveu uma metodologia de Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), um instrumento de conhecimento de bens culturais de qualquer natureza.

Para que se possa salvaguardar um bem cultural, não basta saber apenas que ele existe, é importante também saber: se a manifestação cultural é praticada pela população local, se as pessoas têm dificuldade ou não em realizá-la, como essa tradição é transmitida de uma geração para outra, quais as transformações que têm ocorrido, quem são as pessoas que hoje atuam diretamente na manutenção dessa tradição e outros aspectos relativos àquele bem cultural (Brayner, 2007).

A descrição de cada PCI deve fornecer, portanto, uma compreensão adequada dos processos de criação, recreação e transmissão, isto permite as subseqüentes ações de salvaguarda; o objetivo é permitir uma melhor compreensão do PCI e constituir referências de identidade para determinados grupos sociais (Bortolotto, 2011).

O IPHAN coloca equipas técnicas que acompanham e orientam o desenvolvimento do trabalho de inventário, o *Manual do Inventário*<sup>34</sup> recomenda que essas equipas sejam compostas por técnicos e especialistas, mas também por pessoas locais.

O Inventário possui três níveis de abordagens: investigação ou levantamento preliminar (reunião das informações já disponíveis sobre uma área selecionada, entrevistas com a população e contatos com instituições); identificação (descrição e classificação de referências culturais relevantes, identificação de mestres, aprendizes, pessoas envolvidas, indicação dos aspectos essenciais nos processos de treino, produção e transmissão) e

---

<sup>34</sup> Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual\\_do\\_INRC.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual_do_INRC.pdf)

documentação (estudos técnico-científicos de configuração e produção de documentação audiovisual ou outra, adequada ao entendimento dos bens identificados) (Galvão, 2015).

É importante ressaltar que o IPHAN não é o único órgão que tem desenvolvido trabalhos de apoio e fomento à preservação da diversidade cultural no Brasil: destaca-se o “Programa Cultura Viva”, que ajuda na instalação de Pontos de Cultura em várias partes do país e fomenta a transmissão de saberes tradicionais; o “Programa de Apoio a Comunidades Artesanais” - PACA (coordenado pelo CNFCP), que promove a valorização de artesãos, a preservação de tecnologias tradicionais, a melhoria das condições de produção e a comercialização dos produtos (Brayner, 2007); o “Programa Nacional de Apoio à Cultura” (PRONAC), instituído pela “Lei Rouanet”, Lei n. 8.312, de 1991, também apoia ações de salvaguarda, atua por meio de instrumentos de fomento como investimentos em empresas privadas que fazem projetos culturais; o “Fundo Nacional da Cultura” (FNC) para financiamento de projetos culturais de governos estaduais e municipais e de instituições públicas.

### **2.3. A ratificação da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**

O Governo brasileiro ratificou a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial de 2003, no dia 15 de fevereiro de 2006.

O Congresso Nacional aprovou esse texto através do Decreto-Lei n. 22, de 2006, entrado em vigor em junho do mesmo ano.

Entretanto, desde a campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, e com os Artigos 215 e 216 da Constituição Federal de 1988, já se estavam criando instrumentos de proteção e valorização do PCI no Brasil, antecedendo à Convenção da UNESCO de 2003.

Apesar disso, a Convenção de 2003 fortaleceu a autoridade intelectual das comunidades na interpretação dos seus modos de vida, fomentando o saber local, incentivando o papel dos protagonistas dessas comunidades nos processos de salvaguarda e definindo as estratégias políticas do seu próprio desenvolvimento cultural (Galvão, 2015; Nogueira, 2015).

Atualmente, estão registrados 41 bens como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Fonte: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista\\_Bens\\_Registrados\\_por\\_estado\\_2017.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista_Bens_Registrados_por_estado_2017.pdf)

## 2.4. A tutela do Património Cultural em Itália

Em Itália, “Património Cultural” é um conceito incluído e abordado no “Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio” (Código dos Bens Culturais e da Paisagem), decreto legislativo n. 42, 22 de janeiro de 2004<sup>36</sup>.

O Artigo 2 do Código afirma que:

“2. São bens culturais as coisas móveis e imóveis que, de acordo com os artigos 10 e 11, têm interesse artístico, histórico, arqueológico, etno-antropológico, arquivístico e bibliográfico e outras coisas identificadas por lei (...) como testemunhas com valor de civilização.

3. Os bens do património cultural de pertencer público são destinados para uso da comunidade, compatível com as necessidades de uso institucional (...)”.  
(MiBACT, 2004)

O Código dos Bens Culturais e da Paisagem (2004), que é o conjunto de leis que definem e regulam a protecção do Património Cultural em Itália, na verdade, não tem uma definição bem clara do Património Imaterial (apesar de ser o Código posterior à Convenção de 2003), sendo que isto é associado à ocupação humana de uma área e, portanto, ao conceito de “paisagem” (Bortolotto, 2011; Bravo & Tucci, 2006).

Embora, o conceito de PCI em Itália não nasça com a Convenção de 2003, nem com o Código, tendo raízes mais profundas (Tucci, 2013).

Já a partir dos anos Cinquenta e Sessenta, surgiu uma nova forma de olhar os patrimónios culturais, que acabaram por ser definidos: bens demo-etno-antropológicos (DEA). Cunhou-se esta expressão para indicar um âmbito académico que resume as três principais correntes da antropologia praticada em Itália: estudo do folclore italiano (Demologia), Etnologia extra-europeia e Antropologia Cultural, daí a sigla DEA (Broccolini, 2015).

No final dos anos noventa, a expressão “demo-etno-antropológico” passa a definir um campo específico do Património Cultural, ou seja, a grande riqueza das culturas regionais e uma tradição específica de estudos (Bravo & Tucci, 2006).

A principal e mais antiga instituição que lida com o património italiano é o “Ministero dei Beni e delle Attività Culturali” (MiBAC), criado por Giovanni Spadolini, com decreto-lei n. 657, de 14 de dezembro de 1974, logo convertido na lei n. 5, de 29 de Janeiro de 1975<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Fonte: [http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1226395624032\\_Codice2004.pdf](http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1226395624032_Codice2004.pdf)

<sup>37</sup> Disponível em: <http://www.liguria.beniculturali.it/PDFs/normativa/L.5-75.pdf>

Hoje em dia, passou chamar-se “Ministero dei Beni delle Attività Culturali e del Turismo” (MiBACT), e tem como tarefa principal a gestão do Património Cultural e do Meio Ambiente<sup>38</sup>.

Já em 1978, o MiBAC publicara a ficha: “*Ricerca e Catalogazione della Cultura Popolare*”<sup>39</sup> (pesquisa e catalogação da cultura popular), uma colaboração entre o “Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione” (ICCD)<sup>40</sup>, o “Museo Nazionale delle Arti e delle Tradizioni Popolari” (MNATP) e um grupo de estudiosos da Universidade de Roma (Broccolini, 2015; Tucci, 2013).

Após a primeira ficha de catálogo nacional projetada especificamente para a cultura popular, chamada FK (sendo que FK indica Folclore), no 2000, entrou-se numa nova era de experimentação da catalogação da cultura popular com a introdução de outras duas fichas: BDM (Bens Demo-etno-antropológicos Materiais) e BDI (Bens Demo-etno-antropológicos Imateriais)<sup>41</sup> – esta última envolve as diferentes áreas das cerimónias festivas, patrimónios musicais, a narrativa da tradição oral e outros itens intangíveis (Broccolini, 2015; Tucci, 2006).

Fundamental é a colaboração entre instituições estatais e as regiões, mas partindo de uma visão geral sobre as regiões italianas, com exceção de alguns casos, nota-se que não se produziram políticas culturais particularmente articuladas ou investimentos de longo prazo no contexto do Património Imaterial (Broccolini, 2015; Guldani, 2014).

Surgem paisagens diferentes, as vezes de grande atraso, outras de previdência; algumas regiões parecem mais alinhadas às regulamentações do Estado, por exemplo no campo da catalogação, ainda que outras mantenham essa colaboração apenas no papel. Algumas colocam em segundo plano os aspetos documentários e científicos, desenvolvendo mais políticas de promoção cultural através de financiamentos simples aos grupos e às associações para a organização de eventos; diferente é também a maneira como as regiões

---

<sup>38</sup> Fonte: <http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/index.html#&panel1-1>

<sup>39</sup> Disponível em: <http://www.idea.mat.beniculturali.it/attivita/pubblicazioni/1956-1996/item/427-1978-ricerca-e-catalogazione-della-cultura-popolare>

<sup>40</sup> O ICCD foi fundado em 1975 junto ao MiBAC, tem a função de administrar o Catálogo Geral de património arqueológico, arquitetónico, histórico, artístico e etno-antropológico nacional; também define, de acordo com as regiões, metodologias e procedimentos de catalogação segundo critérios homogéneos, com o objetivo de promover o aumento do catálogo nacional. (Fonte: <http://www.iccd.beniculturali.it/index.php?it/1/home>)

<sup>41</sup> Disponível em: <http://paci.iccd.beniculturali.it/paciSito/images/stories/PDF/normativa.pdf>

reconhecem o valor social do PCI na participação da comunidade ou no diálogo com o cenário internacional (Broccolini, 2015).

Em algumas regiões, graças a leis regionais específicas, houve maiores investimentos no campo dos ecomuseus, na valorização de porções do território, de paisagem e de atividades tradicionais em suas dimensões materiais e imateriais (Broccolini, 2015; Gualdani, 2014).

Trazemos aqui alguns exemplos:

- A Liguria, com a lei regional n. 37 (17 de Dezembro de 1998), “Regras para o estudo, a tutela, a valorização e o uso social de certas categorias de bens culturais e, em particular, dos dialetos e das tradições populares da Liguria”<sup>42</sup>;
- A Sicília, que estabeleceu o “Registro delle Eredità Immateriali della Sicília” (REIS)<sup>43</sup>, com o objetivo de identificar, proteger e valorizar o património oral e cultural da região;
- A Lombardia, que com a lei regional n. 25 (7 de outubro de 2016)<sup>44</sup>, estabeleceu o Registo do Património Imaterial Lombardo;
- A Puglia, que com a lei regional dedicada ao entretenimento e atividades culturais (Lei regional n. 6, 29 de Abril de 2004)<sup>45</sup>, quis reposicionar os bens DEA numa esfera de promoção social e cultural<sup>46</sup>.
- A Sardenha estabeleceu com uma lei regional n. 26 (5 de julho de 1972)<sup>47</sup> o Instituto Superior Etnográfico Regional de Nuoro, que liga o estudo e a conservação das

---

<sup>42</sup> Disponível em: [http://lrv.regione.liguria.it/liguriass\\_prod/articolo?urndoc=urn:nir:regione.liguria:legge:1998-12-17:37](http://lrv.regione.liguria.it/liguriass_prod/articolo?urndoc=urn:nir:regione.liguria:legge:1998-12-17:37)

<sup>43</sup> O REIS é composto de seis livros do registro: *Livro de conhecimento, técnicas e processos de uma produção específica; Livro de celebrações, ritos, festas e eventos populares; Livro de expressões, tradições orais e meios de expressão; Livro de tesouros humanos vivos, pessoas, coletividade e grupos individuais específicos; Livro para práticas simbólicas e Livro de dialetos, discursos e jargões.* (Fonte: [http://pti.regione.sicilia.it/portal/page/portal/PIR\\_PORTALE/PIR\\_LaStrutturaRegionale/PIR\\_AssBeniCulturali/PIR\\_BeniCulturaliAmbientali/PIR\\_REIRegistrodelleEreditaImmateriali](http://pti.regione.sicilia.it/portal/page/portal/PIR_PORTALE/PIR_LaStrutturaRegionale/PIR_AssBeniCulturali/PIR_BeniCulturaliAmbientali/PIR_REIRegistrodelleEreditaImmateriali))

<sup>44</sup> Disponível em <http://normelombardia.consiglio.regione.lombardia.it/NormeLombardia/Accessibile/main.aspx?view=showpart&selnode=lr002016100700025&idparte=lr002016100700025>

<sup>45</sup> Disponível em: [http://old.regione.puglia.it/web/files/cultura/regolamento\\_112010\\_testo\\_coordinato\\_nid1.pdf](http://old.regione.puglia.it/web/files/cultura/regolamento_112010_testo_coordinato_nid1.pdf)

<sup>46</sup> O evento “Notte della Taranta” que ocorre em Melpignano (será abordado em particular a seguir), houve uma crescente notoriedade, isto levou, em 2008, a região promover o estabelecimento da Fundação “Notte della Taranta” e em 2012, aprovou uma lei (lei regional n. 30 de 22 de outubro de 2012; disponível em: <http://old.regione.puglia.it/index.php?page=burp&opz=getfile&file=o-3.htm&anno=xliiii&num=156>) única em seu género, dedicada às “intervenção regionais de tutela e valorização das músicas e das danças populares da tradição oral” (Broccolini et al., 2014).

manifestações tradicionais na ilha com o seu patrimónioetnográfico, numa perspectiva internacional e mediterrânica.

Por outro lado, as legislações regionais mais difundidas são aquelas que protegem os dialetos e visadas a impedir o processo da erosão linguística e a perda do património oral local (Broccolini, 2015; Guldani, 2014).

Para citar alguns exemplos, destacamos:

- O Piemonte, com a lei regional n. 26 (10 de abril de 1990)<sup>48</sup>, “Tutela, valorização e promoção do conhecimento do original património linguístico do Piemonte”;
- A Sicília, com a lei regional n. 9 (31 de Maio de 2011)<sup>49</sup>, “Normas sobre a promoção, valorização e ensino da história, da literatura e do património linguístico siciliano nas escolas”;
- A Calábria, com a lei regional n. 15 (30 de outubro 2003)<sup>50</sup> e a seguinte lei regional n. 21 (11 de junho de 2012)<sup>51</sup>, focalizadas na “Tutela, valorização e promoção do património linguístico, dialético e cultural da região Calábria”.

Muitas destas minorias linguísticas são incluídas e tuteladas pelo Estado Italiano com a lei n. 482, de 15 dezembro 1999<sup>52</sup>, “Normas sobre a protecção das minorias linguísticas históricas”.

---

<sup>47</sup> Disponível em: <http://www.regione.sardegna.it/j/v/86?v=9&c=72&s=1&file=1972026>

<sup>48</sup> Disponível em: <http://www.regione.piemonte.it/cultura/cms/regionale/278-legge-regionale-10-aprile-1990-n-26-testo-coordinato-tutela-valorizzazione-e-promozione-della-conoscenza-delloriginale-patrimonio-linguistico-del-piemonte.html>

<sup>49</sup> Disponível em: [https://it.wikisource.org/wiki/Legge\\_regionale\\_Sicilia\\_31\\_maggio\\_2011,\\_n.\\_9\\_-\\_Insegnamento\\_del\\_siciliano](https://it.wikisource.org/wiki/Legge_regionale_Sicilia_31_maggio_2011,_n._9_-_Insegnamento_del_siciliano)

<sup>50</sup> Disponível em: <http://www.consiglioregionale.calabria.it/upload/istruttoria/LR%2015-2003.pdf>

<sup>51</sup> Disponível em: <http://www.consiglioregionale.calabria.it/upload/istruttoria/DOSSIER%5CDOS625NRG1.pdf>

<sup>52</sup> Disponível em: <http://www.camera.it/parlam/leggi/994821.htm>

## 2.5. As ferramentas de salvaguarda

Em Itália, a catalogação do Património Cultural orientou-se por uma visão documental e científica; mesmo para os chamados bens demo-etno-antropológicos foram propostos os modelos de fichas de catálogo, antes citados: o FK e depois as fichas BDM e BDI.

Estas fichas, muito elaboradas em termos de legislação, precisam de competências e habilidades científicas para serem devidamente preenchidas, tanto na fase de investigação como na de compilação (Broccolini, 2015).

A ficha BDI (específica para bens de natureza imaterial), desde 2010 a 2013, foi adotada pelo governo italiano para a realização de inventários exigidos pelas comunidades que queriam candidatar os seus patrimónios intangíveis para a Lista representativa da UNESCO (Broccolini et al., 2014).

As comunidades que começaram o caminho para a candidatura tiveram de pedir obrigatoriamente ajuda a catalogadores e antropólogos especialistas, sem poder realizar eles mesmos os inventários, mas participando somente como informadores passivos.

Esta forma de inventário (tipicamente *top-down*) corria o risco de distorcer o senso de catalogação científica e do dossiê de candidatura, pois não permitia que os portadores das práticas participassem ativamente, o que é também contrário às indicações da Convenção de 2003.

As comunidades acabaram sendo apenas o público dos inventários, muitas vezes assumindo despesas económicas para sua realização, isto resultou em deceções e conflitos imagináveis em casos de falência no registo das listas da UNESCO (Broccolini et al., 2014).

Nos últimos anos, para atender às necessidades dos detentores do PCI, a ICCD apresentou experimentalmente um novo formato de ficha, a ficha MODI (“Modulo Informativo”)<sup>53</sup>, apresentada como um modelo simplificado do BDI, teoricamente acessível também aos não especialistas no campo da catalogação:

“O MODI - Modulo Informativo é uma nova ferramenta a ser utilizada no processo de censo e conhecimento do património cultural, desenvolvido para a aquisição de informações com modalidade livres das práticas usuais de catalogação. É basicamente um padrão ‘mais leve’ do ponto de vista normativo do que as fichas de catálogo, (...) pode ser usado para adquirir informações sobre qualquer tipo de entidade (móvel, imóvel e imaterial) e já está alinhado com os regulamentos mais atualizados da ICCD. No MODI existe um conjunto mínimo

---

<sup>53</sup> Disponível em: <http://www.iccd.beniculturali.it/index.php?it/473/standard-catalografici/Standard/105>

de dados padronizados obrigatórios, que é o banco de dados essencial para identificar, definir e localizar a entidade sob exame.” (ICCD, 2015: 4)

Além destas questões em Itália, parece complexa a situação da atribuição de funções e papéis às instituições; na verdade, a aplicação da Convenção da UNESCO a nível central foi confiada a vários órgãos, nem sempre em harmonia uns com outros (Broccolini, 2015).

Em baixo são apresentadas algumas delas:

- SIMBDEA (“Società Italiana per la Museografia e i Beni Demotnoantropologici”)<sup>54</sup> é uma organização italiana fundada em 2001, sem fins lucrativos, que reúne profissionais, académicos e voluntários ativos na área de bens de antropologia social, dos museus e de Património Cultural Material e Imaterial.
- A “Unione Nazionale Pro Loco d’Italia” (UNPLI)<sup>55</sup>, fundada em 1962, conta com mais de 6.200 associações Pro Loco registadas<sup>56</sup> e cerca de 600.000 membros, constitui o único ponto de referência a nível nacional destas associações; está registada no registo nacional de Associações de Promoção Social e no Registo Nacional do Serviço Civil Nacional.

---

<sup>54</sup> SIMBDEA, desde 2009, faz parte do primeiro grupo de associações não-governamentais credenciadas para desempenhar funções consultivas no Comité Intergovernamental da UNESCO; desde então, SIMBDEA tem participado regularmente em reuniões internacionais de formação, informação, intercâmbio e constituição de redes nacionais e internacionais de atores e estudiosos de processos de capitalização. Em 2012, SIMBDEA reuniu em Roma um grupo de associações e académicos interessados em criar uma rede italiana para a salvaguarda do PCI. O projecto nasce da necessidade duma participação da “comunidade, grupos e indivíduos” para os processos de salvaguarda, promover a compreensão mútua e a cooperação entre os diferentes atores envolvidos nas políticas sociais, culturais e institucionais. (Fonte: <http://www.simbdea.it/>)

<sup>55</sup> Através de projetos, de numerosas iniciativas e graças aos resultados obtidos no campo da salvaguarda e da protecção do PCI italiano, o UNPLI ganhou um reconhecimento significativo pela UNESCO: em junho de 2012 foi credenciada como consultor da Comissão Intergovernamental previsto na Convenção de 2003; em todo o mundo são apenas 164 organizações acreditadas. O principal resultado deste esforço é a criação de um inventário *on-line* (o canal youtube “Memoria Immateriale”; disponível em: [https://www.youtube.com/channel/UCqgU4x6uoP6liqT5vGzB\\_ZA](https://www.youtube.com/channel/UCqgU4x6uoP6liqT5vGzB_ZA)), que conta com mais de 1.300 vídeos sobre os temas da Convenção de 2003 da UNESCO (conhecimentos, tradições, artesanato, oralidade, rituais, conhecimentos, práticas sociais, entre outras), totalizando cerca de 4 milhões de minutos vistos em Itália. (Fonte: <http://www.unioneproloco.it/unpli/>)

<sup>56</sup> As associações Pro Loco são organizações sem fins lucrativos, constituídas por voluntários que estão comprometidos com a descoberta e protecção das tradições locais, para melhorar a qualidade de vida dos seus detentores, para melhorar os produtos e a beleza de território; as Pro Loco organizam eventos no turismo cultural, ambiental, folclórico, gastronómico, desportivo. (Fonte: <http://www.unioneproloco.it/unpli/>).

- O “Projeto Integrado para o Património Cultural Imaterial e a Diversidade Cultural” (PACI)<sup>57</sup>, baseado na Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (2003) e na Convenção sobre a Protecção e a Promoção da Diversidade das Expressões Cultural (2005), ambas ratificadas pela Itália em 2007; coordenado pelo ICCD e compartilhada pelo “Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi” (ICBSA) e do “Istituto Centrale per la Demoetnoantropologia” (IDEA). O objetivo do projeto é ajudar a aumentar o conhecimento do PCI italiano através a recuperação das atividades de catalogação velhas e novas, a fim de criar uma base de dados para implementar e integrar a documentação dos três institutos centrais em relação aos territórios regionais italianos.

## **2.6. A ratificação da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial**

A ratificação italiana da Convenção da UNESCO, para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial de 2003, ocorreu apenas no dia 27 de setembro de 2007, com a lei n. 167<sup>58</sup>, e constitui um novo ponto de partida para as iniciativas e as expectativas do território (Broccolini, 2015; Guldani, 2014; Tucci, 2013).

Alguns meses antes, no mesmo ano (19 de fevereiro 2007) com a lei n. 19<sup>59</sup>, a Itália ratificou a Convenção da UNESCO sobre a Protecção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais de 2005.

Por ocasião da ratificação da Convenção, muitas associações culturais, museus e atores sociais, destacaram a necessidade de um investimento e de maior atenção das autoridades públicas para as formas diversas e não reconhecidas de expressão da diversidade cultural italiana; também sinalizaram a falha de definição do PCI no Código do Património Cultural e da Paisagem (Bravo & Tucci, 2006).

---

<sup>57</sup> O reconhecimento, a documentação, o tratamento de dados e a compilação das fichas é confiados a etno-antropólogos profissionais, que utilizaram a ficha MODI do ICCD. No *site* (<http://paci.iccd.beniculturali.it/paciSite/>) são publicadas todas as fichas e os documentos multimédia produzidos com o projeto, organizados geograficamente e disponíveis para o *download*. Os primeiros inventários para a apresentação de propostas de candidaturas para a Lista Representativa da UNESCO foram preparados utilizando o cartão MODI e o banco de dados do PACI; foram produzidos 13 inventários para um total de 336 fichas (dados de Julho de 2017). (Fonte: <http://paci.iccd.beniculturali.it/paciSite/>).

<sup>58</sup> Disponível em: <http://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2007/10/12/007G0183/sg;jsessionid=71UdCM--III-rnpab9mtcA...ntc-as2-guri2b>

<sup>59</sup> Disponível em: <http://www.camera.it/parlam/leggi/070191.htm>

Anos depois, a situação do “vazio legislativo” ainda não mudou<sup>60</sup>, enquanto o panorama que segue à ratificação da Convenção se enriqueceu enormemente de iniciativas que vêm não apenas da sociedade civil, mas também das comunidades territoriais, do setor privado e das regiões, em particular a nível legislativo, como mostrado nos capítulos anteriores (Broccolini et al., 2014).

Entre os PCI italianos reconhecidos pela UNESCO, o mais recente é a “pizza”, por precisão: “a Arte tradicional do Pizzaiuolo Napolitano”, que, após sete anos de negociações internacionais (o processo de reconhecimento começou em Março de 2010), foi reconhecido como Património da Humanidade.

Para a Itália é o 58º bem reconhecido: o saber culinário relacionado à produção de pizza, que inclui gestos, músicas, expressões visuais, jargão local e capacidade de manipular a massa de pizza é um património cultural indiscutível<sup>61</sup>.

Apesar do elevado número de bens italianos reconhecidos pela UNESCO, somente um pequeno número são de natureza intangível, entre os quais encontramos: a “Opera dei Pupi” (Sicília) reconhecida em 2001; o “Canto a Tenore” (Sardenha) em 2005; a “Arte del liutario di Cremona” em 2012; a “Pratica agricola della vite ad alberello di Pantelleria” em 2014 e a “Falconeria” em 2016<sup>62</sup>.

De maior importância e interesse são os reconhecimentos da “Dieta Mediterrânea”, em 2010, e da “Rete delle grandi macchine a spalla” (Rede das grandes máquinas a ombro) em 2013. Esses dois exemplos seriam interessantes estudos de casos das diferentes modalidades de interpretação e usos da Convenção de 2003 e do paradigma do PCI.

A “Dieta Mediterrânea” é um exemplo de candidatura orquestrada pelos Estados com base numa decisão política: representa um caso de candidatura longe do “espírito” da Convenção de 2003, enquanto exemplo clássico de um processo *top-down* (Broccolini et al., 2014); de fato trata-se de uma candidatura multinacional que não partiu de uma comunidade proponente

---

<sup>60</sup> “Apesar da ratificação, em 2007, da Convenção da UNESCO para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, na Itália ainda não existe uma lei-quadro que regule exclusivamente esta matéria complexa. Ainda não existe um Inventário Nacional, que é o primeiro passo para reconhecer a grande variedade de elementos do Património Cultural Imaterial italiano e para tratar, portanto, de uma política nacional em favor da salvaguarda, da valorização e da transmissão deste tipo de património”: entrevista a Patrizia Nardi (Apêndice A).

<sup>61</sup> Fonte: <http://www.lastampa.it/2017/12/07/societa/cucina/larte-del-pizzaiolo-napoletano-diventa-patrimonio-dellumanit-AuGPBsX7VwnXyvfGeqrxSI/pagina.html>

<sup>62</sup> Fonte: <http://www.sitiunesco.it/?p=309>

territorial específica, nem de comunidades que colaboraram em rede<sup>63</sup> (como aconteceu para a candidatura da “Rede de grandes máquinas a ombro”).

O caso das “Rede de grandes máquinas a ombro”, pelo contrário, foi recebida como um sucesso italiano<sup>64</sup> e um modelo de rede imitável para outros estados (Broccolini, 2015). Em 2013, esta candidatura reuniu quatro procissões de diferentes comunidades locais (Palmi, Viterbo, Nola, Sassari), localizadas em diferentes contextos regionais e chamou a atenção internacional pelo facto de ter sido o primeiro caso concreto, no mundo, de “candidatura em rede” a nível nacional (Broccolini et al., 2014).

### 3. Casos de estudo: o Samba e a Tarantella

O objetivo deste capítulo é realizar uma abordagem histórica sobre as duas manifestações culturais objetos do estudo (o Samba e a Tarantella), começando com uma breve análise das semelhanças contextuais que fizeram parte das suas formações enquanto músicas populares, passando logo às suas principais características enquanto práticas culturais; além disso, ao longo do capítulo vamos aprofundar também diferentes processos de *turistificação* e a situação atual das ações de salvaguarda dos bens imateriais.

---

<sup>63</sup> Apresentada conjuntamente em 2009, pela Espanha, Itália, Grécia e Marrocos, a “Dieta Mediterrânea” foi registada na lista em 2010. Apesar de não se basear numa colaboração entre comunidades, a candidatura e o posterior registo na Lista, tiveram repercussões interessantes: o registo levou a uma proliferação de iniciativas nas áreas da Campania, o que revela o interesse das comunidades na adesão aos benefícios proporcionados pela UNESCO. Em 2010, uma “Fundação de Dieta Mediterrânica” foi fundada em Ostuni (Puglia), e no mesmo ano nasceu uma associação semelhante em Nicotera (Calábria), ambas inspiradas no reconhecimento da UNESCO. Notou-se, portanto, uma proliferação de processos de atribuição de “paternidade” da Dieta Mediterrânea em muitas áreas do sul da Itália, isto devido a uma decisão central do Estado e não a uma identificação autónoma (Broccolini et al., 2014).

<sup>64</sup> Apesar disso, não é ainda certo que esta seja uma tentativa bem-sucedida de colaboração, uma vez que, apesar de ter estimulado o diálogo entre estas comunidades, este reconhecimento parece ter reativado o conflito entre alguns territórios, isto porque excluiu outras potenciais comunidades que possuem eventos similares, como: Campobasso, Messina, Ponticelli e numerosos outros eventos festivos que usam máquinas de ombro (Broccolini, 2015).

### 3.1. Semelhanças contextuais entre a Tarantella e o Samba

	<b>SAMBA</b>	<b>TARANTELLA</b>
<b>Origens</b>	Ligadas à pobreza e à humildade, às festas familiares e religiosas; em particular, nasce com os africanos trazidos para o Brasil na época colonial.	Passado de marginalização e pobreza, ligado ao mundo agropastoril, às festas públicas, familiares e religiosas; nasce dos antigos Gregos que colonizaram o sul de Itália.
<b>Descrição histórica</b>	<p>No começo de '900, começaram os fluxos migratórios dos negros baianos do Nordeste para o Sudeste, devido à transferência da capital de Salvador para o Rio; estes viviam marginalizados pela sociedade, mas com o tempo ganharam espaços nas festas do Carnaval graças aos seus ritmos envolventes.</p> <p>Na época da Ditadura Militar, os blocos improvisados ganharam tal consentimento que nasceram as primeiras Escolas de Samba e os desfiles foram-se transformando em espetáculos grandiosos que atraíam mais e mais pessoas.</p> <p>As Matrizes do Samba no Rio de Janeiro foram declaradas PCI do Brasil (2007) graças ao empenho de uma das mais antigas Escolas de Samba.</p>	<p>Esta música popular tem raízes na “Magna Grécia”, sendo que os Gregos se estabeleceram no sul de Itália a partir do século VIII a.C. e influenciaram muito a cultura local.</p> <p>As artes e as tradições gregas foram desaparecendo e sendo marginalizadas conforme começaram as invasões de numerosas populações (romanos, bizantinos, entre outros), que aconteceram até o século XIV d.C..</p> <p>Por isso, a Tarantella nasce nas montanhas e nas pequenas aldeias, ligada à vida pobre e humilde dos pastores que lá se estabeleceram, ao longo do tempo.</p> <p>Somente desde os primeiros anos de 1970 começou uma recuperação e uma valorização da música e da cultura popular que, até hoje, deu origem a muitas iniciativas, festivais de música étnica, cursos de danças e de instrumentos tradicionais.</p>
<b>Eventos</b>	Carnaval, Dia do Samba, Rodas de Samba, festas de comidas típicas, entre outros.	Festas familiares (noivados, nascimentos, casamentos) e religiosas (festas do Santo Padroeiro, Páscoa, Natal), festivais de

<b>principais</b>		música étnica, eventos ligados às atividades agropastoris (matança de porcos, colheitas), entre outros.
<b>Instrumentos</b>	Pandeiro, surdo, tamborim, reco-reco, violão, cavaquinho, cuíca, entre outros.	Pandeiro, <i>zampogna</i> , flautas, <i>chitarra battente</i> , lira calabresa, acordeão, entre outros.
<b>Processos de marginalização e de turistificação</b>	Marginalização: devido à figura do sambista-malandro e à repulsa pela cultura afro-descendente. Turistificação: devido ao tema do turismo sexual com a criação da imagem exótica da “mulata”.	Marginalização: sendo esta a música dos pastores e dos ignorantes. Turistificação: devida à associação indevida da cultura popular às manifestações criminosas locais.

Vamos analisar agora, separadamente e em profundidade, as duas manifestações culturais começando pelo Samba.

Em particular, vamos falar da sua história, suas mudanças, os processos de *patrimonialização* e de turistificação e as ações de salvaguarda na atualidade; depois vamos fazer o mesmo com a Tarantella.

### 3.2. A história do Samba

Muitos etimologistas concordam que o termo “Samba” surgiu do idioma Quimbundo<sup>65</sup>, em particular da palavra “*Semba*”, que significa “umbigada”<sup>66</sup>.

O “*Semba*” era uma dança religiosa para os angolanos e tem este nome devido à forma como era dançada, isto é, após a formação de uma “roda” um dos dançarinos destaca-se e ia para o centro, onde dança individualmente até escolher outro participante.

O convite é feito precisamente com o gesto da “umbigada” (gesto coreográfico que consiste no choque dos ventres ou precisamente do umbigo); este termo chegou ao Brasil através dos africanos trazidos para trabalhar como escravos durante a época colonial (Carneiro, 1962; Galvão, 2015; IPHAN, 2006; Nogueira, 2015; Sandroni, 2001).

<sup>65</sup> Um dos vários idiomas de África, falado principalmente na região do noroeste de Angola.

<sup>66</sup> Fonte: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/samba/>

Apesar da palavra Samba aparecer no Brasil já em 1838, na revista *O Carapuceiro*, o termo começou a ser reconhecido como um estilo de dança só no começo do século XX (Galvão, 2015; Nogueira, 2015; Sandroni, 2001).

O Samba tem sua origem em Salvador de Bahia, porto onde desembarcaram os escravos tirados de África; de fato, no Samba original (Baiano) encontramos misturados os ritmos das liturgias de diferentes religiões dos povos africanos, como: jongo, catereté, batuque, baião e outros (Barbosa, 1978; Carneiro, 1962; IPHAN, 2006; Nogueira, 2015; Silva, 2015).



Figura 3.1 As origens do Samba no Brasil. (Augustus Earle)

Apesar ter nascido na Bahia, é no Rio de Janeiro que o Samba explode e encontra o seu pico de notoriedade; de fato, muitos autores estudaram e analisaram a história do Samba no Rio de Janeiro, tal como a sua ascensão a identidade nacional do Brasil, entre eles destacamos Carlos Sandroni, Sérgio Cabral, Hermano Vianna, Nilcemar Nogueira, Fábio Pavão, Edison Carneiro, entre outros.

Tudo começou com os fluxos migratórios do Nordeste para o Sudeste, devido à transferência da capital de Salvador para o Rio (Galvão, 2015; Sandroni, 2001); uma grande parte destes migrantes era constituída por negros baianos nascidos livres, enquanto filhos de escravos libertos ou porque beneficiavam da “Lei do Ventre Livre”<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Disponível em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-Hist%C3%B3ricos-Brasileiros/leido-ventre-livre.html>

As práticas culturais de origem africana eram ainda muito fortes e os praticantes formavam verdadeiras comunidades, apoiadas na sua maioria pelas figuras das “tias”, ou seja, pelas baianas mais velhas que exerciam um papel importante de líder em questões como a organização da família, a religião e até do lazer (Cabral S., 1996; Galvão, 2015; Nogueira, 2015; Sandroni, 2001).

Portanto, o Samba tal como o conhecemos hoje nasceu no Rio a partir da miscigenação de vários estilos e de várias culturas, isto ocorria principalmente nos espaços sociais considerados o berço do Samba urbano carioca, como: a Cidade Nova e as casas das “tias” baianas (Galvão, 2015).

As mais famosas entre as “tias” baianas era Hilária Batista de Almeida, a “Tia Ciata”, no seu local as pessoas marginalizadas encontravam-se para socializar e dançar ao som dos batuques e do Samba de terreiro, formando, pouco a pouco, um forte núcleo de resistência cultural; na verdade, foi numa destas reuniões que surgiu a primeira composição de Samba registada, chamada: *Pelo Telefone* (Cabral S., 1996; Galvão, 2015; Nogueira, 2015; Sandroni, 2001; Silva, 2015).

Estavamos no ano de 1917, quando o sambista “Donga” (Ernesto Joaquim Maria dos Santos) levou ao Registro de Autores da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro esta canção, cuja indicação de género era “Samba Carnavalesco”; *Pelo Telefone* foi o grande sucesso do Carnaval daquele ano e tornou o termo “Samba” muito mais popular (Nogueira, 2015; Sandroni, 2001; Vianna, 1995).

Vários pesquisadores e estudiosos afirmam que existiam no Rio de Janeiro dois tipos de Samba e ressaltam as diferenças entre o Samba feito nos anos 1910-1920 e o que se fez a partir do ano 1930 (Sandroni, 2001; Vianna, 1995).

Com as rádios, por exemplo, o contexto musical carioca mudou muito, surgiu uma nova geração de sambistas no Morro do Estácio, com uma composição diferente de Samba, que se distanciava dos ritmos dos primeiros compositores<sup>68</sup> (Galvão, 2015).

O Samba de Roda baiano seguia sendo uma das referências do Samba nacional, mas, com o crescente interesse pelo Carnaval e com a criação das primeiras Escolas de Samba, no final da década de 1920, foi crescendo a popularidade do Samba do Rio de Janeiro (Galvão, 2015).

---

<sup>68</sup> A mudança de batida e do ritmo foi uma evolução no Samba carioca, isto é evidenciado e descrito também no documentário produzido pelo IPHAN em ocasião do registro do Samba no Rio de Janeiro: <https://www.youtube.com/watch?v=0S9xgFa2I6Q> - Matrizes do Samba no Rio de Janeiro - Parte 1; <https://www.youtube.com/watch?v=IPemK36hcL4> - Matrizes do Samba no Rio de Janeiro - Parte 2 (IPHAN, 2006).

### 3.2.1. O Carnaval carioca e as Escolas de Samba

Em 1920, a situação no Rio era a seguinte: havia blocos improvisados, que transformavam a cidade num “campo de batalha”, pois os grupos, constituídos sobretudo por moradores das favelas, negros, operários, prostitutas e malandros, eram reprimidos vigorosamente pela polícia<sup>69</sup> e desdenhados pela elite (Cabral, 1996; Fernandes, 2012; Galvão, 2015; Nogueira, 2015; Silva, 2015; Vianna, 1995).

Os sambistas do mencionado Morro do Estácio decidiram não sucumbir mais aos abusos policiais e criaram um espaço de desfile limitado, ou seja, um ambiente mais “comportado”; dessa forma, em 1928, surgiu a primeira Escola de Samba, que foi chamada “Deixa Falar” (Cabral, 1996; Fernandes, 2012; IPHAN, 2006; Sandroni, 2001; Silva, 2015; Vianna, 1995).

Nos anos seguintes, outras comunidades também se foram organizando, nascendo as Escolas: Estação Primeira da Mangueira, a Verde Amarelo, a Vizinha Faladeira e a Portela (Sandroni, 2001; Silva, 2015).

Pode afirmar-se que a “Deixa Falar” inventou a Escola de Samba, privilegiando uma orquestra baseada em instrumentos de percussão, como: tamborins, surdos, pandeiros e reco-recos, que marcavam os ritmos de dança dos sambas cantados durante os desfiles.

À rapidez com que o Samba passou de manifestação perseguida pela polícia a símbolo da identidade nacional brasileira, na década de 1930, foi dada o nome de “mistério do samba”<sup>70</sup>.

Esta nova forma de fazer Samba ganhou tal consistência e visibilidade nos carnavais de 1930 e 1931, que, em 1932, organizou-se o primeiro concurso entre Escolas (promovido pelo jornal *Mundo Esportivo*), na Praça Onze, sendo que era lá que se localizavam os bairros ocupados pela população negra (Cabral, 1996; Fernandes, 2012; Galvão, 2015;).

---

<sup>69</sup> A figura do sambista é geralmente ligada à figura do malandro, ou seja, aquele que sobrevive sem trabalhar através do “jeitinho”, ou seja, com jogos, golpes e outros pequenos delitos, portanto, esta expressão indicava também outras características como a astúcia, a esperteza e a inteligência (Galvão, 2015).

O malandro geralmente expressava suas críticas através da música nas ruas, nos botequins e nas tabernas, chegou-se ao ponto que a polícia, quando prendia alguém por vadiagem, controlava se este tinha calosidades nas pontas dos dedos, porque isto era considerado um sinal claro de jogador de violão e, portanto, um malandro ou um sambista (Galvão, 2015).

<sup>70</sup> Isto é também o título de um livro escrito por Hermano Vianna (1995) que tentou revelar parte desse “mistério” destacando os papéis de intelectuais e políticos, que conseguiram trazer para o centro da cidade e da nação uma expressão cultural que vinha dos morros, dos subúrbios e das favelas cariocas (Vianna, 1995).

O entusiasmo produzido pelos blocos carnavalescos que aderiram ao concurso entre Escolas ficou claro em 1933, quando o número de participantes passou de 19 grupos para 35, não obstante serem apenas 25 os oficialmente inscritos no ano seguinte<sup>71</sup> (Fernandes, 2012). Isso levou inevitavelmente à necessidade de institucionalizar e regulamentar a organização do concurso, o que levou à criação da União das Escolas de Samba (UES), em 1934, com o objetivo de estabelecer as normas dos desfiles e os elementos que caracterizam uma Escola de Samba<sup>72</sup> (Nogueira, 2015; Pereira De Queiroz, 1985; Sandroni, 2001; Silva, 2015).

Em relação a esta regulamentação, Pereira de Queiroz afirma:

“Grandes e pequenas, estão em cada cidade reunidas num conjunto que lhes é superior, chamado seja Federação, seja Associação das Escolas de Samba; só tomam parte no desfile as que se encontram devidamente inscritas, e só se inscrevem as que possuem estado legal de ‘sociedade civil sem fins lucrativos’, devidamente registrado em tabelião. As Associações e Federações, em colaboração com as organizações locais de turismo, organizam os desfiles e concursos por ocasião do Carnaval.” (Pereira De Queiroz, 1985: 8)

O Estado, notando que as Escolas de Samba e seus ritmos atraíam um grande público, três anos mais tarde do primeiro desfile (em 1935), oficializou a apresentação das Escolas e estabeleceu subvenções para ajudá-las economicamente (IPHAN, 2006; Sandroni, 2001). Esta “ajuda”, por parte do Estado, levou a numerosos debates e questões<sup>73</sup>; até àquele ano, os grupos sambistas foram bem pouco nacionalistas: o Samba, a comunidade e a cidade foram os temas mais exaltados (Cabral, 1996; Nogueira, 2015; Sandroni, 2001; Vianna, 1995).

Foi nos anos da guerra e com a ditadura do Estado Novo (entre 1938 e 1945) que as Escolas de Samba começaram aderir aos temas nacionais; neste período, com o Estado

---

<sup>71</sup> “O desfile não é somente um *supershow*, é também um concurso, uma competição, na verdade uma batalha impiedosa (...)” (Pereira De Queiroz, 1985: 7).

<sup>72</sup> Como por exemplo a obrigatoriedade de um grupo de baianas, da proibição do uso de instrumentos de sopro e de enredos não baseados em temas nacionais (Cabral, 1996; Fernandes, 2012).

<sup>73</sup> Por exemplo na obra de Francisco Guimarães “Vagalume” (“Na Roda do Samba”, 1933), ele destaca que o lugar social do Samba é o “morro”, lugar da “roda” onde se praticava o Samba “verdadeiro” e “espontâneo”, isto tinha claramente um fim de denúncia à indústria fonográfica, que estaria matando o Samba autêntico (Guimarães, 1978). Outros, pelo contrário, como Orestes Barbosa, apresentavam visões diferentes, afirmando que o Samba era património da cidade do Rio de Janeiro e que o rádio poderia representar um grande impulso para a afirmação deste género (Barbosa, 1978).

fazendo de legitimador das práticas culturais populares, começou a patrimonialização do Samba e do Carnaval para transformá-los em símbolos culturais do Brasil<sup>74</sup> (Pavão, 2008).

Cunha (2004) analisa a construção da identidade nacional e os impactos trazidos pela indústria do entretenimento da época:

“O samba, inicialmente fruto de uma coletividade negra, resistiu por algum tempo dentro dos espaços associativos dos negros, mas acabou se rendendo aos apelos da indústria nascente de entretenimento, principalmente ao rádio e às gravadoras. A utopia de ascensão social do sambista negro foi ilusória, pois a maioria deles, apesar da fama, morreu na mais completa miséria, enquanto os novos sambistas, provindo das camadas médias, em geral acabaram se transformando em grandes estrelas”. (Cunha, 2004: 215)

A maior afluência de recursos no pós-guerra, as transformações da região metropolitana e a expansão dos subúrbios, permitiram novos investimentos na produção de fantasias e alegorias e, conseqüentemente, uma melhor expressão visual do espetáculo e dos enredos; após 20 anos de lutas e repressão, os desfiles transformaram-se em “grandes óperas ambulantes nacionais” (Cabral, 1996; Fernandes, 2012; Pereira De Queiroz, 1985).

Toda esta notoriedade e fluxos de dinheiro fizeram surgir evidentes interesses econômicos e políticos, além de jogos de poder e favorecimentos:

“Os presidentes das 44 Escolas de Samba (...) delimitam as atividades ‘permitidas’ e as ‘proibidas’ durante o período carnavalesco; designam o júri do concurso; decidem contratos de ornamentação da cidade; determinam as firmas autorizadas a registrar as canções carnavalescas; indicam as TVs autorizadas a difundir as imagens do desfile; escolhem os produtores cinematográficos que poderão filmar; estabelecem os custos dos lugares na arquibancadas; fixam o montante dos prêmios concedidos às Escolas vitoriosas. (...) partilham, entre as Escolas dos três níveis, as subvenções alocadas pelo Estado.” (Pereira De Queiroz, 1985: 8-9)

E segue:

“Toda a atenção do público e das autoridades está fixada nas Escolas do 1º Grupo, as ‘grandes’. Passarela e arquibancadas são especialmente construídas para seu desfile, que tem lugar num dia ‘forte’ de carnaval, o Domingo Gordo. Suas

---

<sup>74</sup> A popularidade do Samba chegou a tal ponto que, em 1941, Walt Disney, inspirando-se na figura de Paulo da Portela, famoso sambista, criou “Zé Carioca”, um papagaio verde, simpático que incorporou os estereótipos do malandro brasileiro e que se juntou ao Pato Donald num filme da propaganda da “política de boa vizinhança” EUA-Brasil (Fernandes, 2012; Nova, 2006).

atividades são constantemente focalizadas pelos meios de comunicação de massa: somente elas figuram nas revistas ilustradas e nos jornais, somente a sua música é registrada e vendidas.” (Pereira De Queiroz, 1985: 9)

Nos anos ‘50, de fato, o panorama era diferente: os gêneros estrangeiros, como o tango argentino ou a música norte-americana, ganhavam cada vez mais espaço nas rádios, em particular havia uma grande divulgação do jazz, que conquistou muitos músicos cariocas; isto tornou-se uma fonte de preocupação em termos de globalização e perda de referenciais culturais nacionais (Napolitano & Wasserman, 2000; Yúdice, 2004).

Esta preocupação de ressaltar a nacionalidade e a tradição da música brasileira reuniu intelectuais de vários setores; a partir destes encontros surgiu o primeiro Congresso Nacional do Samba, em 1962, organizado pela Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro (Gonçalves, 2013; Napolitano & Wasserman, 2000).

O folclorista Edison Carneiro foi um pesquisador, protagonistas de vários congressos e diretor da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro desde 1961 a 1964; em particular no mencionado Congresso Nacional do Samba do 1962, foi promotor da *Carta do Samba*<sup>75</sup> (Gonçalves, 2013).

A *Carta do Samba* é um documento que sintetiza as recomendações pela preservação do Samba, redigida por um grupo formado por compositores, intérpretes, sambistas, estudiosos e amigos do Samba<sup>76</sup>.

Os temas abordados na *Carta* são, de forma sintética: a preservação das características tradicionais do Samba (incluindo: aspectos positivos e negativos da comercialização, instrumentação e orquestração, autenticidade e adaptação, documentação e as Escola de samba), a coreografia, a proteção dos direitos de autor, divulgação do samba no exterior, entre outros (Carneiro, 1962).

A Carta, portanto, contém algumas indicações como:

“Recomenda-se que as escolas mantenham, intransigentemente, as baianas, o abre-alas, a porta-bandeira e o baliza; que defendam a exclusividade da percussão na bateria (...) que as escolas, em vez de se apresentarem apenas no concurso

---

<sup>75</sup> Disponível em: <http://200.156.25.3/Documentos/Noticias/Carta%20do%20Samba%201962.pdf>

<sup>76</sup> Nas palavras de Edison: “Esta carta que tive a incumbência de redigir representa um esforço por coordenar medidas práticas e de fácil execução para preservar as características tradicionais do samba sem, entretanto, lhe negar ou tirar espontaneidade e perspectivas de progresso” (Carneiro, 1962: 3).

oficial, desfilem também nos bairros onde tenham sede, com maior frequência e regularidade do que já se faz (...)” (Carneiro, 1962: 12)

No próximo capítulo, vamos falar da organização cultural responsável pela acreditação das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, ou seja, o Centro Cultural Cartola.

### **3.2.2. Processo de classificação do Samba no Rio – O Centro Cultural Cartola**

O Grémio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira surgiu em 1928, tem origens pobres e era organizado de forma simples com poucos mas representativos elementos, sendo na sua maioria compositores (Cabral S.,1996).

Com a institucionalização do Carnaval<sup>77</sup>, a Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira tornou-se uma instituição do desfile do primeiro grupo e uma das principais Escolas de Samba no Rio, chegando a contar com mais de cinco mil participantes (Nogueira, 2015).

Esta mudança em termos de números e políticas acabaram por afastar pouco a pouco os seus criadores, isto porque, com o crescimento das Escolas, os seus representantes e detentores originais foram substituídos pelos novos “mandatários”; os fundadores desta Escola de Samba constataavam que a nova geração surgida na comunidade da Mangueira não tinha quase nenhum conhecimento da história do lugar e dos seus ícones<sup>78</sup>, apesar de este território ser referência cultural brasileira (Gonçalves, 2013; Nogueira, 2015).

Em janeiro de 2001, a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira passou a chamar-se Centro Cultural Cartola (CCC), uma organização sem fins lucrativos que reunia intelectuais, artistas, produtores culturais, ou seja, pessoas devotadas às causas de preservação das tradições e da cultura brasileira com a finalidade do desenvolvimento social<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> Hermano Vianna (1995) afirma que o Samba carioca não nasceu “autêntico”, mas foi “autenticado” ao longo dos anos 20 e 30: neste processo de institucionalização e patrimonialização, destaca-se a manobra política da “invenção de uma tradição”, que resultou na passagem do Samba de música “marginal” a música “brasileira” (Vianna, 1995).

<sup>78</sup> “(...) querem escrever a história das Escolas a partir deles, como se não houvesse uma raiz, que por anos, sustentou o tronco que deu os frutos com que hoje eles se deliciam e se beneficiam” (Nogueira, 2015: 12).

<sup>79</sup> Fonte: <http://www.cartola.org.br/>



Figura 3.2 O Centro Cultural Cartola. (Acervo Centro Cultural Cartola)

Os objetivos do CCC são: defesa da cultura brasileira através iniciativas sociais, combater a pobreza, a marginalização e a falta de esperança da população mais pobre, inserção dos jovens na sociedade dando especial atenção às crianças e aos adolescentes; tudo isso com base na cultura e na música brasileira, instrumentos importante na valorização da identidade nacional (Nogueira, 2015).

O CCC, portanto, foi criado para contrastar a fragilidade, trazida pelo mercado comercial e turístico, nos processos de preservação de memória, de transmissão da história e dos saberes do Samba.

Entretanto, em 2004, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano<sup>80</sup> foi declarado pelo IPHAN Patrimônio Imaterial Brasileiro<sup>81</sup> e, em 2005, a UNESCO conferiu-lhe também o título de Patrimônio Imaterial da Humanidade<sup>82</sup>.

Isso causou debates por parte dos sambistas cariocas que afirmavam ser a “principal referência de Samba no País” e motivou o CCC para a criação de um projeto que ressaltasse o Samba do Rio (Gonçalves, 2013).

Foi assim que em 2004, em colaboração com a Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (AESCRJ) e a Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA), os sambistas do Rio enviaram à Secretaria de Política de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) o

---

<sup>80</sup> “(...) uma expressão musical, coreográfica, poética e festiva das mais importantes e significativas da cultura brasileira. Exerceu influência no Samba carioca e, até hoje, é uma das referências do Samba nacional. (...) Está presente em todo o Estado da Bahia e é especialmente forte e mais conhecido na região do Recôncavo, a faixa de terra que se estende em torno da Baía de Todos os Santos.” Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/56>

<sup>81</sup> Fonte: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Samba\\_roda\\_reconcavo\\_titulacao.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Samba_roda_reconcavo_titulacao.pdf)

<sup>82</sup> Fonte: <http://www.brasil.gov.br/cultura/2014/07/samba-de-roda-baiano-e-considerado-patrimonio-cultural>

programa “Samba Patrimônio”, com o qual manifestaram o desejo do reconhecimento oficial do Samba carioca como Patrimônio Imaterial Brasileiro (Galvão, 2015; Nogueira, 2015).

A proposta não foi acolhida pela UNESCO devido à estrutura do programa e também ao fato de se tratar de um gênero musical dominado pela indústria turística e fonográfica e pelo fenômeno de massa do Carnaval (Nogueira, 2015).

Tornaram-se portanto necessárias ações como mapeamento e inventário de registro das variantes do “Samba carioca”; concordou-se que esta expressão era muito geral<sup>83</sup> e foram identificadas três formas pelos sambistas: “(...) o Partido alto, o Samba de Terreiro e o Samba Enredo, como as modalidades que ancoram a tradição do Samba no Rio de Janeiro.” (IPHAN, 2006: 11).

Entre janeiro e outubro de 2006, foi criado o *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido alto, Samba de Terreiro e Samba Enredo*, e somente em 9 de outubro de 2007, na 54ª reunião do Conselho Consultivo, o IPHAN reconhece Matrizes do Samba no Rio como PCI do Brasil<sup>84</sup> (Galvão, 2015; Nogueira, 2015; Pavão, 2008); no próximo capítulo abordaremos os benefícios e os problemas associados a esse reconhecimento.

### **3.2.3. O reconhecimento do Samba como Patrimônio Cultural do Brasil**

Atualmente o Brasil tem 41 bens culturais imateriais registrados pelo IPHAN e muitos deles são expressões musicais<sup>85</sup>, isto demonstra a importância que as manifestações ligadas à música tradicional possuem no quadro político do Brasil (Galvão, 2015).

Dentro destas expressões musicais, acham-se diferentes tipos de Sambas reconhecidos no país: o Samba de Roda do Recôncavo Baiano, as Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido alto, Samba de terreiro e Samba Enredo e o Jongo Paulista; o Samba de Roda do Recôncavo Baiano, como mencionado antes, foi até proclamado Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, pela UNESCO, em 2005 (IPHAN, 2004).

Vamos agora analisar brevemente os conteúdos do *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro* e os efeitos sociais posteriores à oficialização deste patrimônio.

---

<sup>83</sup> É importante evidenciar que a história da Música Popular Brasileira (MPB) não é feita apenas de Samba, mas esta representa uma perfeita metáfora do modo de ser da sociedade multiétnica brasileira (Vianna, 1995).

<sup>84</sup> Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1944>

<sup>85</sup> Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1617>

O Dossiê contém 204 páginas<sup>86</sup> e está dividido em nove partes (Introdução; História; Descrição; Lugares; Situação; Justificativa; Recomendações de salvaguarda; Depositários da tradição e Bibliografia) (IPHAN, 2006).

Após uma contextualização histórica, foi feita uma atenta descrição dos elementos fundamentais e distintivos dos Sambas no Rio, com particular atenção ao Samba de terreiro e ao Partido alto, os quais estariam, hoje em dia, em risco de desaparecimento (Nogueira, 2015; Pavão, 2008).

Na parte dedicada à “situação”, foi feito um panorama das dificuldades (abordadas também por muitos autores) que as Matrizes do Samba sofreram, em particular: fatores que contribuem para a desvalorização e a descaracterização das Matrizes do Samba (especialmente os Sambas Partido alto e Samba de terreiro) causados pelo crescimento da indústria do espetáculo e do turismo (os sambistas, sobretudo no âmbito das Escolas de Samba, preferem adotar um Samba de apelo mais comercial, ou seja, o Samba Enredo<sup>87</sup>); a globalização que impõe padrões e modelos nas áreas culturais e, finalmente, a crise urbana que quebrou o tecido social na cidade e dificultou os sentimentos de solidariedade entre grupos (Galvão, 2015; Nogueira, 2015; Pavão, 2008).

Entre as questões levantadas, destaca-se a valorização excessiva dos desfiles de Carnaval no Sambódromo, a modificação dos modelos de Sambas (com letras mais curtas e ritmos acelerados) com o risco de perder a riqueza melódica dos Sambas Enredos (Galvão, 2015).



Figura 3.3. Desfile de uma Escola de Samba no Sambódromo de Rio de Janeiro.  
(Fernando Grilli / Riotur)

---

<sup>86</sup> Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieSambaWeb.pdf>

<sup>87</sup> Todas as ações desenvolvidas no período de carnaval são voltados para ressaltar o Samba de caráter comercial, com difusão de massa pela indústria fonográfica, rádio, televisão, internet, que ignoram as Matrizes do Samba (Galvão, 2015; Nogueira, 2015; Pavão, 2008).

O interesse e a intromissão do Governo Federal nesta área foram evidentes poucas semanas após o reconhecimento do IPHAN, quando foi alocado um patrocínio de um milhão de reais para cada Escola de Samba da elite carioca; o dinheiro vinha das empresas privadas do setor petrolífero, como investimento cultural<sup>88</sup> (Pavão, 2008).

O problema principal deste patrocínio (que atendia mais aos interesses do Ministério do Turismo que àqueles do Ministério da Cultura) reside no fato que foi destinado às entidades mais favorecidas pelo sucesso do Samba, que já por si mesmas movimentavam altas cifras financeiras e, portanto, tinham menos necessidade de dinheiro extra<sup>89</sup>.

Entretanto, as escolas menores (com pouca visibilidade) continuavam na penúria, apesar de ser espaços dedicados à prática do Samba e, logo, de acordo com as propostas do *Dossiê*, deveriam ser incentivados<sup>90</sup> (Pavão, 2008).

Em qualquer caso, os autores do *Dossiê* afirmam que o Samba no Rio não se encontra em perigo de extinção, no entanto, o reconhecimento deste PCI pode ajudar a diminuir os riscos de enfraquecimento das matrizes e das práticas sociais associadas, quais os apoios que podem ser dados às obras dos sambistas da Velhas Guardas ou as tradicionais feijoadas nas Escolas de Samba (Galvão, 2015; Nogueira, 2015).

Nesse sentido, reportamos algumas “recomendações de salvaguarda” indicadas no *Dossiê*, que se podem resumir em três linhas de ação: uma aprofundada pesquisa de campo, da história e da documentação; uma melhor transmissão dos saberes devida ao enfraquecimento nos processos tradicionais<sup>91</sup> e também ao desaparecimento de muitos mestres (como os

---

<sup>88</sup> “Nesse período para conter a turba, o Governo deu o que a gente chamava ‘pão e circo’, ou seja bem-estar (representado por um elevado número de empregos) e diversão (concordem a vitória do Brasil da Copa do Mundo no ’70 no México e a explosão de euforia causada pelo Carnaval de Rio). O problema é que tudo o ‘Milagre Brasileiro’ e este bem-estar, foi financiado com dólares americanos, dinheiro que ainda hoje representa gran parte da dívida do Brasil.”: entrevista a Celso Luís de Oliveira (Apêndice B).

<sup>89</sup> “(...) a transformação dos ensaios semanais em ‘shows’ pagos, realizados no decorrer do ano todo, transformando a sede da Escola numa espécie de casa de espetáculos; ela se exhibe também em comemorações públicas ou privadas, contra pagamento de cachês.” (Pereira De Queiroz, 1985: 11)

<sup>90</sup> “(...) sou muito cético sobre o assunto: atrás dos reconhecimentos existem sempre interesses políticos e econômicos precisos, pessoalmente não acredito nas leis e nos incentivos à cultura, porque favorecem quase sempre as realidades que menos precisam de recursos ou ajudas do Estado, infelizmente há muita corrupção até nestas iniciativas. (...) eu vejo nesses reconhecimentos, somente a última fase de um plano de promoção comercial bem projetado.”: entrevista a Celso Luís de Oliveira (Apêndice B).

<sup>91</sup> “A transmissão do Samba se dá pela oralidade e pela vivência. As crianças das comunidades costumam acompanhar seus pais, irmãos e vizinhos às quadras das Escolas e às rodas de Samba. Lá brincam com as peças da bateria, tocando a seu modo, sambando ao lado dos seus avós, mães e tias, copiando seus passos, numa total integração da criança no universo do Samba. A observação da constante transmissão de conhecimento em que o sambista ensina a seu filho o que aprendeu de seu pai é exatamente um dos traços da permanência do Samba em um valor cultural dotado de grande importância na comunidade. Este processo natural de transmissão se encontra hoje ameaçado.” (Nogueira, 2015: 36-37).

versadores do Partido alto e os solistas de pandeiro e cuíca); produção, registro, promoção (dos sambistas identificados como depositários da tradição) e apoio à organização (IPHAN, 2006).

Vamos agora abordar os problemas relacionados com o reconhecimento do Samba e os processos de turistificação pelos quais passou este património.

#### **3.2.4. A turistificação do Samba**

A titulação do Samba como Património Cultural do Brasil trouxe consequências tanto positivas quanto negativas (Nogueira, 2015; Pavão, 2008).

Entre as positivas, destaca-se o crescimento da consciência coletiva dos sambistas sobre a importância das suas participações nas ações promotoras e nas reuniões (Galvão, 2015); isto graças, sobretudo, à criação do Conselho do Samba, que se ocupa do resgate da memória do Samba, do depoimento de documentos, da preservação com meios digitais e da organização e disponibilização em banco de dados (Nogueira, 2015).

Em relação as negativas, destacam-se todas as várias iniciativas que não partiram de uma iniciativa dos sambistas, nem tinham sua anuência<sup>92</sup>.

Após reconhecimento, seria importante o desenvolvimento de trabalhos em redes para favorecer o diálogo entre os detentores do bem patrimonial e o Estado, no entanto, este diálogo ocorre somente quando há interesses comerciais e económicos envolvidos (Nogueira, 2015).

Num mundo globalizado e estandardizado, caracterizado por elevados fluxos culturais, os PCI e suas medidas de salvaguardas são vistos como factores de estabilidade e de identidade; daí a perpetuação de traços definidos “autênticos” e “essenciais”<sup>93</sup> (Pavão, 2008).

---

<sup>92</sup> “A comercialização e a difusão de um património cultural, é justa e necessária se vem dos artistas e dos detentores, com critério e com objetivos bem definidos para garantir a salvaguarda da cultura tradicional e para transmiti-la de forma correta às novas gerações. Sem esse tipo de trabalho, o Samba como todas as manifestações culturais, seriam totalmente absorvidas pela globalização e pela manipulação do mercado musical.”: entrevista a Celso Luís de Oliveira (Apêndice B).

<sup>93</sup> O reconhecimento como PCI nacional agregou valor simbólico adicionado ao Samba e as Escolas de Samba, valor que provavelmente foi explorado demais no âmbito turístico (Pavão, 2008). Um exemplo disso é a construção, por parte da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, de um “parque temático” chamado “Cidade do Samba” (<http://cidadedosambarj.globo.com>): neste espaço os turistas podem fazer passeios e conhecer os instrumentos musicais, aprender como as Escolas produzem as fantasias, as alegorias e as esculturas, podem tirar fotos com as indumentárias típicas do Carnaval ao lado dos famosos carros alegóricos, podem comprar tradicionais *souvenires*, mas, sobretudo, assistir a “*shows relâmpagos*”, isto é, um grupo de sambistas que, saindo de um surdo gigantesco, apresentam alguns Sambas populares, enquanto sensuais passistas enlouquecem os homens com suas danças (Pavão, 2008). A exploração turística dos estereótipos é evidente, mas isto é o que vem apresentado como “verdadeiro samba brasileiro” (Pavão, 2008).

O turismo, portanto, leva ao local uma série de vantagens económicas como a ocupação dos hotéis, novos postos de trabalho, a divulgação das belezas naturais e culturais de um país, por outro lado, constitui uma ameaça para as tradições (como já mencionado nos capítulos anteriores), sendo que motiva os detentores a aplicar modificações às práticas das expressões culturais originais para torná-las mais atraentes<sup>94</sup> (Nogueira, 2015).

No princípio, o Samba existia apenas nas memórias das comunidades negras e transmitidas de geração em geração por meio da oralidade; com a evolução do género e a criação das Escolas de Samba, as pequenas rodas de Samba começam a aumentar significativamente de número de participantes e a ter necessidade de se organizarem (Nogueira, 2015; Pavão, 2008).

O carnaval popular, conseqüentemente, deixou suas características simbólicas tradicionais para se tornar um “espetáculo grandioso” (Nogueira, 2015); graças à popularidade obtida, as Escolas começaram a mudar as suas políticas: os ensaios, antes fechados aos *desfilantes*, passam a atrair turistas tornando necessários serviços complementares como transportes, guias, serviços de alimentação, segurança, limpeza, manutenção e apresentações artísticas com *passistas* (Pavão, 2008).

Hoje em dia, quase todas as Escolas cariocas possuem *boutiques* para venda de *souvenires*, uma estrutura de *marketing* para a venda de ingressos (seja pelos ensaios ou pelos desfiles), para a divulgação e o fortalecimento da imagem da Escola de Samba, um serviço de imprensa que envolve as TVs, a rádio, os jornais e internet, mas sobretudo, contam com subvenções do governo e dos patrocinadores (Nogueira, 2015).

Parecem bastante claros, por isso, as quantidades de dinheiro e de interesses que giram em torno deste evento.

O Carnaval transformou-se no período de maior afluência de turistas para a cidade de Rio e passou a movimentar cifras cada vez mais generosas<sup>95</sup> (Pavão, 2008).

A necessidade de criar uma identidade nacional, em redor do Samba, começou com o Estado Novo em 1937, foram retiradas e censuradas algumas características que “degradavam” a

---

<sup>94</sup> No Brasil, práticas culturais como o Samba, o Pagode, a Capoeira e o Candomblé, foram padronizadas pelos setores das mídias, do turismo e da política para a divulgação simbólica da imagem de um Brasil “cordial” (Yúdice, 2004).

<sup>95</sup> Os dados do Carnaval 2018 anunciados por Marcelo Alves, presidente da Riotur, resumem-se em: 1,5 milhão de visitantes (400 mil mais que em 2017), incluindo os moradores do Rio são mais de 6 milhões de foliões; R\$ 3,5 bilhões em recursos, com 90% de ocupação hoteleira (em 2017, o valor foi de R\$ 3 bilhões); R\$ 38,5 milhões em patrocínios de várias empresas privadas; 464 blocos autorizados no Carnaval de rua (28 blocos desfilaram por primeira vez) e 16 palcos populares relacionados ao Carnaval. (Fonte: <http://www.rio.rj.gov.br/riotur> e <https://www.carnaval.rio/>).

imagem do Samba, como o malandro, a rejeição do trabalho e alguns temas musicais e foram substituídos por elementos de valorização do País, tais como as belezas naturais e outras “belezas” (Caetano, 2004; Galvão, 2015).

No dia 18 de novembro de 1966, foi criada, pela Ditadura Militar (1964-1984), a Empresa Brasileira de Turismo (EMBRATUR), com decreto-lei n. 55<sup>96</sup>; o contexto turístico da época era caracterizado principalmente por turistas europeus e os locais visitados fora da Europa eram, na sua maioria, as antigas colônias associadas a paraísos terrestres (Feijó & Calazans, 2002; Gomes, 2010; Nova, 2006).

Esta empresa, vinculada ao Ministério da Indústria e Comércio, tinha entre os seus objetivos: fomentar e financiar iniciativas, planos, programas e projetos visados ao desenvolvimento do turismo, estudar o mercado turístico para obter controlo sobre o mesmo, organizar, promover e divulgar as atividades ligadas ao turismo (Gomes, 2010; Kajihara, 2010).

Naquele período, o Brasil vivia um momento de medo, censura e repressão, devido ao regime militar; neste contexto a EMBRATUR era responsável por fazer propaganda positiva no exterior sobre as maravilhas deste país<sup>97</sup>.

Analisando o material publicitário da EMBRATUR dos anos setenta, observa-se que a promoção se baseou fundamentalmente em três grandes imagens estereótipadas: Rio de Janeiro (quase a única cidade divulgada), Carnaval (representado quase exclusivamente pelos desfiles das Escolas de Samba) e as mulheres brasileiras (as famosas “mulatas”) (Caetano, 2004; Feijó & Calazans, 2002; Gomes, 2010; Kajihara, 2010; Spinola, 2001).

A figura da “mulata” é uma invenção de raça, género e sexualidade, que foi espetacularizada e vendida como atrativo turístico, na verdade, ela era o foco central do processo de turistificação do Brasil, não somente em relação ao Samba, mas também como verdadeiro produto do turismo sexual (Feijó & Calazans, 2002; Gomes, 2010; Nova, 2006).

Existem vários exemplos deste processo, como o da Rede Globo da televisão com a “Mulata Globeleza”, ou seja, uma mulata que dançava totalmente nua, com o corpo pintado, enquanto eram apresentados os dias do desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (Gomes, 2010).

---

<sup>96</sup> Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-55-18-novembro-1966-371224-norma-pe.html>

<sup>97</sup> “É interessante observar o contraste entre a situação política do país na época e as imagens de festas e alegria do material promocional oficial do país divulgado no exterior no mesmo período.” (Kajihara, 2010: 7). Santos Filho (2004) sustenta que a EMBRATUR foi usada pelo regime militar como um instrumento para desviar o olhar do mundo sobre as repressões que ocorriam no país naquele período, focando a atenção sobre as belezas do Brasil como as mulheres, o Carnaval e a hospitalidade do povo (Santos Filho, 2004).

Com o passar dos anos esta espetacularização da “mulata” foi tema de muitos debates, por claros sinais de exploração, de racismo, de machismo e de colonialismo, que foram muito difíceis de erradicar.

Atualmente, com o reconhecimento do Samba de Roda como Patrimônio da UNESCO, e com o aumento dos movimentos anti-racistas e feministas que vão contra esta imagem da mulher negra hiper-erotizada, o Samba erotizado está em declínio (Gomes, 2010). Apesar destes resultados, o Carnaval brasileiro tornou-se tão popular que também noutros lugares do mundo começaram a aparecer eventos similares (Feijó & Calazans, 2002), de fato, é comum ver em países da Europa, Estados Unidos e Canadá manifestações de Samba nas quais nunca faltam as mulatas<sup>98</sup>.

### **3.2.5. Situação atual do Samba – As ações de salvaguarda**

A tese de Nilcemar Nogueira (2015) é uma das referências mais importantes no que diz respeito aos estudos sobre o PCI e especialmente às ações de salvaguarda do Samba no Rio.

O CCC, com a colaboração voluntária dos sambistas e o apoio do IPHAN, especialmente desde de 2009, desenvolveu ações de salvaguarda nos movimentos de resgate das tradições do Samba carioca (Galvão, 2015; Nogueira, 2015).

Entre as diretrizes indicadas no *Dossiê*, e cumpridas com sucesso, destaca-se o programa de trabalho de três anos, divididos em etapas anuais (de 2009 a 2011).

A primeira fase (2009) consistia na identificação das ações prioritárias em cada localidade, a montagem de um centro de referências, a geração de um acervo e um banco de dados, a organização de encontros periódicos com as Velhas Guardas e as oficinas de transmissão de saber sobre instrumentos de percussão menos utilizados, como a cuíca.

A segunda fase (2010) previa um registro de composições pertencentes à tradição oral e apoio a outras iniciativas já existentes na área da documentação e da transmissão de saberes.

A terceira (2011) implicava a consolidação das ações das etapas anteriores: capacitação, documentação, transmissão e difusão de saberes (Galvão, 2015; Nogueira, 2015).

---

<sup>98</sup> Um claro exemplo disso pode ser o Carnaval de Loulé, em Portugal, onde (como mostrado neste vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=S80vRjqrppM>) frente aos carros alegóricos as protagonistas são mulatas seminuas.

As ações do CCC desde 2006, até 2014, envolveram, entre outras atividades, a realização de seminários e de cursos, a criação da revista *Samba em Revista* e a implantação do Centro de Referência de Documentação e Pesquisa.

Os produtos elaborados por este último são: o *Dossiê*, em 2006; o Inventário em 2006; a produção do documentário em 2006 e 2012; os seminários anuais, desde 2007 até 2013; os depoimentos, desde 2009 até 2014; a edição *CD-Rom*, em 2010; as publicações de *Samba em Revista*, desde 2007 até 2014; a edição CD do Partido alto em 2012 e as exposições em 2005, 2006, 2012, 2013, 2014 (Nogueira, 2015).

Outra importante iniciativa é a transformação do CCC em Museu de Memória Social do Samba, em 2013, com o apoio da Secretaria Estadual da Cultura; este espaço possui o conceito da nova museologia, pois a sua função não se foca apenas nos objetos materiais, mas envolve as práticas a eles associadas (Nogueira, 2015).

O Museu do Samba tem como objetivos principais: evidenciar a importância deste patrimônio cultural como um modo de viver dos seus detentores, evidenciar as ameaças a que está exposto como a descaracterização e a mercantilização, estimular a transmissão e a difusão dos saberes dos Sambas de Partido alto, Samba de terreiro e Samba Enredo com atividades, documentação, estudos, exposições, educação patrimonial e seminários<sup>99</sup>.

Outros exemplos que merecem destaque são: a exposição itinerante “Para não perder a memória: Dona Zica 100 anos”, realizada no segundo semestre de 2014, que dava ênfase ao papel da mulher na transmissão do conhecimento do Samba tradicional; o lançamento do livro *Força Feminina do Samba*, que evidencia a importância das mulheres na manutenção dos saberes e dos sabores do mundo do Samba e outras ações relacionadas com a educação patrimonial, como a exposição que contava a história do Samba e que abrangeu mais de quatro mil alunos de oito escolas públicas localizadas nas vizinhanças da comunidade da Mangueira (Galvão, 2015; Nogueira, 2015).

As medidas de valorização e de promoção social do Samba no Estado da Bahia, por parte de várias organizações, entre as quais cabe a organização acolhedora no âmbito do estágio, serão abordadas nos capítulos seguintes.

---

<sup>99</sup> Fonte: <http://musedosamba.org.br/>

### 3.3. A história da Tarantella

A “Tarantella” é um termo geral usado para indicar as várias expressões coreutico-musicais difundidas nas regiões do sul de Itália (Sanfilippo, 2010).

Hoje a Tarantella é considerada a nível nacional como “símbolo da meridionalidade” e, para alguns no exterior, até “emblema da italianidade no mundo” (Gala, 2006).

Muitas pessoas, ao se referirem a esta música, pensam na dança napolitana, mas, na verdade, é errado pensar na Tarantella como um repertório único e uniforme, sendo que existem diferentes tipos (*Tamurriata*, em Napoli, *Taranta* ou *Pizzica*, em Puglia, entre outras)<sup>100</sup>; em qualquer caso, o nome hoje indica um género, uma família de danças de várias origens e características peculiares (Gala, 2006).

O termo “Tarantella” faz a sua primeira aparição no cenário etncoreutico italiano, apresentando-se como uma dança terapêutica, ligada ao complexo fenómeno do “Tarantismo”<sup>101</sup> (Gala, 2006; Vomiero, 2016).

As primeiras citações deste fenómeno são de 1612 e aparecem num estudo (posteriormente publicado em 1621), escrito em latim pelo médico Ferdinando Epifanio, no qual conta a cura de um adolescente mordido por um aracnídeo (Ferdinando, 1621, citado por Arcuti, 2002).

Portanto, o nome de “Tarantella” deriva de “Taranta”, ou seja, o termo dialetal que indica a aranha “tarântula” (*lycosa tarentula*); esta aranha era chamada assim já no período helénico, sendo que era particularmente difundida na área de Taranto (cidade da Puglia) (Naselli, 1953).

---

<sup>100</sup> Mais em frente serão analisados os diferentes tipos de Tarantella presentes em Calábria.

<sup>101</sup> Para mais informações sobre o assunto sugere-se: o link <https://www.laputea.com/it/cultura-salento/musica-salento/tarantismo?showall=&start=1> e o documentário de Gianfranco Mingozzi 1962 “La Taranta”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z607o3Sk3SY>.



Figura 3.4. Tarantismo - Rito de exorcismo musical. (Pasquale Zizzari)

Apesar disso, é impossível enquadrar a Tarantella numa única e específica tipologia, devido a todas as mudanças, transposições, variantes geográficas e históricas que se desenvolveram ao longo dos séculos<sup>102</sup>.

Contudo, pode afirmar-se com certeza que, ao contrário da prática da “Taranta” (a música tradicional acima mencionada da região Puglia), a Tarantella da Calábria nada tem a ver com as mordidas de aranhas venenosas, nem com o exorcismo de um mal através da dança; a Tarantella calabresa tem um simbolismo mais ligado à comunidade e ao território e acredita-se que deriva dos ritos dionisíacos gregos, ou seja, dedicados a Dioniso, deus do êxtase e do vinho (Pipyrou, 2016; Sanfilippo, 2010).

Portanto, para se entender as origens desta música, devemos voltar à época da Magna Grécia, sendo que toda a Calábria tem raízes gregas; estas são evidentes nas características somáticas das pessoas, na cultura culinária, nos sítios arqueológicos espalhados em todo o território, na língua e até na tradição da dança e dos instrumentos musicais<sup>103</sup> (Castagna, 2014).

---

<sup>102</sup> Sobre a Tarantella calabresa ainda há muito a descobrir, investigar e analisar, tanto a nível histórico, quanto no aspeto morfológico e antropológico (Gala, 2006).

<sup>103</sup> Na Calábria, o panorama dos instrumentos musicais apresenta-se vasto e variado, muitos de clara derivação grega: existem os mais primitivos (como as flautas feitas com a casca das árvores ou o tambor a fricção) e também aqueles mais refinados mas sempre com bases na cultura pastoral tradicional, como a *zampogna* (gaita de fole) ou a *chitarra battente* (violão batente) (Castagna, 2014; Critelli, 2006; Gatto, 2007). A *zampogna* pode ser considerada o principal instrumento da música calabrês, existem pelo menos quatro tipos diferentes: a *chiave*, a *moderna*, a *paru* e *surdulina*; esta é parecida à gaita de fole escocesa mas com som e processo de fabricação diferentes, é feita com 4 ou 5 hastes de madeira inseridas num saco de armazenamento de ar feito de pele de cabra ou de ovelha (Cravero, 2006; Ricci & Tucci, 2004). A *chitarra battente*, assim chamada pela maneira de

Os Gregos estabeleceram-se no sul de Itália, e em particular na Calábria, no século VIII a.C., dando início à era da Magna Grécia, que durou aproximadamente até o século III a.C..

No século III, a Itália meridional tornou-se parte do Império Romano, assim como a Grécia e progressivamente todo o Oriente Próximo; nesta fase, a ligação entre a Grécia continental e a Magna Grécia não foi interrompida, pois ambas faziam parte da mesma realidade político-cultural representada pelo Império Romano (Agostino & Fonte & Grando & Sacco, 2006; Castagna, 2014).

Entre os estudiosos mais importantes sobre o tema dos gregos da Calábria, destaca-se Gerhard Rohlfs<sup>104</sup>.

Nalguns dos seus numerosos livros e publicações, afirma que a persistência da língua grega na Calábria foi total até o início do século XX (Assumma & Ventura, 2014; Martino, 1980; Rohlfs, 1932), colocando a hipótese de, sob a dominação romana, a população ser provavelmente bilíngue (o latim era usado na administração, enquanto o povo falava grego) (Rohlfs, 1977, 1980; Sacco, 2007; Sanfilippo, 2010).

Apesar de ter sido parte da Magna Grécia, a ligação com a cultura grega deve-se à chegada dos Bizantinos, isto porque, sob os seus domínios a Calábria começa uma nova onda de profunda influência helénica, que dura pelo menos cinco séculos, até à invasão dos normandos no século XI (Castagna, 2014; Pipyrrou, 2016; Sacco, 2007; Trunfio, 2015).

O idioma grego da Calábria é chamado *grecanico*, e ainda existem incertezas e debates sobre seus diretos descendentes (Sanfilippo, 2010): Rohlfs sempre argumentou que o grecanico remonta ao tempo da primeira colonização grega da região (século VIII a.C.), isto seria atestado pelas numerosas palavras arcaicas presentes no léxico do grecanico (Rohlfs, 1933); pelo contrário, autores como Comparetti e Lombroso, entre outros, afirmavam que a

---

tocá-la, ou seja, pela batida e pela fricção que a mão produz nas cordas e na caixa de som (Castagna, 2014; Gatto, 2007). A lira calabresa, outrora muito difundida (especialmente na área jónica) e de clara derivação grega, sofreu uma profunda crise no período pós-guerra, mas também um recente renascimento; ela faz lembrar instrumentos semelhantes encontrados em outros lugares do antigo Império Bizantino (Plastino, 1994). O pandeiro, tambor feito de pele de cabra ou de gato selvagem, fixado num círculo de madeira no interior do qual são colocados pares de chocalhos de metal (Castagna, 2014; Sanfilippo, 2010).

Em relação à dança, uma cuidadosa análise dos passos e das mímicas dos dançarinos, não deixa dúvidas sobre a origem grega e não latina da Tarantella, isto porque a dança latina é uma dança *aerea* e livre, no sentido que a sua manifestação supõe exuberância e passos acrobáticos, ao invés, a dança grega é mais uma dança de “terra”, ou seja, com características da dança *accademica* (Sanfilippo, 2010).

<sup>104</sup> Gerhard Rohlfs era um filólogo e linguista alemão, lidou com a linguística italiana e seus dialetos, principalmente aqueles pertencentes ao sul da Itália; uma placa comemorativa a ele dedicada, na praça de Badolato (aldeia em província de Catanzaro, Calábria), define-o: “*il più Calabrese dei figli di Germania*” (“o mais calabrês dos filhos da Alemanha”), como sinal de gratidão e respeito da gente de Calábria pelos seus trabalhos.

helenicidade deriva das imigrações verificadas durante o longo período bizantino (século IX-XI d.C.) (Lombroso, 1898; Comparetti, 1866).

A cultura e a língua grega começaram a desmoronar no século XIV d.C., após o declínio político de Bizâncio e a introdução gradual da liturgia latina, o rito dionisíaco tornou-se rito bacanal, ou seja dedicado ao deus Baco, sempre mantendo os simbolismos característicos da embriaguez e do êxtase<sup>105</sup> (Castagna, 2014; Martino, 1980).

Os limites da área helénica, de fato, diminuíram gradualmente: se em época bizantina toda a Calábria foi grega, já em época normanda a área foi restrita à Calábria meridional (Catanzaro e Reggio), hoje em dia, o fenómeno é limitado a algumas comunidades na montanha do Aspromonte (Parque Nacional na província de Reggio Calabria), no lado jónico<sup>106</sup> (Pipyrou, 2016; Teti, 2004).

Com a unificação da Itália, mas especialmente durante a época fascista, o italiano foi imposto como língua oficial à custa dos muitos dialetos existentes.

Os grecanicos, portanto, retiraram-se para as montanhas, e a sua língua tornou-se essencialmente oral, a economia assumiu caráter de subsistência e a população dedicou-se à criação de animais e à agricultura.

O idioma grego adquiriu assim uma conotação social negativa e tornou-se até um elemento de vergonha para os falantes, sendo que era falado somente pelas classes mais baixas da sociedade (Agostino et al., 2006; Castagna, 2014; Iannino, 2006; Sacco, 2007).

Até aos anos cinquenta, este idioma permaneceu marginal e em gradual abandono, considerando-se a linguagem dos ignorantes, dos pastores e dos camponeses<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> “Ligada aos ritos dionisíacos e bacanais, podemos dizer que a Tarantella (...) está enraizada no començo dos tempos, (...). Segundo a minha análise pessoal, resultado de uma busca difícil por falta de fontes escritas, o uso do tempo ‘tríplo’ e da dança ‘circular’ como na Tarantella, foi uma descoberta do homem primitivo que, juntamente com o uso de descoberta do álcool, começou a tomar consciência do ‘ser humano’ que abandona-se a condição de ‘animal’.”: entrevista a Fulvio Cama (Apêndice C).

<sup>106</sup> Toda a Calábria, portanto, tem raízes gregas, mas a área onde ainda resistem formas de grecanico falado correspondem substancialmente a algumas centenas de quilómetros, espalhados em cinco municípios: Bova, Condofuri, Amendolea, Galliciano e Roghudi; aqui o grecanico é conhecido principalmente por pessoas mais idosas e falado quase exclusivamente na esfera privada; os falantes originais são cerca de 500 (Castagna, 2014; Iannino, 2006; Katsoyannou, 2001; Martino, 1980; Sanfilippo, 2010).

<sup>107</sup> Muito importante e um dos mais conhecidos, é o livro *Gente in Aspromonte*, escrito pelo calabrês Corrado Alvaro (nascido em San Luca, 15 abril 1895): é considerado entre as mais altas expressões da literatura meridional e exemplo de neo-realismo *novecentesco*. Esta obra conta a difícil vida dos pastores do Aspromonte nos primeiros anos do Novecento: vivendo em casas construídas de lama e madeira, dormindo junto aos animais e vestidos com roupa arranjada e herdadas por as passadas gerações, são descritas também as peregrinações ao Santuário da Madonna de Polsi, com suas coloridas manifestações tradicionais de Tarantella que duram noites inteiras (Alvaro, 1930).

O idioma tornou-se um obstáculo até na comunicação com outros calabreses do território<sup>108</sup>, bem como outros fatores: a falta de estradas e de transportes e de serviços públicos, como escolas e hospitais, a aspereza das montanhas, os rios que nos períodos de chuvas causavam inundações e desastres mortais e no verão eram secos e áridos<sup>109</sup>; os grecanicos transformaram-se então em “pobres entre pobres” (Bevilacqua, 2015; Iannino, 2006; Pipyrou, 2016; Sanfilippo, 2010).

Ao longo do tempo, portanto, a população abandonou gradualmente estes lugares para escapar das dificuldades naturais e da “cultura da pobreza”, e dirigiu-se nos respectivos núcleos do litoral ou nas cidades, mas sobretudo para o Norte de Itália e para o estrangeiro, dando vida a um processo contínuo de emigração<sup>110</sup> (Agostino et al., 2006; Assumma & Ventura, 2014; Bevilacqua, 2015; Sacco, 2007; Trunfio, 2015).

A Calábria foi uma das poucas regiões italianas, cujo fluxo migratório permaneceu constante desde o seu começo, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX<sup>111</sup>; este fluxo era direcionado principalmente para os Estados Unidos e o Canadá, mas também a outros países como América Latina, Austrália, Alemanha e Inglaterra (Bevilacqua, 2015; Cacopardo & Moreno, 1991).

Foram especialmente os jovens a emigrar<sup>112</sup>, impulsionados por necessidades económicas, causando uma interrupção da transmissão linguística do grecanico<sup>113</sup> e a perda de outras tradições (Pipyrou, 2016; Sacco, 2007).

---

<sup>108</sup> A presença de variedades dialetais internas ao mesmo grecanico, como, por exemplo, o *bovese* e o *roghudese*, é outro factor que complicou a transmissão e sucessivamente o processo de recuperação de língua (Bozzoli, 2002).

<sup>109</sup> Contudo, foi mesmo este secular isolamento geográfico, cultural e económico da área a garantir a preservação do Património (Agostino et al., 2006; Castagna, 2014; Iannino, 2006; Plastino, 1995; Trunfio, 2015).

<sup>110</sup> No verão, de fato, em toda a Calábria, regista-se um grande aumento populacional devido principalmente ao retorno dos emigrantes (Sanfilippo, 2010).

<sup>111</sup> Os dados oficiais do fenómeno da emigração são impressionantes: entre 1885 e 1890, 12.000 pessoas, em média por ano, deixaram a Calábria; o fluxo aumentou para 20.000 em 1897; passou os 30.000 no começo de 1900; entre 1905 e 1907 chegou a 60.000 e aumentou após os terremotos de 1894, 1905, 1907, 1908; em suma, entre 1878 e 1915, mais de 870.000 pessoas deixaram a Calábria (Bevilacqua, 2015).

<sup>112</sup> A emigração não parou nos anos pós-guerra: a crise económica que causou a migração dos trabalhadores foi substituída mais tarde pela “fuga dos cérebros”, ou seja, dezenas de milhares de jovens graduados que abandonam a Calábria todos os anos para procurar trabalho ou estudar noutra local (entre 2002 e 2012, 700.000 jovens na sua maioria graduados, deixaram o Sul permanentemente com destino ao Centro-Norte e ao estrangeiro. Todos os anos cerca de 60.000 jovens fazem “pendulares de longa distância”, isto é, mantendo residência no sul trabalham ao norte) (Bevilacqua, 2015; Gatto, 2014).

Alguns estudos demonstraram que a memória de muitos emigrantes calabreses (especialmente dos idosos) ficou bem ligada à sua terra natal; neste sentido, a música e a dança da Tarantella desempenham um papel fundamental graças à capacidade de evocar sentimentos de pertença e de identidade<sup>114</sup> (Gatto, 2014; Tuzi, 2008).

Para chegar ao processo de recuperação e valorização de toda a bagagem cultural e linguística do património grego na Calábria, tivemos de esperar pelos anos sessenta e setenta, quando passou a ser objeto de interesses e estudos cada vez mais intensos<sup>115</sup>.

Isto representou um importante ponto de viragem, seja pelas iniciativas de desenvolvimento do território, que se foram criando, seja pela afirmação da população toda que poderia finalmente abandonar o sentimento de inferioridade<sup>116</sup>, que a esmagou por muito tempo (Gala, 2006; Iannino, 2006; Sanfilippo, 2010; Trunfio, 2015).

### **3.3.1. Um olhar sobre o território – A Calábria e as manifestações regionais**

Como mencionado, a partir dos anos sessenta, durante cerca de vinte anos, a paisagem musical calabresa evoluiu graças aos estudos e às iniciativas de alguns intelectuais.

Começou um processo de recuperação e valorização da língua grecanica<sup>117</sup>, da sua história e das suas tradições, visando a reconstrução das raízes culturais (Agostino et al., 2006; Alario, 2006; Assumma & Ventura, 2014; Plastino, 1995; Ricci, 2016; Trunfio, 2015).

---

<sup>113</sup> A contínua involução desta língua, ligada por séculos ao mundo agro-pastoral e transmitidas somente de forma oral, faz com que esta seja caracterizada por uma notável estreiteza lexical, especialmente na representação de conceitos abstratos (Agostino et al., 2006).

<sup>114</sup> Muitas vezes, de fato, aconteceu que a Tarantella continuou a sua própria vida nas comunidades de emigrantes calabreses no norte de Itália e no estrangeiro (Agostino et al., 2006; Gala, 2006). Contudo, deve ter-se em consideração que os jovens nascidos ou emigrados fora da Calábria tendem a se identificar mais com a realidade do lugar receptor do que com a região de origem; eles estão ligados a uma Calábria “imaginada”, fruto das histórias de seus pais e avós, por isso é inevitável que eles vivam as tradições de forma distantes e, muitas vezes, como simples espetadores (Tuzi, 2008).

<sup>115</sup> Destaca-se duas coleções de canções tradicionais: a dos *Canti del popolo reggin*, de Mario Mandatari, publicada no século XIX, e a mais rigorosa, em seis volumes, *Canti popolari calabresi*, de Raffaele Lombardi Satriani, uma obra monumental que abrange toda a Calábria, fruto de décadas de intensa pesquisa, transcrição e colocação (Alario, 2006); também se destacam os trabalhos feitos nos anos ‘80 sobre a dança folclórica, como o texto “Danza tradizionale in Calabria” (Castagna, 1988; Carbone, 1988), entre outros.

<sup>116</sup> Os estudos sobre a cultura grecanica, do ponto de vista psicológico, representaram um impacto muito forte para a população que recuperou a dignidade e a consciência de ser portadora de algo importante, sendo que o pior aspeto desta situação era o desprezo por si mesma e a vergonha de falar a própria língua (Agostino et al., 2006).

<sup>117</sup> Todas estas atividades desenvolvidas em defesa da língua grecanica, juntamente aos trabalhos dedicados a outras minorias linguísticas em todo o território italiano, despertaram o interesse nacional, chegando em 1999 à

Ao longo destes anos, estes académicos criaram vocabulários de gramáticas *grecanica*, exaltaram os valores da cultura e da etnia com a criação de associações (Iannino, 2006), transcreveram numerosos textos de canções e de fábulas, transmitidas até então por meios orais, e começaram interessantes debates histórico-linguísticos sobre a origem da língua (Agostino et al., 2006).

Muito foi feito então para garantir uma continuidade deste Património e o mesmo pode dizer-se para toda a bagagem cultural que está em redor dele, como gastronomia, artesanato e música popular: surgiram cursos de dança, festivais de música, oficinas de ensino de construção de instrumentos musicais, que se tornaram um modelo de ação cultural no território (Gatto, 2014; Plastino, 1995; Ricci, 2016).

No entanto, classificar e identificar a totalidade do Património Calabrês resulta de uma tarefa difícil, sendo evidente que, a nível histórico, as suas realidades sociais constituem uma espécie de arquipélago cultural.

As comunidades calabresas aparecem tão diferentes que isto representou um verdadeiro obstáculo à troca, ao cruzamento e à empatia social, o que levou a incapacidade de desenvolver trabalhos em rede no interesse de mais pessoas (Inglese, 2006).

Toda esta variedade cultural reflete-se também na tradição musical como se pode notar nas várias manifestações de Tarantella a nível regional.

As ocasiões de prática da Tarantella são na Calábria as mesmas de todo o Sul de Itália, essas estão relacionadas com o culto religioso (festas do Santo padroeiro, Páscoa, Natal, casamentos, primeira comunhão ou confirmação, funerais) e aos momentos de vida familiar (matança de porcos, carnaval, colheitas, feiras e mercados, noivados, nascimentos, entre outros) (Castagna, 2012, 2014; Gala, 2006; Gatto, 2014).

Não obstante, existe uma certa homogeneidade nas ocasiões de tocar Tarantella em toda a Calábria, são evidentes e precisas algumas caracterizações geograficas, sendo que,

---

aprovação em Itália da lei n. 482, “Regras sobre a tutela das minorias linguísticas históricas” (Disponível em: <http://www.camera.it/parlam/leggi/994821.htm>).

No mesmo ano, a região Calábria fundou o IRSSEC - “Istituto Regionale Superiore degli Studi Elleno-Calabri” (Instituto Superior Regional de Estudos Helêno-Calabreses), com sede em Bova Marina, com os objetivos de reforçar a língua grega, dar um papel de representação institucional às comunidades gregas, cuidar a formação de especialistas em idiomas locais e organizar conferências internacionais (Sacco, 2007).

O “grego de Calábria” está também mencionado, desde 1993, entre as 2347 línguas em risco de extinção, no *Red Book* da UNESCO (Disponível em: [http://www.helsinki.fi/~tasalmin/europe\\_report.html#Italiot](http://www.helsinki.fi/~tasalmin/europe_report.html#Italiot)) ou seja, entre aquelas línguas que estão criticamente comprometidas e quase definitivamente extintas (Pipyrou, 2016).

dependendo da aldeia de proveniência, muda o nome, a forma de tocar, a melodia, os instrumentos utilizados e a forma de dançar<sup>118</sup> (Sanfilippo, 2010; Tuzi, 2008).

Encontram-se, portanto, diferentes nomes de acordo com as áreas da Calábria: *Zumparieddu* (Parque Nacional da Sila), *Pecurara*, *Libera* (Catanzaro e província), *Viddhaneddha* (Reggio Calábria), *Cardola* (aldeia de Cardeto), entre outros; estes são somente alguns dos nomes que coabitam com a mais genérica expressão de “Tarantella”, para simplificar podem agrupar-se as várias formas de Tarantella calabresa em três macro-grupos (Gala, 2006):

- **Tarantella norte-calabrese:** desde o Parque Nacional do Pollino até Sibari dança-se em turnos de dois casais (misturados ou não) numa dança frontal, estrutural e coreográfica, dentro de um grande círculo, *rota* (na qual os dançarinos ficam diametralmente opostos), ou um mais pequeno (os dançarinos giram em si mesmos com os braços amarrados);
- **Tarantella Silana:** na grande área central do Parque Nacional da Sila, a Tarantella em casal pratica-se com uma característica particular: enquanto todos os outros modelos são baseados na coreografia dominante da *rota*, a Tarantella Silana dança-se num espaço linear e exalta-se a frontalidade; desse modo, cada um permanece na sua própria metade e de vez em quando troca de posição com o dançarino em frente;
- **Tarantella Aspromontana:** desde Serre até ao Parque Nacional do Aspromonte e também nos centros costeiros ao redor, é praticada a Tarantella mais complexa e variada do panorama meridional, sendo a única onde a dança é *gestida* (Sanfilippo, 2010). Isto deve-se à presença essencial do *mastru i ballu* ou *mastru d'abballu*<sup>119</sup> (mestre da dança), uma figura que guia e coordena a sucessão dos participantes à dança. A escolha de quem e em que ordem deve dançar é feita de acordo com os códigos sociais locais, aos quais deve aderir também o *mastru i ballu*, por exemplo, para dançar deve-se seguir uma ordem de respeito por aqueles que organizam a festa, os idosos, as

---

<sup>118</sup> “Cada fração da aldeia tinha seu próprio ponto de dança, as técnicas de som e de dança nas aldeias do Aspromonte podem mudar a cada 5-6 casas. Dentro de uma pequena aldeia podem existir dezenas de estilos e cada pessoa dá um nome diferente ao próprio estilo (talvez ligado ao sobrenome da família)”: entrevista a Sebastiano Battaglia (Apêndice D).

<sup>119</sup> Desempenhar esse papel é ainda hoje índice de prestígio, exige habilidades coreuticas e autoridade social (Castagna, 1988; Pipyrrou, 2016; Samuels & Sbrano, 2014).

peças importantes entre os espectadores, tendo em conta as relações conjugais, afetivas e parentais.

O *mastru i ballu*, portanto, deve conhecer as dinâmicas sociais<sup>120</sup>, de fato, este geralmente é o senhorio em caso de festa privada e uma pessoa muito respeitada pela comunidade nas ocasiões públicas (Castagna, 1988; Sanfilippo, 2010).

Analisa-se em particular esta forma de Tarantella, à qual os residentes da área do Parque Nacional do Aspromonte se referem com a expressão “*Sonu a ballu*”, ou seja, “O som que faz dançar” (Castagna 2012).

A dança começa geralmente com o *mastru i ballu* que delimita a *rota*, onde se colocam os músicos (com *zampogne* ou acordeão e pandeiros); ele convida uma mulher no centro do círculo, dança com ela e logo convida um homem deixando dançar os dois, entra novamente agradecendo à senhora (as graças são um convite para sair da *rota*), dança um pouco com o homem e, em seguida, convida outra mulher, e assim por diante (Castagna, 1988, 2012; Gala, 2006; Tuzi, 2008).



Figura 3.5. A dança da Tarantella dentro de uma *rota*. (Alessandro Mallamaci)

---

<sup>120</sup> A *rota* torna-se teatro simbólico das relações na comunidade, um espelho da sociedade que reflete os códigos e os valores (Castagna, 1988): pode ser uma dança de alegria se dançam entre parentes ou amigos, uma dança de poder se no centro houver figuras importantes da comunidade, uma dança de competição se realizada por pessoas do mesmo sexo (Gala, 2006).

Outra tipologia que merece destaque é a Tarantella *schermata*<sup>121</sup> (também chamada simplesmente “esgrima” ou “Tarantella a esgrima”); esta é uma dança de pares exclusivamente masculina, na qual os módulos coreográficos referem-se e fazem lembrar um duelo com faca: com a mão mais habilidosa colocam os dedos em forma de faca, com o outro braço mantêm a jaqueta embrulhada para imitar um escudo, os dançarinos, portanto, fazem fintas, empurrões, esquivas, saltos e provocações gestuais, típicas de um duelo de esgrima (Castagna, 1988, 2012).

Em todo o Aspromonte grego, até aos anos sessenta e setenta, as pessoas andavam quilómetros para dançar em dias de festa, e a vida da aldeia era suspensa para permitir o som ininterrupto e a dança; estas ocasiões (tanto as domésticas quanto as públicas<sup>122</sup>) foram por décadas os únicos momentos em que os jovens poderiam relacionar-se, e talvez fazerem uma breve dança juntos<sup>123</sup>, até era uma condição decisiva para se poder casar (Castagna 2012, 2014).

As pessoas, por isso (especialmente aquelas da área *grecanica*), caminhavam de uma aldeia para outra até de noite e no escuro, para visitar um amigo que “oferecia para dançar” numa pequena festa de família<sup>124</sup>; também enfrentavam sete horas a pé para ir até Reggio, cidade

---

<sup>121</sup> Por causa do seu carácter especial, a Tarantella *schermata* ainda hoje permanece uma dança ligada ao mundo criminoso e identificada como um dos emblemas de pertença à *'ndrangheta* (a máfia calabresa).

<sup>122</sup> Existem diferenças substanciais entre a dança pública, caracterizada pela *rota*, e a dimensão doméstica; esta, durante séculos, tem sido a forma predominante com que as pessoas da montanha expressavam sua sociabilidade, as festas privadas eram ocasiões de som, canto e dança e, portanto, uma oportunidade contínua de socialização e entretenimento (Castagna, 2012).

Sobre este tema sugere-se o documentário: *Da Mosòrrofa a Cardeto - La danza tradizionale fra memoria e presente*, realizado por Ettore Castagna e Sergio Di Giorgio, em 1996, produção Med Media (RC); disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ItP07UB5OYs>.

Em relação às festas públicas, alguns músicos tradicionais vivos afirmam que estas representavam uma das poucas ocasiões de contacto direto entre pessoas de sexo diferentes não membros da mesma família. Neste sentido, pode dizer-se que na dança da Tarantella existem regras informais muito rígidas; por exemplo, em algumas zonas da Calábria, dança-se sem nunca se tocar nas mãos, isso está apenas reservado aos casais ou aos parentes (Sanfilippo, 2010).

<sup>123</sup> A dança traria consigo a oportunidade de ler através do código coreutico-simbólico a possibilidade ou o interesse de um consentimento sentimental nos olhos ou nas mãos de um menino ou uma menina; além disso, era uma oportunidade para mostrar destreza, habilidade e orgulho para os homens, graça, equilíbrio e feminilidade para as mulheres (Castagna, 2014).

<sup>124</sup> “(...) em passado (sem telefones ou outros meios de comunicação) as festas nasceram ouvindo o som da ‘zampogna’ de uma aldeia para outra e a gente movia-se para seguir o som e ir dançar. (...) lá eles encontravam a família que oferecia para dançar e que acolhia todos (embora na época não estava bem como hoje, havia pobreza e falta de recursos), portanto, podiam se achar 30-40 pessoas em casa de alguém e a gente compartilhava o que tinha: vinho, salame, queijos. Como se pode notar, a Tarantella é uma tradição principalmente familiar: um pai que entrega seu instrumento (muitas vezes o único) e seus conhecimentos como presente para o filho ou as principais ocasiões de dança, que eram festas de casamentos, batismos, entre outras.”: entrevista a Sebastiano Battaglia (Apêndice D).

para fazer uma dança na *rota*, em ocasião da festa pela “Madonna della Consolazione” (protetora da cidade de Reggio Calábria), ou as mesmas horas para chegar a Polsi e dançar fora do santuário (Castagna, 2014).

Estas últimas festas nomeadas, juntamente com outras, são as mais conhecidas da Calábria; aquela que acontece entre 31 de agosto a 2 de setembro em Polsi (local no coração do Parque do Aspromonte), está ligada à “Madonna della Montagna” (Plastino, 2003).

As estradas que ligam Polsi às aldeias vizinhas são difíceis de percorrer, a igreja e o santuário onde é celebrado o rito estão localizados no topo da montanha e, até alguns anos atrás, só se podia chegar a pé após uma verdadeira peregrinação de horas ou dias.

Milhares de pessoas visitavam o santuário de Polsi, e uma vez chegadas lá não tinham acomodação nenhuma, além de umas pequenas casas.

Então acampavam no vale sob as árvores ou perto do riacho; todos os dias de festas se toca e se dança, mesmo ao longo da estrada durante a peregrinação, mas a área principal é a praça em frente à igreja.

O último dia, em particular, a Tarantella dura a noite toda, interrompida apenas no momento da procissão (Alvaro, 1930; Plastino, 2003).

A festa, hoje em dia, é muito diferente, as peregrinações a pé desapareceram quase completamente sendo que a maioria chega ao santuário com o seu carro, isso permite-lhes ir a Polsi durante a procissão e depois voltar para casa sem necessidade de acampar; até a Tarantella tradicional sofreu influências da modernidade, já que agora tem auxílio dos instrumentos amplificados (Plastino, 1995, 2003).

Muitas festas importantes, ligadas ao culto religioso, acontecem em aldeias que, como muitas em Calábria, são “aldeias duplas”, desenvolvendo-se parte na costa e deixando a área histórica a alguns quilômetros dela, subindo a montanha (a arquitetura das casas antigas é quase medieval).

Entre estas festas religiosas, destaca-se: a de São Cosimo e Damiano, celebrada em Riace<sup>125</sup> (aldeia da costa jónica) a cada 25 e 26 de setembro, e a de São Rocco, em Gioiosa Jonica, a cada 16 de agosto<sup>126</sup>.

---

<sup>125</sup> A festa tem lugar no santuário localizado na rua que vai da antiga aldeia até o mar, ao longo dessa rua vários comerciantes vendem objetos de todos os tipos, comida, livros, roupas e CDs; a tradição popular calabresa é combinada com a das comunidades ciganas dos países vizinhos, que acorrem a Riace pela ocasião (Plastino, 2003).

<sup>126</sup> Esta festa começa às 8:00 da manhã e dura cerca de 12 horas. Após a procissão da estátua, as pessoas reúnem-se na praça para tocar ao som incessante de pandeiros e *zampogne*; de há alguns anos a esta parte, vários jovens que chegam das aldeias vizinhas participam nas danças, antes reservadas apenas aos habitantes de Gioiosa (Plastino, 1995, 2003).

Com o tempo, as ocasiões da dança mudaram, muitas perderam-se e novas foram inventadas, como: *sagre* (festivais de comida), festivais de música étnica e *shows* turísticos e folclóricos (Gala, 2006; Gatto, 2014).

Neste sentido, chama-se a atenção para o fato de, sobre todo no começo do XXI século, começaram surgir sempre mais festivais, eventos musicais, estágios e cursos de dança, especialmente no verão; isso representa uma evolução ligada à modernidade e à globalização, mas representa um risco de perda da linguagem coreutica original<sup>127</sup>.

De fato, estes eventos culturais estão se tornando cada vez mais um “ritual”: há mais de 30 festivais “étnicos” na região e, nalguns casos, ocorrem até dois na mesma pequena aldeia.

Os protagonistas destes festivais são principalmente grupos de renome que tocam com instrumentos modernos e amplificação<sup>128</sup>, a maioria dos cursos são reduzidos a entretenimento e pura técnica de execução, sem qualquer conteúdo e referência à história da Tarantella e sem acrescentar nada na compreensão da música ou da dança<sup>129</sup> (Gatto, 2014).

---

<sup>127</sup> “Recentemente, redescobriu-se o prazer do ‘sonu’ dos nossos avós, após mais de 20 anos de negação e letargia devido a vários problemas: emigração, vergonha, inovações trazidas pela modernidade e lutos (há casos de músicos que nunca mais tocaram depois de um luto importante ou até de músicos famosos que foram enterrados com seu próprio instrumento); infelizmente, apesar desta reavaliação, parte dos costumes antigos foram perdidos em qualquer caso. (...) este ‘boom’, que agora está trazendo de volta o interesse pela Tarantella, mais cedo ou mais tarde vai acabar e corre o risco de causar muitos danos. O crescimento dos grupos folclóricos, com suas coreografias na dança, com a adição de instrumentos modernos como baixo e bateria ou mesmo com o fato de forçar vários músicos a concordar na tonalidade (quando a maioria dos músicos tradicionais tocaram uma vida sem saber o tom, sua aprendizagem era puramente oral e prática e não baseada em estudos musicais), por essas e mais razões, muitas das famílias tradicionais não se reconhecem nessas modernidades e a tradição popular está sendo distorcida e arruinada.”: entrevista a Sebastiano Battaglia (Apêndice D).

<sup>128</sup> Nasceu um verdadeiro fenômeno de grupos que se apresentam como “grupos tradicionais de música popular” (hoje em Calábria contam-se quase 100 destes grupos), no entanto, muitas vezes eles não têm conhecimentos de elementos culturais básicos, de fato, eles tocam sobre palcos com grandes sistemas de som, usam instrumentos tradicionais (como a lira calabresa e o pandeiro) para certificar autenticidade, colocam uma dançarina com roupas típicas no centro do palco. Estas novas modalidades, estão criando no imaginário coletivo moderno o pensamento de que isso significa tocar Tarantella e, quando falta um desses elementos, o público fica desorientado e critica o *show* (Gatto, 2014) (isso, desafortunadamente, acontece especialmente com os músicos mais idosos e ligados à tradição, que costumam tocar Tarantella em pequenos lugares, sem amplificação ou elementos coreográficos).

“Foi inevitável que, uma vez que se tornou uma mercadoria de massa, a representação da música popular se tornasse a autêntica, e a música popular verdadeira sua cópia ruim, ou até falsa” (Gatto, 2014: 158).

<sup>129</sup> “Em relação a esses cursos, estágios e oficinas que estão proliferando, sou muito cínico, fornecem técnicas e informações generalizadas, mesmo nestas iniciativas é apenas questão de negócios. Aqueles que participam nesses estágios não podem aprender séculos de costumes em 3-4 dias, mesmo que sejam imersos totalmente nas realidades locais. Os mestres lá presentes, fornecem orientações e conhecimentos gerais, muitos até adaptam o ensino à ideia que os participantes têm de dança tradicional, ou seja, o que viram em alguns vídeos ou tutoriais no youtube. Estes estágios funcionam bem pela promoção da cultura popular, mas no final, não é tradição o que você vai aprender! Precisam meses, ou até anos, para perceber os simbolismos e os esquemas das muitas variantes de danças em Calábria! (...) abro um parêntese também para os chamados ‘festivais étnicos’: nesses a maioria dos músicos tradicionais (que deveriam ser os mais valorizados por suas experiências e suas histórias) tocam apenas para apresentar ou acompanhar músicos e grupos de outras regiões ou de fama internacional, cheios de coreografias e instrumentos modernos”: entrevista a Sebastiano Battaglia (Apêndice D).

Vamos ver então quais são, na atualidade, alguns dos principais eventos, associações e programas que trabalham usando a Tarantella como ferramenta de cooperação e revalorização do território e da sua tradição:

- **“Calabria Sona”**: é um circuito nascido em 2012, que atua no campo da valorização de artistas e de eventos realizados na Calábria; a sua missão é tornar a música tradicional calabresa um meio para o crescimento cultural e económico da região, mas também uma atração turística e um propulsor de desenvolvimento ocupacional<sup>130</sup>.  
Com suas atividades a “Calabria Sona” não valoriza somente os festivais históricos, mas também todas as iniciativas “*made in Calábria*”, as ideias, os projetos e os percursos; de fato, propõe-se como coordenador e ponto de referência dos artistas e dos músicos do território (Gatto, 2014).
- **“Conservatorio Grecanico”**: é uma associação de música e dança tradicional com base em Cataforio (pequena aldeias localizada nas montanhas perto da cidade de Reggio Calábria); fundado na década de oitenta pelos membros do grupo “Abatini”, liderados por Giuseppe Crucitti (conhecedor e especialista da dança grecanica e música tradicional calabresa), para promover e valorizar a investigação e a documentação da cultura etno-musical da Calábria grecanica (Agostino et al., 2006; Sacco, 2007).  
Esta associação tende a abolir o conceito do *show* e tenta criar uma experiência intensa para os participantes, a contato com músicos e moradores locais, isto através de cursos, seminários e estágios, entre os quais se destaca o “U Stegg”<sup>131</sup>.  
“U Stegg” (versão irónico-dialetal de “estágio”) é um estágio de dança e instrumentos, o Aspromonte Meridional (como *zampogna*, lira calabresa, acordeão, pandeiro e *chitarra battente*) e ocorre na antiga aldeia de Cataforio desde o fim dos anos ’80.  
Os organizadores estão em direto contato com o mundo coreutico-musical de origem pastoral do território (o ensino é confiado aos mestres e aos dançerinos locais), portanto, não existem palcos, nem amplificações, somente festas nas ruas e nas casas *all’usu anticu* (“como o costume antigo”); dessa forma, os participantes do estágio estabelecem uma relação direta e profunda com o mundo cultural calabrese<sup>132</sup> (Gatto, 2014).

---

<sup>130</sup> Fonte: <https://www.calabriasona.com/>

<sup>131</sup> Para informações sobre o assunto sugere-se o vídeo: U STEGG, realizado por Carmelo Vazzana, em 2011; disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JBFYFHJosQQ>

<sup>132</sup> Numa entrevista, Giuseppe Crucitti declara que, como primeiro passo, aboliram os palcos para retornar à festa na praça com amplificação, após alguns anos, retiraram também a amplificação e começaram a tocar nas praças

O lema do “U Stegg” é: “*Cu sapi, sapi ppe iddu e sapi puru ppe l’atri*” (“Quem sabe, sabe por si mesmo e sabe também para os outros”), isso indica a orientação desta proposta cultural, que acredita que o saber não deve ser detido esterilmente, mas, pelo contrário, deve ser objeto de transmissão<sup>133</sup>.



Figura 3.6. Curso de pandeiro durante “U Stegg!”. (Alessandro Mallamaci)

- **“Festival Paleariza”**: o primeiro encontro, realizado de forma espontânea, ocorreu em Gallicianò, em 1970, com o envolvimento dos músicos da área grecanica, tocando instrumentos tradicionais como *zampogna*, pandeiro, lira e acordeão; este encontro, anos mais tarde (em 1973), foi apresentado de maneira mais solene em Bova<sup>134</sup> pelo prefeito Foti, que o apresentou como evento-espetáculo na praça central da aldeia, chamando-o “Festival de música popular grecanica” (Agostino et al., 2006; Sacco, 2007).

---

menores, para voltarem finalmente à forma clássica, ou seja, nas casas; portanto, quanto mais tempo passa, mais voltam deliberadamente à forma arcaica (Crucitti entrevista em Agostino et al., 2006).

<sup>133</sup> Fonte: <https://www.ustegg.it/>

<sup>134</sup> Neste ano, o evento institucionalizou-se como um festival da música grecanica, com prêmios e concursos de poesia, envolvendo também as outras comunidades grecanicas, mas mantendo sempre a praça de Bova como seu epicentro (Agostino et al., 2006).

Logo, devido a dificuldades organizacionais, o festival foi interrompido na metade dos anos oitenta e somente, com a intervenção do antropólogo Ettore Castagna, foi relançada em 1997, sob o nome de Paleariza<sup>135</sup>, do grego: “Raiz Antiga” (Sacco, 2007). A nova organização trouxe algumas diferenças substanciais: de evento fixo com duração de algumas noites, tornou-se um festival itinerante que ocorre ao longo do mês de agosto.

De fato, cada aldeia da área grecanica, que participa na iniciativa, realiza uma ou mais noites de concertos, até as situadas em lugares desfavorecidos (como por exemplo a antiga Roghudi, uma aldeia quase completamente destruída e desabitada).



Figura 3.7. O Festival Paleariza. (Luca Andreoni)

Outra mudança importante foi aquela de passar de festival de música popular grecanica para festival de música étnica, com grupos principalmente do sul de Itália, mas também de outros países do Mediterrâneo (Sacco, 2007).

Apenas algumas noites ficaram reservadas aos tradicionais grupos de música pastoral dos grecanicos de Calábria (geralmente dia 16 de agosto); isto trouxe algumas controvérsias, se para alguns a abertura ao mundo tornou-se uma maneira de lidar com outras tradições musicais; para outros, isso reduziu o papel da música local e despertou ressentimento em alguns músicos locais que gostariam ter mais espaço e tempo à disposição<sup>136</sup> (Castagna, 2014; Trunfio, 2015).

---

<sup>135</sup> Para mais informações visitar: [www.paleariza.it](http://www.paleariza.it)

<sup>136</sup> Os grecanicos puristas percebem a versão atual do Paleariza como uma espécie de traição à música local (Agostino et al., 2006; Gatto, 2014).

Castagna (2014) afirma que a música grecanica, por si, não pode suportar a organização toda do festival pelas seguintes razões: embora os músicos e os cantores tradicionais ainda hoje subsistam, são inegáveis os efeitos da modernização, como o despovoamento, emigração, crise da sociedade camponesa tradicional, entre outras; além disso, dificilmente os músicos locais, em particular os idosos, querem apresentar-se ou tocar na frente de um grande público<sup>137</sup>, como o de Paleariza (Castagna, 2014).

De fato, nos anos o Paleariza tornou-se muito mais estruturado do que nos primeiros anos e um dos festivais mais importantes do sul de Itália (Castagna, 2014; Sacco, 2007). O impacto sobre o território é evidente: em agosto, a procura é superior à disponibilidade de alojamento das aldeias (Sacco, 2007), gerando retornos económicos de relevo, se considerarmos os locais degradados onde ocorre o festival (Castagna, 2014; Gatto, 2014)

Este evento cultural valoriza todo o território e favorece o turismo rural e sustentável, sendo que, além da música, propõe excursões guiadas a Aspromonte, debates sobre as temáticas do desenvolvimento da área grecanica e incentivos à gastronomia local (as barracas de alimentos, geralmente de famílias locais, colaboram entre si e trabalham intensamente para preparar o serviço de comida nas noites dos concertos).

Na verdade, graças ao festival, algumas aldeias gregas em estado de abandono total, até há umas décadas, estão vendo um florescimento de atividades microempresariais (Gatto, 2014; Sacco, 2007), por exemplo: em Bova estabeleceu-se um ponto de venda de produtos típicos (queijos, carnes, salsichas, vinho e muito mais) e também uma cooperativa que vende produtos artesanais de vidro, que apresentam interessantes motivos gregos; em Gallicianò existem duas tabernas de cozinha grega e grecanica que oferecem a possibilidade de ouvir música local; em Palizzi Superiore criou-se uma fábrica de salsichas para a venda de produtos típicos e, em 2003, nasceu uma cooperativa para a produção de vinho IGP Palizzi (Indicação Geográfica Protegida) (Agostino et al., 2006).

O Paleariza chegou à edição número vinte e representa o cartão-de-visita étnico da região; apesar disso, possui um *budget* muito apertado (cerca de 130 mil euros), o que dificilmente pode permitir uma promoção a nível nacional (Castagna 2014; Piprou, 2016; Sacco, 2007).

---

<sup>137</sup> As presenças estimadas no festival Paleariza são cerca de 30.000 espetadores (com cerca de 3.500 nos eventos mais importantes); o público que frequenta o Paleariza vai dos 20 até maiores de 70 anos, peculiaridade que acompanha o festival desde o começo (Castagna, 2014).

A promoção principal é feita pelos grupos das excursões guiadas e pelos participantes do festival, que fazem propaganda boca a boca (Sacco, 2007), portanto, é apenas graças ao apoio dos municípios da área grecanica, das cooperativas e das organizações locais, que a cada ano os organizadores chegam ao *budget* para pagar os artistas e cobrir as despesas (Agostino et al., 2006; Castagna 2014; Sacco, 2007).

Apesar da visibilidade, dos resultados e dos objetivos alcançados<sup>138</sup>, os órgãos políticos locais estão muito distantes: a região Calábria e a Província de Reggio Calábria contribuem com uma mínima parte do financiamento e todos os anos o Paleariza arrisca não encontrar os fundos necessários para seu desenvolvimento (Agostino et al., 2006; Castagna 2014; Pipyrou, 2016).

Apesar de todas as ações de promoção e de valorização da cultura popular desenvolvidas, ainda muitas pessoas se sentem no direito de intervir sobre decisões, organização e desempenho desses eventos (coisa que não acontece em outros campos das artes). Isto porque continua a considerar-se a música e a cultura popular como algo que não precisa de habilidades específicas ou profissionais para sua execução e compreensão, como algo tão limitado e acessível a todos que não requer investigações académicas, mas apenas análises globais e genéricas, portanto, continua sendo considerada como algo inferior (Gatto, 2014).

As associações e as realidades culturais presentes no território devem continuar com os seus trabalhos e aprender como fazê-lo em rede, não para tornar estes festivais mais populares ou para aumentar os fluxos turísticos, mas para cuidar e valorizar ainda mais o Património Cultural Calabrês e conduzi-lo, junto com seus detentores, para um resgate social.

### **3.3.2. Rituais e simbolismos da Tarantella – A perigosa *exotização* da tradição popular**

Querendo resumir a situação atual da Calábria, pode dizer-se que esta é a região mais pobre de Itália: o desemprego é o mais alto do país, o tecido empresarial é desastroso, é uma região periférica e culturalmente desunida, apresentando-se paisagística e urbanamente

---

<sup>138</sup> Em 2011, o festival Paleariza foi premiado pelo Ministério do Turismo como “Património de Itália”, reconhecimento dado a eventos culturais que contribuem para melhorar a imagem de Itália e gerar novos fluxos turísticos. O prémio foi concedido, sendo o Paleariza uma manifestação tradicional italiana que se distinguiu com a promoção e a manutenção do folclore no seu território, adaptando-o aos tempos modernos. Fonte: <http://calabriagreca.it/blog/risorse/festival-paleariza/>.

desfigurada, a má política é a norma e a taxa de criminalidade é elevada (Bevilacqua, 2015; Pipyrou, 2016).

J. Patrick Truhn (2008) define assim a situação desta região:

"Se não fosse parte da Itália, a Calábria seria um estado falido. A união do crime organizado da *'ndrangheta* controla vastas porções de seu território e economia, e representa pelo menos três por cento do PIB italiano (Produto Interno Bruto), mas provavelmente muito mais, através de tráfico de drogas, extorsão e usura. As agências de aplicação da lei são severamente prejudicadas pela falta de fontes e recursos. Os calabreses têm a reputação de pessoas distantes e difíceis, e seus políticos são considerados ineficazes. Grande parte da indústria na região entrou em colapso há mais de uma década, deixando a ruína ambiental e econômica. A região está em último lugar em quase todas as categorias de avaliações econômicas nacionais." (Truhn, 2008: 1)

De fato, é notório que a sociedade civil da Calábria incorpora atividades clientelistas, clandestinas e ilegais, o sul de Itália, em geral, na verdade, é caracterizado por uma predisposição cívica que leva a hierarquias e explorações; tudo isto, combinado com a ausência de cooperação cívica e com políticas públicas ineficazes, priva os habitantes da felicidade, da segurança e das perspectivas futuras (Pipyrou, 2016).

Especialmente a área grecanica, apesar de toda a iniciativa pela valorização e desenvolvimento da cultura, resulta em estado de abandono e luta incessantemente para a sua própria autodeterminação<sup>139</sup>, ao contrário da opinião de muitos italianos e do Estado que consideram valores como o parentesco, associativismo, clientelismo e *'ndrangheta*, tristes capítulos da vida quotidiana dos residentes deste território<sup>140</sup> (Pipyrou, 2016).

Precisamente a *'ndrangheta* (a máfia calabresa) e seus partidários apresentam-se como a parte mais “eficiente” do governo da região: ajudam muitos políticos, infiltram-se nos órgãos eletivos, resolvem brigas, decretam o sucesso ou o fracasso das empresas, investem em atividades criminosas ou ilícitas, e assim por diante (Bevilacqua, 2015).

A imagem do mafioso “elegante” e “digno” retratada em filmes como *Il Padrino*, e outros, foi desde sempre mitificada e exaltada, seja por parte dos calabreses, seja pelos estrangeiros; mas esta figura foi dada a conhecer no estrangeiro, não só pelos filmes, mas

---

<sup>139</sup> Teti (2004) descreve a Calábria como um lugar oxímoro, onde acha-se de tudo e o oposto de tudo: as belezas e as ruínas, os santos e os bandidos, a fortuna e a má sorte, a felicidade e a maldição (Teti, 2004).

<sup>140</sup> “Não podemos insinuar que os calabreses são todos mafiosos, sem acrescentar que, ao lado destes, há vítimas da máfia e de pessoas que morrem e arriscam a vida todos os dias para combatê-la.” (Viscone, 2005: 20).

também pelas operações de *exotização* e distorção da tradição e da música popular calabresa criadas no novo milênio (Viscone, 2005).

Referimo-nos às “canções de *‘ndrangheta*”, que foram descritas como uma operação cultural-comercial e uma campanha publicitária “eficaz”, porque atraiu muita atenção sobre a Calábria, tornando-se um fenômeno global, mas pintando a região, ainda mais, como uma renomada “província da máfia” (Viscone, 2005).

O autor e promotor desta operação é Francesco Sbano (jornalista atualmente residente na Alemanha, nascido em Paola, Calábria), uma pessoa controversa, conhecida precisamente por divulgar uma parte da cultura musical ligada à *‘ndrangheta* (Samuels & Sbano, 2014). Desde o 2000, Sbano, com a ajuda de alguns compositores calabreses, lançou três volumes das chamadas “canções da malavita”, um gênero de *folk* calabrês (na maior parte acústico), que conta e romantiza as ações da vida criminosa dos membros da *‘ndrangheta* (desde as histórias de mafiosos presos até aos contos de crimes de honra) (Samuels & Sbano, 2014).

O primeiro CD *Il canto di malavita - La musica della mafia (vol. I)* (“O canto da má vida - A música da máfia”)<sup>141</sup> foi colocado no mercado na Alemanha, a 21 de maio de 2000, pela editora Pias Recording GmbH, de Hamburgo.

No mesmo ano chegou à Suíça e à Áustria, e em 2001 explodiu um verdadeiro sucesso, expandindo-se nos mercados de Holanda, Escandinávia, França, Bélgica, Luxemburgo, Espanha, Inglaterra, Estados Unidos e Canadá (Samuels & Sbano, 2014; Ricci, 2016; Viscone, 2005).

---

<sup>141</sup> O folheto que acompanha o CD apresenta os textos das canções em dialeto calabrês, com a tradução em inglês e alemão. O fato curioso é que falta a versão italiana dos textos (Viscone, 2005).



Figura 3.8. Capa do CD *Il canto di malavita – La musica della mafia*. (Francesco Sbano)

Na verdade, essas músicas já existiam há muito tempo, mas estavam disponíveis apenas nos mercados das pequenas aldeias de Calábria<sup>142</sup> e, quase de um dia pra outro, foram distribuídas e discutidas em todo o mundo; o CD até chegou ser exibido na livraria Rizzoli de Nova Iorque, no verão de 2003 (Samuels & Sbano, 2014; Viscone, 2005).

Este CD foi seguido pelo segundo, intitulado *Omertà, onuri e sangu - La musica della mafia (vol. II)* (“Lei do silêncio, honra e sangue - A música da máfia”), lançado em 2002, e também por um terceiro, intitulado *Le Canzoni dell’Onorata Società (vol. III)* (“As canções da honrada sociedade”), lançado em 2005 (Ricci, 2016).

Provavelmente na Calábria, como em toda a Itália, nunca teriam notado a popularidade alcançada por esses CDs no estrangeiro, se não fosse pelos numerosos jornais de prestígio desses países, que deram muita ênfase ao fenômeno, entre eles: *Bild*, *Der Spiegel*, *Financial Times*, de Hamburgo, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Focus*, *Massiv*, *Le Monde*, *Newsweek International*, *New York Times*, *Rolling Stones*, *Stern*, *Süddeutsche Zeitung* e outros (Samuels & Sbano, 2014; Viscone, 2005).

Os artigos da imprensa internacional, e a singularidade dos temas tratados nos textos, agiram como caixa-de-ressonância, contribuindo certamente para o sucesso de vendas: no estrangeiro, ao contrário de Itália, houve concertos públicos e *tour* organizados com os autores das canções, foram vendidas milhares de cópias (mais de 250.000 em todo o mundo e cerca de 150.000 somente com o primeiro CD), foi criado também um *site* na internet

---

<sup>142</sup> Como em todo o sul da Itália, os comerciantes de rua vendem cassetes de música para os eventos e as festas nas aldeias; ainda hoje, é possível encontrar as cassetes da música da *‘ndrangheta* (Viscone, 2005).

([www.malavita.com](http://www.malavita.com)), ainda ativo, no qual podem ouvir-se as músicas, encomendar os CDs e ler os numerosos artigos da imprensa internacional (Samuels & Sbano, 2014; Viscone, 2005).

Os jornalistas estrangeiros apresentaram os CDs como se tivessem descoberto um fenómeno musical mantido oculto, sendo que representavam uma espécie de hino à máfia e aos mafiosos.

De tudo isso saiu uma imagem da Calábria e dos calabreses terrível: todos máfia, todos coniventes, todos cúmplices, um povo fechado e muito desconfiado, o Aspromonte tornada numa terra de delinquentes e de fugitivos; alguns jornalistas até convidaram os seus leitores a não irem para lá (Ricci, 2016; Tarditi, 2005; Viscone, 2005).

Os CDs, como os temas abordados, foram condenados por várias organizações europeias anti-máfia<sup>143</sup>.

A mera existência de tais gravações e sua venda ao público levaram a muitos debates acalorados: os críticos enfatizavam a imoralidade de cantar o elogio de ações criminosas, pelo contrário, outros ridicularizavam esta música atribuindo-a aos sentimentos de alguns fanáticos admiradores da máfia (Viscone, 2005).

Sbano justifica-se, descrevendo a coleção como um fato artístico e não um fato mafioso, ou seja, que esta é parte da documentação sobre a *'ndrangheta* tradicional, que sempre foi mitificada e que possui valores tradicionais da cultura calabresa, tais como: o código de honra, a atenção e o respeito pelas mulheres e os idosos, o desprezo pelos espões, entre outros (Viscone, 2005).

Até os autores das canções não tiveram problemas em defender a máfia nas televisões estrangeiras, sublinhando o fato dos textos não se referirem a *'ndrangheta* de hoje, inserida num contexto globalizado, mas a uma máfia antiga, rural e arcaica que “protege” e “tutela” os pobres e que já não existe mais<sup>144</sup> (Viscone, 2005).

---

<sup>143</sup> Mimmo Siclari, um dos compositores de *Il canto di malavita*, e alvo de muitas críticas por parte dos ativistas anti-máfia, responde assim numa entrevista: “(...) naquela época todos amavam a Tarantella, mas apenas os camponeses e os mafiosos compravam abertamente os discos. A burguesia enviaria alguém para comprar o disco, porque, de alguma forma, estava passando por um limite invisível. Eles tinham vergonha de comprá-lo, mas gostavam de ouvi-lo em privado.” (Samuels & Sbano, 2014: 78)

<sup>144</sup> Pelo conceito e o respeito que eles tinham da velha máfia, a atual já ultrapassou os limites de funções sociais assumidas no passado, sendo que em tempos passados ela “protegia” de alguma forma os camponeses das opressões dos latifundiários e resolvia as disputas da sociedade rural, que estava longe do controle e dos interesses do Estado italiano. À luz do operar cada vez mais brutal e cínico das novas alavancas da máfia, que chegaram até aos assassinatos de mulheres e crianças, à luz da insaciável sede de dinheiro e poder, à luz dos tráficos de drogas e dos ataques em lugares públicos, extinguiu-se a necessidade dos escritores de contar as histórias da máfia (Viscone, 2005).

Sbano, em 2013, publicou uma quarta compilação, intitulada *La Tarantella Calabrese*, no qual se documenta a suposta relação entre a Tarantella calabresa e os ritos de *'ndrangheta* (Samuels & Sbano, 2014).

Esta relação já havia sido abordada anteriormente por ele no filme-documentário *Uomini d'Onore*<sup>145</sup> (“Homens de Honra”), realizado entre 2005 e 2009. Sbano, acompanhado pelo jornalista A. J. Samuels, apresentou este documentário dedicado aos membros da máfia calabresa; eles conseguiram entrevistar um ex-membro da *'ndrangheta*, que explica os ritos de filiação ao clã, um fugitivo encapuzado, que está refugiado nas montanhas de Aspromonte e até um chefe da *'ndrangheta* (Samuels & Sbano, 2014; Viscone, 2005).

Estas pessoas entrevistadas contam como a Tarantella para eles representa mais do que uma dança, ou seja, esta é capaz de representar os elementos significativos dos códigos da máfia (Samuels & Sbano, 2014).

Muitos gestos e ritualidades, portanto, refletiriam os aspectos desta cultura, como na dança da luta com as facas (como é o caso da antes mencionada Tarantella *schermata*), mas também na dança pública: o círculo onde dança-se (a *rota*) representa o território do clã; a figura do *mastru i ballu* representa o chefe do clã, sendo que goza de respeito e autoridade na comunidade; enfim, os dançarinos podem ser os filiados que com a dança querem mostrar quem possui mais resistência e quem tem os movimentos mais rápidos, isto reforçaria ou estabeleceria novas hierarquias dentro dos clãs<sup>146</sup> (Pipyrou, 2016; Samuels & Sbano, 2014).

À luz de tudo isso, este suposto relacionamento entre música da máfia e tradição popular calabresa não é nada simples, mas pode afirmar-se, com certeza, que essa coleção de CDs tende a ser mais uma operação comercial do que cultural.

Quando se fala de cultura popular, indica-se uma cultura secular mas, sobretudo, uma cultura compartilhada pela comunidade (UNESCO, 1989, 2003): a música da máfia não pode ser mais velha que a própria máfia (fenómeno que está presente há um século e meio); pelo contrário, a Tarantella, como mencionado anteriormente, remonta aos tempos da antiga Grécia; além disso, os cantos de *'ndrangheta* referem-se a valores que não são partilhados a

---

<sup>145</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hjwqLHwsoc8>; (Produção Mazza Films e Corazon-International).

<sup>146</sup> Sergio (o chefe de *'ndrangheta* entrevistado no documentário de Sbano) conta que a primeira vez que dirigiu uma Tarantella tinha dezesseis anos e foi escolhido pelos anciãos da organização: explica que, dependendo do motivo pelo qual se faz uma Tarantella, esta pode durar entre 4 e 6 horas, e remarca também a importância de convidar para dançar primeiros os bailarinos das aldeias vizinhas antes dos meus amigos, sendo isso um sinal de respeito e hospitalidade (Samuels & Sbano, 2014).

nível regional, nem por todos os membros duma comunidade, mesmo que esta seja pequena (Viscone, 2005).

Outro aspecto a ser levado em conta é que a Tarantella tradicional é tocada com instrumentos da Calábria grecanica, no entanto, nestas canções acham-se influências de outras músicas populares e instrumentos do sul de Itália como: violão, *mandolim* e acordeão (Viscone, 2005).

A peculiaridade, mas também o perigo dessas músicas, além da utilização de temas muito fortes, é a referência a um simbolismo de uma realidade arcaica que não pode ser entendida imediatamente e nem por todos: em países como França ou Alemanha, estas canções alimentaram somente o cliché da “criminalidade calabresa”, portanto, esta justaposição feita pelos jornalistas estrangeiros da música mafiosa e da tradição popular calabresa demonstra não apenas uma óbvia e evidente ignorância cultural, mas representa uma perigosa ação de *marketing* que arrisca afastar as pessoas dessa música popular e destruir a imagem de uma região inteira<sup>147</sup> (Ricci, 2016; Viscone, 2005).

### **3.3.3. O turismo étnico-cultural e outras manifestações do sul de Itália**

Nos últimos anos, tem havido muitos debates sobre o turismo cultural e os benefícios económicos que traz, tanto para destinos turísticos maduros quanto para aqueles menos conhecidos (Cerutti & Dioli, 2016).

As cidades menos desenvolvidas e as aldeias históricas têm um ótimo potencial para atrair turistas em busca de experiências autênticas, sendo áreas de riquezas naturais e culturais inexploradas (Assumma & Ventura, 2014)

Nesse sentido, o turismo musical e seus produtos, como os eventos culturais e os festivais, jogam um papel relevante no desenvolvimento territorial (seja para cidades ou para um inteiro país inteiro, tradicionalmente ligado à música, como vimos precedentemente no caso do Samba), sendo que estes atuam como catalisadores de recursos, válidas ferramentas para o marketing estratégico, ajudas pelo desenvolvimento econômico e turístico local e

---

<sup>147</sup> “Ouvi também falar das ‘canções da malavita’, isso eu a vejo como uma manobra jornalística para desacreditar esta tradição secular. Isso acontece quando ignora-se a cultura popular desta terra, quando as pessoas são externas a ela; por exemplo, ver uma pessoa que gerencia os presentes na dança, imediatamente faz saltar à conclusão de que ela tem poder, comanda a aldeia e é o chefe do clã, a figura do ‘mastro i ballu’ em realidade, é uma figura respeitada, um sábio da cultura popular, ele regula a ordem da dança favorecendo os hóspedes que vêm de outras aldeias, deve conhecer as pessoas e as dinâmicas sociais e ter muita paciência e calma.”: entrevista a Sebastiano Battaglia (Apêndice D).

promoção da marca de destinos, caracterizando-os e diferenciando-os em comparação com outros (Cerutti & Dioli, 2016; Maciel, 2011).

As riquezas de recursos naturais, materiais e imateriais, que a Calábria possui e as várias iniciativas e eventos que surgiram para promovê-las, representam umas claras ferramentas de desenvolvimento local (especialmente em termos de aumentar a consciência dos residente em relação ao próprio património, muitas vezes descartado para dar espaço a um efémero turismo de “sol e praia”).

Muitas destas iniciativas, como vimos, nasceram impulsionadas pelo interesse crescente pelas culturas populares dos anos sessenta/setenta, mas sobretudo pela proliferação de festivais folclóricos em todo o território europeu; entre os realizados em Itália, destaca-se, por número de espectadores e por sucesso mediático, a *Notte della Taranta*<sup>148</sup> (“Noite da Taranta”) (Gatto, 2014; Ricci, 2016; Vomiero, 2016).

A *Notte della Taranta* é um festival itinerante de música popular, acontece desde 1998 no mês de agosto, em Salento (Puglia, “o salto da bota”) e nasceu de uma iniciativa da “Unione dei Comuni della Grecia Salentina” (“União dos Municípios de Grecia Salentina”), sendo que, também nessa região, há um forte vínculo de descendência grega (Vomiero, 2016).

Objetivos do festival são a recuperação do dialeto greco-salentino, a exaltação da comida tradicional, dos trajes, da dança e da música, estas últimas representadas pela *Pizzica* (variante local da “Taranta”) que, como mencionado anteriormente, está ligada ao antigo ritual da picada da tarântula e ao tarantismo.

Já desde a primeira experiência, houve polémicas entre os puristas da *Pizzica* tradicional e os organizadores mais abertos às novidades musicais e a outros géneros, sendo que o festival era, e segue sendo, uma mistura de sons tradicionais de Salento, que nas várias edições, abriu as portas também para grupos étnicos de outros lugares (Vomiero, 2016).

O festival alcançou um sucesso retumbante, incrementando, ano após ano<sup>149</sup>, o número de espectadores e também de grupos, que passaram de 35, na edição de 2005, para 60 na de 2015, para um equivalente de mais de cem artistas (Vomiero, 2016).

---

<sup>148</sup> Para saber mais: <http://www.lanottedellataranta.it/en/the-festival/festival>.

<sup>149</sup> Houve claramente um retorno económico relevante (até três vezes o capital investido): o “Concertone finale di Melpignano” (etapa final e principal do festival) contou com 150.000 espetadores com ganhos económicos de 9 milhões de euros (260% de retorno). O festival chegou a um total de 300.000 pessoas com ganhos de cerca 4,5 milhões de euros (300% de retorno), somando retorno económico direto, indireto e induzido no território do Salento estima-se um total de 25.380.000 euros (Attanasi & Giordano, 2011; Vomiero, 2016).



Figura 3.9. La Notte della Taranta. (Carlo Elmiro Bevilacqua)

Um evento dessa magnitude gera um enorme impacto, mesmo considerando que os municípios recetores são muitos pequenos, isolados e até há uns anos nem eram considerados como destinos turísticos.

A região Puglia também apoiou o crescimento de eventos como este, com a promulgação de leis como a Lei Regional n. 6, 29 abril de 2004: “*Norme organiche in materia di spettacolo e norme di disciplina transitoria delle attività culturali*”<sup>150</sup> (“Normas orgânicas na área do espetáculo e normas de disciplina transitória de atividades culturais”), na qual a região reconhece o espetáculo como “um componente fundamental da cultura, fator de desenvolvimento económico e social, expressão importante da identidade dos territórios” (Art. 1) (Broccolini, 2015).

O risco é que a visibilidade desse evento se torne tão grande, a nível nacional e internacional, que a imagem e o sucesso do evento tenham relevância sobre as prioridades de desenvolvimento sustentável e das especificidades territoriais no contexto local, correndo o risco de desgastar a sua autenticidade num processo de “encenação” (Agostino et al., 2006; Gatto, 2014; Maciel, 2011; Vomiero, 2016).

Uma das associações que promove a música popular na região, a “Carpino Folk Festival” (organizadora do homónimo festival de música popular) foi escolhida, em 2013,

---

<sup>150</sup> Disponível em: <http://psr.regione.puglia.it/documents/10192/5298732/bur-053.pdf/7c62bb7e-6d5e-4d59-94e4-da75dafde497;jsessionid=38ED7C129B55777A04D8146C65C61EEC?version=1.0>

pela UNESCO, como organismo acreditado para os serviços de consultoria para o Comitê Intergovernamental de Salvaguarda do PCI (Broccolini et al., 2014).

Esta associação, em colaboração com Salvatore Villani, etnomusicólogo e diretor do Centro Studi Tradizioni Popolari del Gargano (“Centro de Estudos das Tradições Populares do Gargano”) criou um dossiê para candidatar a “Tarantella del Gargano” (*Pizzica*) como Patrimônio Imaterial da UNESCO; o pedido foi apresentado pela Região e atualmente está aguardando a aprovação (Broccolini et al., 2014).

Este projeto recebeu o apoio de muitas instituições públicas, dos ministérios, de regiões e municípios italianos, de universidades e de centros de pesquisa, nascendo com dupla finalidade: a de “despertar a música popular italiana”<sup>151</sup> e de “superar o isolamento da península de Salento”<sup>152</sup> (Broccolini et al., 2014).

O encanto do evento a “Notte della Taranta” chegou até Calábria<sup>153</sup>, onde umas autoridades locais tentaram realizar eventos similares, embora a cultura calabresa não tenha nenhuma ligação com o fenômeno do tarantismo, e apesar de já existirem no território eventos de tradição viva e de forte apelo folclórico (Castagna 2014; Gatto, 2014; Ricci, 2016).

Tudo isso trouxe consigo numerosos problemas como: a espetacularização da Tarantella para fins turístico (por exemplo, o reforço de alguns aspectos coreográficos da dança que modificaram os significados e os sentidos dos rituais de dança de Tarantella no Aspromonte), as novas gerações que muitas vezes se recusam a aprender as técnicas dos idosos preferindo os ensinamentos dos mestres de estágios, de cursos didáticos e de festivais de música (que nem sempre seguem a tradição<sup>154</sup>), mudanças inevitáveis na música tradicional

---

<sup>151</sup> O projeto incluía, antes de tudo, a constituição, em cada região italiana, de “pólos de referência e coordenação”, localizados em universidades, centros de música, conservatórios, entre outros, seguida pelo incentivo e a organização de eventos parecidos à “Notte della Taranta”, mas organizados pela promoção da música popular de cada região; tudo isso pelo fato de Itália não ter uma música popular estabelecida e reconhecível como música étnica italiana (Broccolini et al., 2014).

<sup>152</sup> Este projeto vê no uso da *Pizzica* um possível recurso para contrastar o isolamento do território (isolamento reconhecido pela III Conferência Pan-Europeia de Transportes, Helsínquia, 1997) e uma hipotética ponte de união entre África e Europa Oriental (Broccolini et al., 2014).

<sup>153</sup> “Por trás do sucesso do festival da ‘Notte della Taranta’, em Puglia (...), estão os organizadores que pensaram em torná-lo um modelo de marketing e negócios, tentando replicá-lo em outros lugares e ao invés de se concentrar na qualidade artística, na história, na tradição, tentam construir um produto midiático que movimentava um tal volume de negócios, que ofusca tudo o resto.”: entrevista a Fulvio Cama (Apêndice C).

<sup>154</sup> Coisa bastante estranha nestes numerosos cursos e estágios é a presença da figura do “Mestre”, isso porque na música popular do sul de Itália o “Mestre” nunca existiu, a figura que existe desde sempre é aquela do *Mastru* (conceito semelhante, mas diferente); o *Mastru* é aquela pessoa que possui uma grande habilidade, um conhecimento ou uma capacidade reconhecida por todos membros da comunidade. O fato que muitos músicos e cantores populares atribuem a si mesmos este título de “Mestre” provavelmente se deve ao fato de

(por exemplo, as batidas dos pandeiros que se torna cada vez mais rápida) e a criação de modelos genéricos e aproximados<sup>155</sup> (Gala, 2006; Gatto, 2014; Ricci, 2016).

As mudanças evidentes, devido à globalização e à modernização, adicionadas ao “efeito Tarantella”, provocado pelo fenômeno da Notte della Taranta, chegaram marginalmente até ao festival Paleariza (Castagna 2014; Gatto, 2014).

No Paleariza portanto, começaram a surgir mudanças como: o aparecimento em muitos grupos de jovens de instrumentos modernos como baixo elétrico, guitarra elétrica e teclados (ao lado ou em substituição de instrumentos tradicionais como o pandeiro e a *zampogna*), a duração das canções, que foi reduzida consideravelmente (entre 3 a 5 minutos), para ir ao encontro das regras da indústria fonográfica moderna, em contraste com a música tradicional<sup>156</sup> (uma única Tarantella pode durar até horas) (Castagna 2014; Gatto, 2014; Plastino, 1995; Samuels & Sbrano, 2014).

Certamente, não se podem comparar os dois festivais, seja em termos de presenças, seja nos fins, isto porque os lugares onde ocorre o Paleariza são incapazes de receber tantas pessoas, mas sobretudo porque este festival quer fazer turismo étnico-cultural de forma diferente, com uma economia ligada à produção do típico, do local e do artesanal<sup>157</sup>.

Provavelmente, o fenômeno da Tarantella, sem as várias influências e as manipulações culturais, hoje teria características diferentes: dimensões e notoriedade reduzidas, os festivais

---

ainda continuar a considerar essa música inferior a outras e, portanto, é preciso fazer uma elevação e um esclarecimento cultural sobre as próprias habilidades (Gatto, 2014).

<sup>155</sup> Recomenda-se a entrevista feita a Mimmo Siclari, um dos autores presentes na coleção “Il canto di malavita”: “(...) uma vez sempre se poderia saber quem tocava ouvindo os músicos à distância, porque cada um tinha um estilo distinto. Hoje, muitos músicos tentam copiar o que ouvem nos discos, o que torna tudo um pouco meno individual.” (Samuels & Sbrano, 2014: 78)

<sup>156</sup> “(...) se você toca, não toca por 3-5 minutos, meia hora é o mínimo para aquecer; uma canção pode durar até 2 horas, dependendo se o som é bom para os músicos e para os dançarinos, enquanto houver pessoas dançando nenhum músico para, isso seria desrespeitoso!”: entrevista a Sebastiano Battaglia (Apêndice D).

<sup>157</sup> Sobre isso, recomenda-se uma interessante entrevista a Ettore Castagna (diretor do festival Paleariza), na qual ele expõe as dificuldades de expandir o público do Paleariza devido a problemas de custos e espaços, afirmando: “já enviamos de volta quase todos aqueles que pedem hospitalidade durante o Paleariza, porque não temos receptividade suficiente.” (Agostino et al., 2006: 226). E segue descrevendo o público do festival “de nicho” e não exprime nenhum interesse em torná-lo uma atração nacional como a Notte della Taranta: “(...) não interessa reunir quarenta mil pessoas para um evento. Esse é o dilúvio, a nós em vez disso, interessa o chuveiro contínuo.” (Agostino et al., 2006: 226). Ainda segue: “Os limites devem ser definidos pela comunidade em relação à receptividade dos lugares (...)” (Agostino et al., 2006: 227), sendo que já pelas dimensões alcançadas na atualidade, o festival pode criar complicações aos residentes: “(...) para esta área, os números de Paleariza são ‘de massa’. (...) para os habitantes desta área, que contam cerca de vinte e cinco mil habitantes, quando se fazem cinco mil presenças à noite significa que um cada cinco veio ao concerto. É de fato um evento de massa.” (Agostino et al., 2006: 228).

teriam sido simples eventos culturais e a cultura desta música teria sido mais mediática, gradual e variada, embora com espaços menores<sup>158</sup> (Gatto, 2014).

### 3.3.4. Situação atual da Tarantella – As ações de salvaguarda

A Calábria possui características geográficas, climáticas, paisagísticas, ambientais e culturais únicas (Tarditi, 2005).

A consciência de possuir um Património Cultural tão rico assim deveria induzir os operadores deste sector, os políticos, os órgãos regionais e até as escolas, a desenvolver estratégias que visem o estudo, a salvaguarda e a promoção desta riqueza<sup>159</sup> (Critelli, 2006).

A ruralidade de algumas áreas da Calábria é ainda um estilo de vida, e cabe num contexto económico ligado à produção doméstica: os mercados são fragmentados, restritos a uma dimensão local e incapazes de desempenhar uma função no sistema económico regional, o sistema institucional é fraco, seja a forma pública (as autoridades locais e os representantes do Estado Nacional) como a privada (empresas e mercado).

Tudo isto, juntamente a outros fatores culturais, mantém vivo um sistema de confiança ligado ao parentesco e às relações pessoais que, em falta de um desenvolvimento da economia e da sociedade, ajuda a proliferação de formas de clientelismo e de associações criminosas (Agostino et al., 2006).

As perspectivas e as possibilidades de desenvolvimento não faltam, mas falta a propensão cultural para colaborar e trabalhar em rede, não só entre os governantes e a população, mas mesmo entre os calabreses<sup>160</sup> (claramente existem exceções<sup>161</sup>) (Tarditi, 2005).

---

<sup>158</sup> “O que parece certo é que, se de fato houvesse mais curiosidade, mais interesse, eu diria mais amor para esta música, não teríamos tantos programas fotocópias, tanta mediocridade, tanta ignorância e aproximação.” (Gatto, 2014: 96).

<sup>159</sup> “Na minha visão utópica, a coisa melhor seria eliminar a tecnologia! Sem ela, seria necessário ir e encontrar os detentores do conhecimento e da tradição para aprender deles. Com a tecnologia, tudo está ao alcance de todos, qualquer informação encontra-se na internet, bem como gravações e vídeos, mas é um conhecimento volátil, nada fica nas memórias dessas pessoas, porque não é uma pesquisa completa nem aprofundada, esta leva muito mais tempo, dedicação e paciência. Outra solução poderia ser aquela de introduzir a formação nas escolas, envolver as crianças para apaixonar-las às suas raízes e suas tradições. (...) A solução que vejo mais viável, seria recomeçar a partir de suas próprias aldeias! (...) Aqui somos ricos e cheios de variedades culturais e saberes tradicionais (desde a gastronomia, ao artesanado até à música), portanto, na minha opinião, todos os pesquisadores e os apaixonados pela tradição devem primeiro investigar, promover e valorizar a cultura da sua aldeia, sua tipicidade e sua especificidade! Só assim podemos ter uma visão completa da riqueza cultural aqui presente na Calábria e mantê-la viva.”: entrevista a Sebastiano Battaglia (Apêndice D).

<sup>160</sup> Neste sentido, recordamos a intervenção feita pelo procurador anti-máfia calabresa, Nicola Gratteri, no encontro do programa de televisão “Tabularasa” (ocorrido dia 6 julho de 2012, em Piazza Italia, Reggio Calabria); ele afirma que os calabreses, em sua maioria, não são mafiosos, mas individualistas (para isso usa uma

Vamos analisar agora as iniciativas promovidas no território que foram, algumas mais, outras menos, bem-sucedidas.

Em relação ao grego de Calábria foram abertas novas possibilidades operacionais para incentivar a transmissão linguística, como: cursos de grego, conferências, publicações e concursos de poesia.

Além disso, o grego moderno tem sido ensinado às crianças nas escolas públicas de alguns municípios da área greco-calabresa, graças ao Estado Grego, que envia professores de língua grega (Agostino et al., 2006).

A maioria dessas atividades foi desenvolvida pelas numerosas associações ativas no território em defesa da língua e da cultura grega.

Estas empenham-se na transmissão da língua às novas gerações (tarefa extremamente difícil, sendo que a vitalidade derivada do uso diário da língua pela população local, parece estar irremediavelmente perdida) e apesar das dificuldades encontradas, a redescoberta da língua grega trouxe consigo a valorização de todo o Patrimônio Cultural da região: história, religião, música, gastronomia, literatura e arquitetura; a população lentamente está-se conscientizando das oportunidades oferecidas pelo uso dos recursos locais e já sabe que emigrar não é a única solução possível para encontrar trabalho<sup>162</sup> (Agostino et al., 2006; Sacco, 2007).

Focando-se na Tarantella, duas iniciativas merecem particular destaque: o festival de música étnica Paleariza e os cursos tradicionais do Conservatório Greco-calabresa, em Cataforio.

Ambas estão atualmente ativas e criam, embora de formas diferentes, circuitos de desenvolvimento sustentável baseados no turismo cultural, rural e artesanal, estimulando a

---

expressão dialetal que reflete o pensamento comum de muitos habitantes da região: “*megghju i mia non avi a nuddu*”, ou seja, “não há ninguém melhor que eu”). Refere-se à *ndrangheta* como uma minoria, mesmo em aldeias de alta densidade mafiosa, mas é uma minoria organizada e, por isso, funciona. De acordo com ele, o limite dos calabreses reside no fato de “não ser capaz de compartilhar um caminho de três metros juntos sem eu suspeitar que o outro quer trapacear-me e ele achar que eu quero trapacear-o”; prevalece, portanto, a desconfiança, o sentir-se melhor que os outros e o não ser capaz de fazer as coisas juntos. Acontece ainda que as pessoas precisam de acreditar em algo e em alguém, devem treinar-se para ser um grupo e estar juntos, não ser egoístas, não ser individualistas, sendo que sozinhos não se pode chegar a lugar nenhum: a economia na Calábria pode renascer, mas somente se as pessoas conseguirem conectar-se e criar uma rede.

O debate completo está disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=LHTF8fp\\_hgI](https://www.youtube.com/watch?v=LHTF8fp_hgI)

<sup>161</sup> “(...) a gente já faz trabalhos de troca e de colaboração, mas sobre tudo entre as associações e os músicos ligados à antiga tradição oral. Com a associação trabalhamos em rede, não só com as outras realidades tradicionais da Calábria, mas também com os amigos de Nápoles e arredores, com os puglieses, os lucanos e os sicilianos; nos encontramos para trocar antes de tudo conversa e boa comida, mas também saberes artesanais, conhecimentos e técnicas de som e dança.”: entrevista a Sebastiano Battaglia (Apêndice D).

<sup>162</sup> “Vários projetos estão em andamento para salvaguardar e revalorizar a Tarantella, no entanto, existem duas linhas principais de gestão: tradição e inovação. A linha tradicional tenta manter o estilo intacto do ponto de vista filológico; a linha inovadora, ao contrário, contamina e transporta a Tarantella para horizontes mais contemporâneos e em sintonia com a metamorfose dos estilos musicais modernos.”: entrevista a Fulvio Cama (Apêndice C).

economia e favorecendo as microempresas gastronómicas locais<sup>163</sup> (Agostino et al., 2006; Gatto, 2014; Sacco, 2007; Trunfio, 2015).

Apesar dos numerosos progressos realizados por estas iniciativas, existem vários problemas.

Por exemplo, em relação ao Palariza: enquanto festival itinerante que envolve muitas aldeias da área grega deveria seguir uma lógica de rede territorial<sup>164</sup>, no entanto, cada município realiza intervenções totalmente individuais (poucas as tentativas de trabalhos colaborativos<sup>165</sup>), também há muita resistência na atuação destas últimas, tanto por parte das comunidades locais (culturalmente não acostumadas à cooperação em rede e à partilha de experiências) como das instituições locais<sup>166</sup> (uma intervenção qualificada poderia transformar estas iniciativas, como outras, num plano estratégico de desenvolvimento territorial) (Agostino et al., 2006; Trunfio, 2015).

---

<sup>163</sup> O festival Palariza, além dos eventos musicais, envolve ativamente outras organizações e iniciativas no território, como as excursões organizadas pela cooperativa San Leo de Bova; estas consistem em guias locais que acompanham grupos de turistas (normalmente entre 50 a 60 pessoas) em excursões a pé até a aldeia onde o concerto será realizado à noite. Isso permite aos participantes aproveitar as belezas das paisagens em combinação com as atrações culturais e musicais do festival, enquanto isso, os habitantes locais organizam debates e degustações da gastronomia típica e os artesãos aproveitam para expor e vender seus produtos (Agostino et al., 2006).

Também em torno das atividades do Conservatório há um florescimento de pequenas atividades, mas com objetivos especificamente culturais: renovar e revitalizar a tradição da dança e da música da Tarantella (recomenda-se o catálogo multimídia do Conservatório, no qual são presentes vídeos e documentos sobre o tema: <https://tarantellacalabrese.wordpress.com/>), reforçar ainda mais o processo de recuperação da identidade grega e estabelecer relações com o exterior sem encenar as próprias tradições (Agostino et al., 2006; Castagna, 2014; Gatto, 2014; Sacco, 2007).

<sup>164</sup> “(...) a única coisa que aumenta se compartilhada é a arte! Compartilhar e trocar habilidades e conhecimentos artísticos só pode enriquecer a cultura das pessoas envolvidas na troca!”: entrevista a Fulvio Cama (Apêndice C).

<sup>165</sup> Destaca-se, neste sentido, a iniciativa “Borghi Solidali” (“Aldeias Solidárias”), que representa um caso único na província de Reggio Calabria, na exploração organizada dos recursos territoriais por parte de instituições, associações, cooperativas e cidadãos livres (para mais informações: [www.borghisolidali.it](http://www.borghisolidali.it)). Também se destaca a recuperação de casas tradicionais, na aldeia semi-inabitada de Pentidattilo, graças a projetos europeus e que agora estão incluídas no circuito de melhoramento da área, hospedando lojas de artesanato e até o “Museo delle Tradizioni Popolari” (“Museu das Tradições Populares”) (para mais informações: <http://www.museocontadinopentedattilo.it/>) (Trunfio, 2015).

<sup>166</sup> Por falta de recursos e de apoio das instituições, abandonaram-se vários projetos, como o da “Mediateca Regionale della Calabria” (“Biblioteca dos Médias Regionais da Calábria”), uma estrutura de ensino, pesquisa e serviços de informação, baseada num arquivo público *online*, rico em materiais e produções audiovisuais da Calábria (são materiais de interesse educacional, científico, documental e jornalístico dirigidos a editores, autores, académicos e cidadãos interessados ao tema das tradições calabreses) (Gatto, 2014).

O arquivo da Mediateca, criado em 1996, por iniciativa do antropólogo e músico Ettore Castagna e do músico Sergio Di Giorgio, recolhe documentação audiovisual de eventos na Calábria e no sul do Mediterrâneo, desde 1980, possui um amplo repertório de materiais audiovisuais relacionados à antropologia, ciências sociais, história oral, notícias, política, cultura e ecologia (Fonte: <http://www.medmedia.eu/mediateca.htm>).

As ações para a valorização da Tarantella não foram desenvolvidas somente pelos acadêmicos, os antropólogos e os músicos, de fato, alguns assessores e conselheiros regionais também propuseram, ao longo dos anos, propostas de leis e iniciativas com fins de promoção e salvaguarda do Patrimônio Cultural, artístico e popular da Calábria<sup>167</sup>.

Destacam-se umas propostas e projetos de leis (alguns das quais perfeitamente em linha com as disposições da Convenção UNESCO, de 2003) que desafortunadamente não foram aprovadas ou estão em fase de avaliação, perdidas nos longos tempos da burocracia italiana:

- Proposta de Lei n. 515/9<sup>A</sup>, sessão do Conselho Regional da Calábria, 11 Dezembro 2013: “Disposizioni per la tutela e valorizzazione del patrimonio culturale immateriale della Calabria: canto, musica e danza popolare”<sup>168</sup> (“Disposições para a tutela e a valorização do Patrimônio Cultural Imaterial da Calábria: canto, música e dança folclórica”).

Esta proposta foi apresentada pelo conselheiro Guagliardi, com o objetivo de reconhecer como Patrimônio Cultural Imaterial da região da Calábria, as danças folclóricas, as músicas e as canções populares que foram reproduzidas ao longo dos séculos (canções de amor, canções de *brigantaggio* e de *malavita*, canções da emigração e de partidas, cantos do ciclo de trabalho e de sofrimento, do rito religioso, da festa e da fé, cantos de jogos tradicionais, de adolescência, de vingança e de denúncia social, entre outros).

Juntamente com estas, seriam reconhecidos os instrumentos musicais tradicionais como parte destes bens intangíveis, nomeadamente: a *zampogna*, a *chitarra battente*, a lira calabresa, o pandeiro e o acordeão.

Com esta Lei (que, afinal, não foi aprovada pelo Conselho) poderia transformar-se o PCI da região, num importante atrativo de turismo sustentável, construindo novas ofertas e complementando-as com outros recursos, como: a gastronomia e o vinho local, a memória da tradição, a recuperação e a reelaboração de repertórios musicais por parte

---

<sup>167</sup> “Em Março de 2017, foi apresentada à Câmara uma proposta legislativa sobre ‘Disposições para a promoção, promoção e apoio à música popular e amadora’ (Proposta de Lei n. 4402) apresentada por Eleonora Bechis e não aprovada. A região Calábria havia produzido há muitos anos a Lei n. 16 (19 Abril de 1985), que incluía medidas para apoiar a cultura popular em uma gama muito ampla de possibilidades. Mais recentemente, ela está trabalhando em uma proposta de lei mais específica, visada a salvaguarda da música popular. O terceiro comitê do conselho, ‘Saúde, atividades sociais, culturais e educativas’, presididas pelo assessor Michele Mirabello, aprovou em abril passado, um projeto de lei que inclui disposições para a promoção, apoio e valorização da música popular, bandas, coros e grupos folclóricos calabreses; esta que terá que ir para a discussão em aula.”: entrevista a Patrizia Nardi (Apêndice A).

<sup>168</sup> Disponível em: <http://www.consiglioregionale.calabria.it/pl9/515.htm>

dos jovens, a recuperação dos locais e a modernização desta região, bem como a recuperação da identidade dos calabreses emigrantes espalhados pelo mundo.

A proposta comprometia o Conselho Regional, na aprovação de um programa de intervenção de três anos na área da música popular (art. 4), com atribuições de recursos financeiros para grupos, orquestras, associações e fundações (art. 6), para autoridades locais (art. 7) e para publicações especializadas de editores e editoras musicais (art. 8).

- Projeto de Lei n. 100/9<sup>169</sup> (que apesar de se inspirar na Recomendação pela Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore (UNESCO, 1989) e na Convenção pela Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (UNESCO, 2003), nem sequer se tornou uma Proposta de Lei para apresentar ao Conselho Regional).

Este projeto visa salvaguardar o PCI da Calábria do risco de extinção e melhorá-lo, através da criação do *Registro do Património Imaterial da Calábria*; este Registro seria dividido em quatro livros: o *Livro dos Conhecimentos*, no qual são gravadas técnicas, práticas e processos de produção ligados à história e às tradições das comunidades; o *Livro das Comemorações*, no qual são inscritos os ritos, as festas e os eventos populares associados à religiosidade, aos ciclos de trabalho, ao entretenimento e a outros momentos significativos da vida social; o *Livro das Tradições Orais*, no qual estão inscritas as tradições orais e os meios de expressão, incluindo a linguagem e as técnicas artísticas; por fim, o *Livro dos Tesouros Humanos Vivos*, no qual se acham as pessoas e os grupos com um alto grau de conhecimento ou habilidades de execução e recriação de elementos específicos do PCI, testemunhando o génio criativo humano e as suas raízes nas tradições culturais calabresas.

- Proposta de Lei n. 253/10, sessão do Conselho Regional da Calábria, 27 junho 2017: “*Disposizioni per la promozione, il sostegno e la valorizzazione della musica popolare: Bande musicali, cori e gruppi folkloristici della regione Calabria*”<sup>170</sup> (“Disposições para a promoção, o apoio e a valorização da música popular: bandas musicais, coros e grupos folclóricos da região da Calábria”).

Esta proposta foi apresentada pelo conselheiro Romeo e visa reconhecer o valor cultural, artístico e educacional das formações musicais presentes no território regional da Calábria.

---

<sup>169</sup> Disponível em: <http://www.consiglioregionale.calabria.it/pl9/100.htm>

<sup>170</sup> Disponível em: <http://www.consiglioregionale.calabria.it/pl10/253.pdf>

O objetivo desta proposta é recuperar, salvaguardar e promover o património de toda a comunidade calabresa, representado por esses grupos que, em ocasiões de festas populares, liturgias religiosas, festivais e momentos de encontro, representam uma continuidade histórica das tradições populares.

A proposta atribui à Região tarefas como: promoção e divulgação das práticas de bandas e grupos folclóricos e do conhecimento da tradição musical calabresa, implementação de atividades educativas e cursos de formação musical, apoio às iniciativas culturais relacionadas com o mundo musical popular calabrês, estabelecimento de um registro regional dos sujeitos que realizam atividades musicais populares, às quais se podem unir associações e grupos autónomos, entre outras (art. 2).

Além das propostas de Leis, analisou-se o XIV relatório, sobre o turismo, de 2015, do SIT (Sistema Informativo Turístico) da Calábria, no qual há programas e propostas visando especialmente a valorização: da natureza, do Património Cultural, da comunicação, da mobilidade e da acessibilidade infraestrutural e *online*, dos fatores atrativos, da receptividade, da restauração e dos museus (SIT, 2015).

Focando-nos sobre o Património Cultural, nota-se que nenhuma referência é feita à música popular, as ações para a valorização do Património são endereçadas à “riqueza cultural a proteger” (capítulo IX), com particular atenção pelos centros históricos e as paisagens; as “áreas naturais protegidas” (capítulo X), onde aparece o conceito de turismo sustentável mas aplicado principalmente aos parques; finalmente, o capítulo “o papel do Património Cultural para o desenvolvimento e a promoção do território” (capítulo XII), no qual deveria, pelo menos, estar mencionada a cultura popular calabresa e concentra-se apenas nos museus e nas estruturas de Património Ambiental e Monumental (SIT, 2015).

É evidente, portanto, o pouco interesse e empenho que os políticos e a região da Calábria têm, em geral, sobre o assunto.

#### **4. Caracterização da organização acolhedora**

Esta pesquisa foi realizada entre 2017 e 2018.

Especificamente, trata-se de um relatório de estágio referente ao curso de Marketing Turístico do Mestrado em Turismo, desenvolvido na Universidade do Algarve (Portugal).

Os dados mostrados até agora são o resultado de uma aprofundada pesquisa bibliográfica, juntamente com os trabalhos feitos entre a organização que hospedou o autor pelas 1260 horas de atividades de estágio no Brasil e o trabalho de campo desenvolvido na terra natal do autor, a Calábria.

Neste capítulo, aprofunda-se e analisa-se a organização que deu a possibilidade ao abaixo-assinado de aprender como os brasileiros vivem diariamente seu Patrimônio Cultural: trata-se do Bloco Carnavalesco “Suvaco do Cabral”, um dos numerosos Blocos de bateria existentes no Brasil, localizado no sul da Bahía, precisamente em Porto Seguro.

Graças a esta experiência no Estado da Bahía, o autor pôde adquirir conhecimentos práticos e entender as dificuldades e as aspirações dos atores envolvidos no PCI brasileiro, representado pelo Samba, no caso específico, pelo Samba Enredo (sendo que o Bloco “Suvaco do Cabral”, apesar de se situar na Bahía onde o Patrimônio Imaterial reconhecido é o Samba de Roda, é inspirado aos Blocos de bateria que caracterizam e animam o Carnaval no Rio de Janeiro).

O trabalho de campo consistiu em observar e participar, na primeira pessoa, nas ações de valorização e de promoção do Samba desenvolvidas pelo Bloco Carnavalesco, tentando também entender, através de pesquisas e de entrevistas com alguns membros da organização, os processos de patrimonialização precedentemente abordados e as possibilidades atuais que oferece este recurso cultural.

No próximo parágrafo será feita uma breve apresentação da organização, passando logo à descrição das atividades desenvolvidas ao longo do período de estágio, depois uma análise de outras realidades presentes no território (tanto na cidade de Porto Seguro como no Estado da Bahía), para acabar o capítulo com uma reflexão crítica sobre a experiência do estágio.

#### **4.1. O Bloco Carnavalesco “Suvaco do Cabral”**

O Bloco Carnavalesco “Suvaco do Cabral” foi fundado em 2015, a partir de uma ideia da sua atual diretora e coordenadora, Renata Tardin, com a proposta de resgatar a cultura do Samba na Bahia, especificamente em Porto Seguro, onde se acredita que nasceu e começou a história do Brasil<sup>171</sup>.

---

<sup>171</sup> “(...) o Bloco do Suvaco é ainda novo, surgiu em 2015 de um grupo de amigos que gostam de Samba, todo mundo fala que o Samba nasceu na Bahia e se criou no Rio, então o que a gente queria fazer era criar um bloco que trouxesse de volta a cultura do Samba na Bahia.”: entrevista a Renata Rohen Tardin (Apêndice E).

O Bloco é inspirado no tradicional Bloco carioca “Suvaco do Cristo”, mas situado no sul da Bahia, retrata uma figura bastante popular desta área, ou seja, a de Pedro Álvares Cabral (navegador e explorador português, considerado o “descobridor” do Brasil, e em particular daquelas costas), buscando integrar a cultura e a história local de forma irreverente e divertida, através da música brasileira por excelência, o Samba.

Já nos primeiros três anos da sua criação, o “Suvaco” (como é carinhosamente chamado) saiu pelas principais ruas da cidade de Porto Seguro, resgatando a cultura popular e desenvolvendo ações de valorização e promoção do Samba tradicional<sup>172</sup>.

Todos os anos criaram os Samba Enredos para os desfiles de Carnaval (como as verdadeiras Escolas de Samba carioca), em particular, destacam-se os temas: *Na terra do Axé, o Suvaco canta Samba* (2016, que foi o primeiro ano de desfile); *No Centenário do Samba o Suvaco é o Chefe da Folia* (2017, em ocasião dos 100 anos do Samba) e o deste ano foi *O Suvaco do Cabral celebra o Carnaval Cultural*, (2018), tendo sido nomeados os protagonistas e a história do Carnaval em Porto Seguro<sup>173</sup>.

Durante o desfile (que geralmente ocorre no sábado da última semana do Carnaval oficial) o Bloco percorre as principais ruas e avenidas de Porto Seguro, reunindo e envolvendo milhares de moradores e turistas, graças à alegria e à folia do Carnaval; simultaneamente, são também tocadas todas as principais músicas que marcaram a história do Samba no Brasil.

Mas as atividades do Bloco não estão limitadas a simples desfiles e exibições no período do Carnaval: na verdade, graças ao empenho, à dedicação e à experiência de *marketing* e gestão da diretora Renata Tardin, o “Suvaco do Cabral” apresenta-se, antes de tudo, como uma organização cultural que possui um verdadeiro plano estratégico para a atualidade e para o futuro.

---

<sup>172</sup> “Este ano foi o nosso terceiro desfile de Carnaval, a gente saiu com a bateria, os ritmistas, os interpretes, o mestre de sala, o porta estandarte, as passistas, agora temos mais de 80 integrantes e além as alas das baianas que são na sua grande maioria pessoas da cidade, precisamente do Club da Amizade. Pelo Carnaval deste ano e pelo desfile na avenida, a gente começou se preparar em junho 2017 e o resultado se viu, a gente fechou com chave de ouro o Carnaval de Porto Seguro com mais de 700 foliões para nos acompanhar. O Suvaco tem Sambas autorais, trabalhamos sempre temas relacionados com a cidade ou com o Samba, por exemplo, este ano os nossos compositores contaram a história dos grupos e dos blocos de Porto Seguro desde a década de ’40, o ano passado foi a comemoração dos 100 anos de Samba.”: entrevista a Renata Rohen Tardin (Apêndice E).

<sup>173</sup> O Samba Enredo, no Carnaval 2018 do Bloco, homenageia todos os ilustres sambistas da história de Porto Seguro, entre estes acham-se: Pelé do Cavaquinho, Seu Terto, Edmundo, Jerônimo, Vadu, Mercedes, Maria Boneca, Dona Preta e Kojack, para suscitar recordações aos habitantes mais antigos da cidade, mas também são nomeados outros nomes, recentemente mais conhecidos, como: Jegue Elétrico, Barguncetes, Ninguém Segura Essas Babás, Senadinho, Galo da Madrugada, entre outros.

De fato, o Bloco possui uma Missão, que consiste em: “Buscar através do Samba e toda a cultura que ele envolve, disseminar as potencialidades económicas, estimulando os vínculos sociais, humanos e a sustentabilidade”; uma Visão, que é: “Valorizar os membros da comunidade do Samba dentro de suas especificidades, contribuindo para a melhoria da qualidade de vida da região” e valores a serem respeitados, tais como: “Ética, cidadania, coletividade, solidariedade, valorização das diferenças culturais, transparência nas relações interpessoais”.

Com essas intenções, Renata pretende dar noção à cidade do que pode representar o Bloco Carnavalesco “Suvaco do Cabral” para Porto Seguro<sup>174</sup>, não só nos âmbitos da criatividade, da beleza, da empolgação e da alegria, que transmite com seus ritmos e suas danças, mas também como verdadeiro produto turístico que gera emprego, rendimento, inclusão social, acessibilidade e sustentabilidade.

Os objetivos que o Bloco tem desde a sua criação são: abranger e envolver a comunidade toda (sejam moradores ou visitantes), atuar com responsabilidade social e ambiental, oferecer entretenimento, cultura, alegria, interatividade e felicidade pelo ano todo e, especialmente, no período do Carnaval e, enfim, tornar-se uma válida opção no calendário de eventos turísticos da cidade.

O lugar onde o “Suvaco do Cabral” costuma ensaiar é o Centro de Cultura de Porto Seguro, a cada terça-feira (este colabora com a organização e é parceiro dela), mas dependendo da disponibilidade e com a aproximação do Carnaval, o Bloco faz também atuações públicas e ensaios abertos, especialmente nos vários bares e restaurantes patrocinadores<sup>175</sup>, para que toda a gente possa vê-los e aprender juntos o Enredo que será tocado por todo o Carnaval.

Além da promoção através das redes sociais e dos ensaios, existem muitos jornais locais e nacionais que dedicaram, desde o seu nascimento, e ao longo dos anos, vários artigos sobre “Suvaco do Cabral”, entre estes destacam-se: *Jornal do Sol*, *Vitrine da Costa*, *ImpresanaNet*, *RM Notícias*, *Namidia News*, *Revista Bacana*, *Jornal Turismo e Eventos*, entre outros.

---

<sup>174</sup> “Um Bloco de Samba, traz muita possibilidade e opções para valorizar a cultura musical e popular brasileira. Temos a oficina de ritmistas e dois concursos durante o ano: o Samba Enredo e a Rainha da bateria. A gente propõe oficinas, seminários e roda de Samba para aproximar o público e aumentar os seguidores da cultura do Samba em Porto Seguro. (...) o objetivo da gente do Suvaco do Cabral, é empenhar-se o ano todo para envolver a comunidade com rodas de Samba e ensaios abertos, a gente quer resgatar a cultura do Samba na Bahia e demonstrar que aqui o Samba ainda vive.”: entrevista a Renata Rohen Tardin (Apêndice E).

<sup>175</sup> Por exemplo, os ensaios abertos do Bloco de bateria realizados regularmente, depois de uma roda de Samba, a cada domingo à tarde, acontecem no restaurante Recanto Do Gallo desde o começo de janeiro até ao Carnaval.

## 4.2. Atividades desempenhadas

Desde o primeiro ano, o Bloco empenhou-se numa série de ações sociais, tentando envolver a comunidade de Porto Seguro: criaram-se propostas de interação com os residentes (por exemplo, com as oficinas de customização, corte e costura e com as aulas de dança para crianças e adolescentes, como no âmbito no projeto social “Crescer no Suvaco do Cabral”, em 2016), realizaram-se várias exposições, até não diretamente relacionadas com o tema do Samba, colaborando e aparecendo em eventos culturais e de promoção do território como no “Dia da Família na Ciência” (2016), nas duas edições do “Festival de Chopp” (2016-2017), na “Apresentação do Calendário de Eventos e Ações Promocionais 2017, Bahia, no Mercado Nacional e Internacional”, da SECTUR – Secretaria de Cultura e Turismo (2017) e nos aniversários dos bares patrocinadores como o “Recanto do Gallo” (2017), entre outros.

O autor começou a participar nas atividades do Bloco “Suvaco do Cabral” desde a sua chegada à cidade de Porto Seguro, em final de outubro de 2017.

Além de ser acolhido com muita hospitalidade e disponibilidade, pelos membros do grupo, mas especialmente pela diretora Renata Tardin, pude colaborar imediatamente e ativamente na atuação dos ensaios técnicos e das oficinas de ritmistas no Centro de Cultura de Porto Seguro, e também na preparação dos eventos a ser realizados.

O primeiro evento foi pela comemoração do “Dia Nacional do Samba”, que ocorreu no dia 2 de dezembro (2017), no qual o “Suvaco” prestou a sua homenagem com uma roda de Samba, seguida pelo ensaio da Bateria; no dia seguinte foi lançado oficialmente e apresentado o Samba Enredo do Carnaval 2018, com o título *O Suvaco do Cabral celebra o Carnaval Cultural*<sup>176</sup>.

---

<sup>176</sup> Este Enredo foi elaborado pelos compositores e membros do Bloco: Sérgio FAB, Robinho, Felipe Limão, Reis e Walter; como já mencionado, homenageia as personagens que fizeram a história do Carnaval de Porto Seguro.



Figura 4.1. Cartaz do lançamento do Samba Enredo 2018. (Página facebook do Suvaco do Cabral)

Com a apresentação do Enredo, começaram os ensaio abertos aos domingos à tarde no bar “Recanto do Gallo” (localizado perto do porto da balsa) e, ocasionalmente, na Praça do Relógio (localizada na Passarela do Descobrimento), centro da rua mais turística da cidade. Durante toda a tarde, portanto, fazia-se a roda de Samba com alguns membros do grupo, tocando as canções mais conhecidas da MPB (Música Popular Brasileira); ao pôr-do-sol, começava o ensaio da Bateria, seguindo-se outros clássicos do Samba, para logo repetir várias vezes o Enredo, de modo a que todos os presentes, ao longo do tempo, pudessem memorizar o texto, para logo cantá-lo juntos ao Bloco durante o desfile de Carnaval.



Figura 4.2. Roda de Samba no restaurante “Recanto do Gallo”. (Francesco Cama)



Figura 4.3. Outra roda de Samba no restaurante “Recanto do Gallo”. (Página facebook do Suvaco do Cabral)



Figura 4.4. Ensaio aberto na Praça do Relógio. (Página facebook do Suvaco do Cabral)

Foram numerosas as rodas de Samba e os *shows* perto do Natal e do fim do ano, entre estes, o evento que deu maior visibilidade foi a abertura do *show* de Xande de Pilares (famoso sambista carioca do Grupo Revelação), que ocorreu no dia 6 de janeiro de 2018, na Área Beach.

Um mês depois, a partir do dia 8 de fevereiro, começaram as celebrações do Carnaval; Porto Seguro não está entre os principais destinos brasileiros escolhidos pelos turistas para celebrar o Carnaval, sendo mais populares o do Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador de Bahia, por exemplo.

Apesar disso, sendo que no sul da Bahia as festas carnavalescas prolongam-se uma semana mais, em comparação com as outras cidades, muitos foliões costumam ir para Porto Seguro após o Carnaval das grandes cidades.

Em termos de presenças, fala-se de 80 mil pessoas por dia, exaltadas pelos ritmos de cerca de 40 blocos, que participam com carros e desfiles; a maioria destes blocos existe e cria-se somente na época do Carnaval, para garantir que o *show* oferecido ao público seja um som contínuo de ritmos de percussão e Samba<sup>177</sup>.

---

<sup>177</sup> “(...) em Porto Seguro, cada ano muitos grupos e blocos aparecem somente na altura do Carnaval, durante este período a maioria deles são patrocinados pela prefeitura, que deve enriquecer e preencher o calendário com eventos ao longo da semana, portanto, estes blocos ‘vivem’ do que ganham no Carnaval para logo desaparecer o ano todo. No Rio de Janeiro ou em Salvador isso é diferente, lá existe a paixão em fazer Samba e saem pra tocar o ano todo, lá até compram suas próprias fantasias (...)”: entrevista a Renata Rohen Tardin (Apêndice E).

Em comparação com estes, o “Suvaco do Cabral” pode definir-se como uma instituição, desenvolvendo atividades ao longo do ano e afirmando-se sempre mais como uma das atrações principais da cidade dos últimos tempos (de fato, já tem data marcada para o Carnaval 2019, ou seja sábado, dia 9 de março), conseguindo arrastar milhares de foliões.

O Bloco desde as suas origens, como já mencionado, costuma fazer o seu desfile no sábado após o Carnaval oficial (este ano ocorreu no dia 17 de fevereiro), com concentração no Trevo do Cabral (localizado no começo da Passarela do Descobrimento, no centro da praça está a estátua de Pedro Álvares Cabral), aqui o grupo de Baianas do Clube da Amizade e do Grupo da Terceira Idade (outras organizações locais), fizeram a tradicional “Lavagem do Suvaco” da estátua vestidas com as roupas tradicionais.



Figura 4.5. A “Lavagem do Suvaco”. (João Cordeiro Luz Neto)

O “Suvaco do Cabral” (que em 2016 contava com 350 participantes e em 2017 com 500) este Carnaval contou com mais de 700 participantes, entre ritmistas e bateria, harmonia, passistas, baianas e foliões, acompanhados pelo carro alegórico, numa explosão de animação, alegria e Samba, que contagiou moradores e turistas de qualquer idade e camada social; estes seguiram o Bloco por todo o percurso oficial ao longo das ruas da cidade, acabando o desfile no bar “Recanto do Gallo” e fechando com isso o Carnaval<sup>178</sup>.

---

<sup>178</sup> “(...) o Bloco já possui reconhecimento e apoio pela cidade inteira, sejam moradores ou turistas. É um Bloco que para além de fazer boa música faz trabalhos socialmente úteis e isso faz toda a diferença. As pessoas já falam dele e hoje pode afirmar-se: o Carnaval em Porto Seguro termina realmente só depois do desfile do Suvaco do Cabral!”: entrevista a Renata Rohen Tardin (Apêndice E).



Figura 4.6. Desfile do “Suvaco do Cabral” em Carnaval 2018. (Francesco Cama)



Figura 4.7. O desfile do Bloco “Suvaco do Cabral”. (Francesco Cama)

Depois do Carnaval, seguiram outras atuações privadas do Bloco, com *shows* para turistas em *resort*, clubes e cabanas na praia, com os objetivos de animar as festas, de promover o “Suvaco”, mas também de mostrar aos outros brasileiros (turistas vindos de férias desde cidades como Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, entre outras) que no sul da Bahia a cultura do Samba é presente e viva.

Durante este período, mas também ao longo de todo o período de estágio, o autor assistiu a campanhas, encontros e debates sobre o tema da sustentabilidade e da economia solidária; também participou em várias excursões e ecotrip (de bike e a pé) ao longo da Costa do Descobrimento e no Parque Nacional Pau Brasil, sendo que Renata é diretora também de outra associação: “Bahia Active” (patrocinador do Bloco “Suvaco do Cabral”), que visa juntar as atividades desportivas com a promoção territorial na forma mais sustentável possível.

O autor participou também em muitas oficinas, encontros e debates, que tinham como tema a defesa da cultura afro-brasileira, sendo que na Bahia as ações que comemoram as origens, a memória e a história, não somente do Samba, mas da própria população do Brasil, são numerosas e gozam de ampla participação entre os membros da comunidade (isto acontece especialmente na Bahia, porque a cultura afro é bem marcada e muitas pessoas descendem de gerações de escravos da era colonial).

Estas atividades foram desenvolvidas em conjunto com outra organização, parceira e suporte do Bloco “Suvaco do Cabral”, ou seja, o ISBCA - “Instituto Sociocultural Brasil Chama África” (a caracterização dessa organização será feita no próximo parágrafo).

Entre as atividades realizadas juntamente com o ISBCA, destacam-se: oficinas territoriais no âmbito do projeto de combate ao racismo institucional, muitos eventos, seminários, desfiles de beleza, concertos e debates (a maioria realizados em novembro, sendo que isso foi declarado “Novembro Negro” ou “Mês de Consciência Negra”, pela SEPROMI – Secretaria de Promoção da Igualdade Racial); também se realizaram reuniões e debates no Dia Internacional de Luta contra o Racismo (21 março de 2018), no Dia da África (25 maio de 2018) e outras atividades sempre relacionadas com a defesa e a promoção da cultura afro-brasileira.

Mais tarde, no mês de abril, houve outro importante evento que animou o turismo da cidade de Porto Seguro, por ocasião da comemoração do descobrimento do Brasil (em 2018 celebraram-se os 518 anos do descobrimento do Brasil), isto é, o “Festival do Descobrimento”.

Este Festival realizado pela prefeitura local, com o apoio da Secretaria do Turismo da Bahia, tem como principal objetivo promover a integração entre os turistas e a população nativa, celebrando a história brasileira através de uma ampla programação cultural.

O lugar de realização deste evento é a cidade histórica de Porto Seguro, que já por si mesma possui importantes lugares de interesse histórico, como igrejas, museus e o Marco do Descobrimento<sup>179</sup>.

Esta área tornou-se o palco para um rico calendário de eventos<sup>180</sup>: apresentações musicais (com a participação do “Suvaco do Cabral” no dia 22 de abril 2018), atividades desportivas, celebrações indígenas, espetáculos de som e luz, exposições fotográficas, oficinas de pipa, de circo, de bonecas africanas e de pintura indígena, a comemoração do Dia do Índio e a tradicional Missa do Descobrimento.

### **4.3. Outras realidades na Bahia**

Aqui serão abordadas algumas realidades presentes na Bahia que estão na mesma linha de ação social do “Suvaco do Cabral”, em particular a organização acima mencionada da cidade de Porto Seguro, com a qual o autor teve a possibilidade de colaborar, ou seja o ISBCA, e outra de Salvador de Bahia, que conseguiu obter o reconhecimento de Património Cultural pelo seu Bloco Carnavalesco, trata-se do grupo “Olodum”.

Apresenta-se, pois, a ONG parceira do Bloco “Suvaco do Cabral”, que suportou muito o autor ao longo do estágio, graças à disponibilidade da sua directora, Miriam Silva, ou seja, o “Instituto Sociocultural Brasil Chama África” (ISBCA).

Esta ONG foi fundada em 2007 com o objetivo de desenvolver, fortalecer e promover a cultura afrodescendente, por exemplo, através de atividades desenvolvidas durante o “Novembro Negro” ou com a actuação do Bloco de bateria do ISBCA, entre outras.

O ISBCA, portanto, atua como suporte assistencial, social, cultural e educativo, para promover a igualdade, ajudar as pessoas que sofreram episódios de racismo através da “Rede de Combate ao Racismo” (ainda hoje ativa) e reforçando o orgulho da população negra, exaltando sua história, suas danças, suas músicas e suas expressões artísticas.

As experiências desenvolvidas com o ISBCA foram de grande interesse e inspiração principalmente pelo fato de colocar em primeiro plano as origens e as suas promoções, coisa que é fundamental para qualquer organização cultural que quiser valorizar um território e suas excelências.

---

<sup>179</sup> Monumento trazido de Portugal como símbolo da chegada ao Brasil de Pedro Álvares Cabral, em 22 de abril de 1500.

<sup>180</sup> A programação do Festival do Descobrimento deste ano (que ocorreu de 18 a 22 de abril), e está disponível em: <http://portosegurotur.com/festival-descobrimento/>.

Líder indiscutível da valorização, defesa e promoção da cultura afro-brasileira, é sem dúvida a instituição sem fins lucrativos chamada “Olodum”, fundada em 25 de abril de 1979 pelos moradores do bairro Pelourinho, em Salvador de Bahia.

“Olodum” nasce como Bloco Carnavalesco de estilo Samba-Reggae e, depressa, se tornou uma ONG empenhada na continuidade dos valores socioculturais africanos, na transmissão e geração de conhecimentos, sentimentos de identidade e respeito pelas diversidades culturais<sup>181</sup>.

O grupo obteve um enorme sucesso e estreou-se no mercado musical com o álbum *Egito Madagascar*. Desde então, foram produzidos numerosos discos (25 CDs e LPs gravados, dos quais 11 nacionais e 14 internacionais, num total de mais de cinco milhões de cópias vendidas)<sup>182</sup>.

A maioria das canções e dos textos são verdadeiros protestos contra a discriminação racial, hinos de orgulho afrodescendente e de defesa dos direitos civis e humanos, tudo isso acompanhado pelos ritmos envolventes de um imponente bloco de bateria.

“Olodum” atua sobre tudo no Brasil, mas teve muito êxito também no mercado internacional<sup>183</sup> e colaborou com numerosas personalidades da música, entre os quais: Michael Jackson, Jimmy Cliff, Ziggy Marley, Alpha Blondy, Gal Costa, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Daniela Mercury, Luiz Melodia e outros.

Recentemente (precisamente no dia 5 de Dezembro de 2017), foi aprovado pela Assembleia Legislativa da Bahia (ALBA) o Projeto de Lei 22.249/2017 da deputada Luiza Maia, que atribui ao “Grupo Olodum” o título de Património Cultural Imaterial do Estado da Bahia<sup>184</sup>, reconhecendo oficialmente a importância e a utilidade pública e social desta ONG.

---

<sup>181</sup> Os membros promoveram várias iniciativas como o Grupo Cultural Olodum, projetos sociais como “Rufar dos Tambores” e “Escola Criativa Olodum”, trabalhos com grupos de dança e até foi criado o “Bando de Teatro Olodum” que revelou numerosos artistas brasileiros.

<sup>182</sup> Fonte: <http://olodum.com.br/>

<sup>183</sup> O grupo já se apresentou em 37 países, em particular destacam-se os espetáculos de Central Park (EUA) com Paul Simon, ao qual assistiram cerca de 750 mil pessoas e o carnaval em Notting Hill Gate (UK), com a presença de mais de 2 milhões de pessoas.

<sup>184</sup> Para mais informações visite o site: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/assembleia-legislativa-aprova-projeto-que-torna-olodum-patrimonio-cultural-da-bahia.ghtml>.

#### 4.4. Reflexão crítica sobre o estágio

À luz das experiências vividas, das atividades desempenhadas e das entrevistas realizadas, a principal conclusão do autor é que os brasileiros vivem o Samba exatamente com a mesma paixão, energia e envolvimento que os calabreses vivem a Tarantella.

O período de estágio na Bahia, juntamente com o trabalho de campo na Calábria, evidenciou as dificuldades e os esforços necessários para manter vivas tradições seculares dessas duas músicas populares.

O que resulta mais evidente das pesquisas e das opiniões dos detentores dos patrimônios é que a verdadeira cultura popular tradicional é exercida pelos membros mais idosos das respectivas comunidades<sup>185</sup>; eles experimentaram nas suas próprias peles os dramas, a discriminação e as situações de pobreza (só eles podem entender completamente alguns dos temas tratados nos textos que tornaram os dois gêneros famosos, porque os viveram na primeira pessoa).

Não existem mais os sambistas perseguidos pela polícia e prisioneiros da censura, como não existem mais os grecanicos do interior da Calábria que viviam em condições precárias e considerados simples camponeses ignorantes.

Tudo isso, essas origens humildes e antigas, bem vivas até há umas décadas, nas pequenas e remotas aldeias dos dois países, colidem necessariamente com o mundo de hoje, cada vez mais globalizado, cada vez mais interconectado e, portanto, cada vez mais frágil e efêmero<sup>186</sup>.

Sem a vontade e o empenho das mesmas comunidades para salvaguardar e transmitir as suas próprias culturas e tradições, elas estão destinadas a desaparecer ou a ser transformadas<sup>187</sup>.

As ações e as atividades de valorização do Samba por parte da pequena comunidade de Porto Seguro, em particular as empreendidas pelo grupo “Suvaco do Cabral”, são um

---

<sup>185</sup> “Vejo difícil achar um ponto de encontro entre a geração dos idosos e aquela dos jovens: os primeiros viveram os tempos da fome, da pobreza, do trabalho duro, do isolamento de suas aldeias e da guerra, sonhavam em possuir um instrumento que não podiam permitir-se e em poder participar as manifestações públicas, eles observavam, aprendevam, ouviam, com curiosidade e atenção ao detalhes, desde que tinham 5-6 anos de idade. Os jovens de hoje pelo contrário, são costumados a conseguir tudo de imediato, também pretendem que suas aprendizagens ocorram com a mesma velocidade, além disso com a tecnologia e a globalização, mesmo inconscientemente, são afetados pelo mercado musical e pelos estilos musicais diferentes, mas sobre tudo são atraídos e impulsionados pelos grandes números e pelos ganhos.”: entrevista a Sebastiano Battaglia (Apêndice D).

<sup>186</sup> A economia da cultura nas áreas rurais (ao contrário do turismo cultural das grandes áreas urbanas) baseia-se na riqueza dos recursos específicos e típicos do lugar, ou seja, aqueles que compõem a base histórica da identidade local; claramente uma abertura destas especificidades para o mercado turístico envolve não poucos riscos (Agostino et al., 2006).

<sup>187</sup> Sendo a cultura algo vivo, dinâmico e em constante mudança, para atender às necessidades da sociedade moderna, pode acontecer que ela seja inventada ou reinventada, no sentido que a autenticidade e a identidade de uma comunidade podem ser recontextualizadas ou *exotizadas* em função do turismo (Pérez, 2009).

exemplo do compromisso que outras comunidades detentoras de um Patrimônio Cultural deveriam seguir.

Entre as boas práticas desenvolvidas pelo Bloco “Suvaco do Cabral”, que visam resgatar a cultura do Samba no território do sul da Bahia, destacam-se: os trabalhos de promoção e divulgação todo o ano (não somente nos períodos de maior fluxos turísticos, como é o caso do Carnaval), as atividades e os ensaios desenvolvidos em colaboração com a comunidade para a envolver e para despertar nela a identidade e o orgulho de ser sambista<sup>188</sup>, a renovação da memória histórica do próprio Patrimônio (não podemos saber para onde estamos indo, se não sabemos de onde viemos) e as ações de valorização incluídas num contexto de turismo sustentável<sup>189</sup> (por exemplo, roteiro dos lugares mais representativos da tradição popular ou as rodas de Samba acompanhadas, por exemplo, por degustações de gastronomia local).

O envolvimento da comunidade (seja para obter recursos financeiros, para uma ajuda prática ou para a disponibilização de um local), faz muito mais do que qualquer ação por parte das instituições<sup>190</sup>; fazer rede entre as realidades locais significa principalmente demonstrar a si mesmos, e aos visitantes, que a tradição e a cultura da própria terra estão vivas, são partilhadas pela comunidade e resistem aos abusos do mundo moderno<sup>191</sup>.

Portanto, um reconhecimento internacional, que pode ser o da UNESCO, poderia servir apenas para dar visibilidade ao que já existe e que já pertence às comunidades<sup>192</sup>.

---

<sup>188</sup> O Samba não é só festa e dança, mas também um meio de integração social e de conquista de identidade, porque atribui valor aos seus autores, sujeitos geralmente excluídos e envergonhados das suas origens (Nogueira, 2015).

<sup>189</sup> Nas áreas rurais, é fundamental garantir um desenvolvimento turístico sustentável para entender às necessidades e aos objetivos da população detentoras de um patrimônio; uma estratégia ineficaz por estas comunidades, se não desastrosa, é pretender educá-las “à força” para que se tornem confome o produto turístico que se quer promover ou ao estereótipo que se quer alimentar (Cabral, 2009).

<sup>190</sup> “Nos primeiros anos de atividades tivemos que trabalhar em parcerias e ainda hoje contamos com o apoio das realidades comerciais da cidade; estas foram contatadas diretamente por mim, acreditam no nosso projeto cultural e contribuem de várias formas: com ajudas financeiras (o primeiro ano muitos patrocinadores deram 1000 Reais cada um, no 2017 somente 500 Reais), materias publicitários, equipamento de som e outras pequenas válidas ajudas. Seguramente com estes reconhecimentos oficiais, as instituições começaram prestar mais interesse nas organizações culturais e nas Escolas de Samba, mas depende do contexto, isso acontece sobre tudo no Rio, em Salvador ou em São Paulo, onde existem realidades mais forte e afirmadas, que gozam de mais visibilidade.”: entrevista a Renata Rohen Tardin (Apêndice E).

<sup>191</sup> Uma comunidade, primeiro, deve estar em contato com seu patrimônio, para, posteriormente, decidir sobre o seu destino. Um cidadão deve entender seu patrimônio como uma herança comum com os demais cidadãos (Cruz & Camargo, 2006).

<sup>192</sup> “As vantagens de um reconhecimento da UNESCO estão ligadas ao fortalecimento da consciência em relação a um determinado elemento do PCI, ao envolvimento coletivo em ações de salvaguarda, à atenção que os sujeitos institucionais não podem e não devem perder neste caminho; então, certamente, ligadas à visibilidade e à divulgação que a lista garante ao elemento reconhecido.”: entrevista a Patrizia Nardi (Apêndice A).

Com certeza, o sucesso da Convenção de 2003, da UNESCO, está causando grandes mudanças no modo de pensar, gerir e transmitir os patrimônios culturais (BROCCOLINI et al., 2014), mas pelas comunidades que desejam o reconhecimento oficial de seus costumes e tradições é importante seguir o caminho correto e com critério.

Se o fim é aquele de tornar um patrimônio cultural mais conhecido para atrair turistas, criando uma imagem estereotipada em torno dele, e ganhando dinheiro sobre sua especificidade à custa dos detentores, até o reconhecimento UNESCO pode revelar-se uma estratégia danosa, que ameaça comprometer irremediavelmente o mesmo patrimônio<sup>193</sup>.

No caso do Samba, a iniciativa e o desejo do reconhecimento institucional partiu pela própria comunidade de sambistas, que se reunia nas rodas de Samba do CCC, mas houve também apoio e interesses políticos na solicitação da candidatura (Galvão, 2015).

Isso, como descrito precedentemente, levou a consequências positivas (como o crescimento da consciência dos sambistas nas tomadas decisórias e a maior participação nas reuniões e nas rodas de Samba) e também negativas (como as várias iniciativas que não partiram dos sambistas nem tinham suas anuências) (Nogueira, 2015).

O que essa experiência trouxe é a consciência de que o trabalho em rede dos membros de uma comunidade, a colaboração e um propósito comum, são mais importantes e permitem alcançar objetivos maiores do que qualquer reconhecimento internacional.

As atividades que o “Suvaco do Cabral” está desenvolvendo em Porto Seguro fazem parte de um trabalho longo e árduo, mas que dará frutos ao longo do tempo (como são somente três os anos de atividades, é normal que ainda haja dificuldades); o incremento das iniciativas e o aumento dos participantes e dos apoiadores do Bloco são prova disso.

Da mesma forma, os calabreses que pretendem construir e criar algo bom com os seus recursos (como uma oferta turística sustentável e uma valorização do Patrimônio Cultural), devem, antes de tudo, aprender a trabalhar juntos, pôr de lado o individualismo e perseguir um objetivo comum, sendo que eles também têm todas as credenciais para ser um destino cobiçado e de renome<sup>194</sup>, não só por suas praias e a boa comida.

---

<sup>193</sup> “O reconhecimento da Tarantella como patrimônio da UNESCO poderia ter um duplo rosto, uma vez que esse reconhecimento impõe limites para garantir a preservação e integridade do patrimônio, tudo isso arrisca de fossilizar o patrimônio(...); por outro lado, poderia ser a ponta de lança de uma grande estratégia turístico-cultural para nossa terra.”: entrevista a Fulvio Cama (Apêndice C).

<sup>194</sup> “No que diz respeito à possibilidade de combinar, através de um processo de candidatura da UNESCO, tradição e inovação, acredito que não há melhor contexto para fazê-lo. Isto porque a aplicação da UNESCO exige um alto grau de consciência do próprio ser, do passado e da conjugação do passado com o presente, através de processos precisos de identidade. Ao mesmo tempo, a aplicação e o reconhecimento da UNESCO implicam e exigem processos de divulgação e promoção que não podem deixar de ter consequências sobre o desenvolvimento sustentável dos territórios e a capacidade do território de atrair fluxos de viajantes, mais do que

## Considerações Finais

Neste trabalho foi realizada, antes de tudo, uma abordagem comparada acerca da noção geral de Patrimônio Cultural Imaterial, analisando o quadro político e institucional respectivamente do Brasil e de Itália; passou-se logo às ações e aos desafios de implementação da Convenção de 2003, da UNESCO, e às propostas de salvaguarda desenvolvidas pelos dois países.

Tratando-se de dois países com contextos territoriais, sociais e culturais distintos, é normal que as formas de gerir os próprios patrimônios e as suas especificidades sejam diferentes.

Através dessa pesquisa, ficou claro que o Brasil almeja muito proteger e gerir o seu PCI (pensando-o de forma mais holística e adotando políticas de salvaguarda desde muito cedo) e está bem adiantado se comparado a Itália, pois, através do Decreto-Lei n. 3.551, de 2000, ele possui os instrumentos destinados ao reconhecimento e à valorização do PCI em seu território, como o Registro e o Inventário.

Em contrapartida, a Itália, embora seja o país com o maior número de patrimônios reconhecidos pela UNESCO, ainda se está a estruturar em relação à tutela do PCI; a tradição política italiana e os interesses das instituições beneficiam claramente os patrimônios históricos, arquitetônicos, naturais e artísticos, apresentando lacunas no tratamento das tradições populares, pouca clareza sobre a instituição diretamente responsável pelos processos de classificação do PCI e, até, falta da noção específica de PCI na sua legislação.

O objetivo do estudo consistiu em analisar as vantagens que poderia trazer o reconhecimento oficial da UNESCO à música popular da Taratella, tradição que anima e caracteriza particularmente a região da Calábria, o que foi feito com base na experiência da acreditação do Samba, no Brasil.

Certamente, o tema está longe de estar esgotado com este trabalho.

A riqueza e a complexidade do assunto não permitem produzir uma visão exaustiva que mereça o desenvolvimento de investigações sucessivas e mais específicas.

Esta comparação foi feita usando dados históricos e contemporâneos sobre as consequências e vantagens que trouxe este reconhecimento ao Samba, elaborados conjuntamente com a experiência do estágio desenvolvida na Bahia, os dados recolhidos na Calábria sobre as ações de valorização do Patrimônio Cultural da Tarantella e também as entrevistas realizadas a pessoas que trabalham e promovem os dois Patrimônios em questão.

---

turistas, ou seja, pessoas capazes de mergulhar na realidade antropológica de um patrimônioimaterial, respeitando seu espírito e sua própria essência.”: entrevista a Patrizia Nardi (Apêndice A).

Certamente, a documentação sobre a patrimonialização do Samba foi abordada de melhor forma, devido à quantidade de informações disponíveis e à existência de muitos trabalhos que tratam do assunto, além do Dossier das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Pelo contrário, no caso da Tarantella (ainda que existam muitas referências, que se mostraram bastante úteis), a falta de documentação, de gravações e de estudos anteriores aos primeiros anos do '900, além da ausência de um dossiê, que abrange todas as variedades e os tipos de manifestações tradicionais existentes, tornou a pesquisa mais difícil e talvez mais escassa.

As características comuns, entre as duas manifestações culturais, são evidentes: os esforços das comunidades e dos pesquisadores empenhados em recuperar e difundir as composições musicais e as tradições mais antigas que correm o risco de ser abandonadas, a criação de percursos alternativos e sustentáveis tendo como objetivo principalmente incentivar a participação dos músicos mais jovens, assim como outras ações de salvaguarda realizadas, que não consistem num trabalho meramente burocrático, mas fazem parte de um trabalho que une reflexões, pesquisas, políticas públicas, participação e consentimento da comunidade.

Certamente é evidente como as intervenções do Estado e a forma com que gerencia seus patrimônios, são fundamentais no desenvolvimento de boas práticas de salvaguarda. Neste sentido, o Governo Italiano deveria preencher as suas lacunas legislativas no que concerne: a definição específica de salvaguarda e valorização do PCI e a definição clara das entidades e dos organismos responsáveis pelo desenvolvimento dessas competências. Desta forma, o Estado facilitaria os detentores das práticas culturais, sendo estes os primeiros a estarem envolvidos para salvaguardá-los<sup>195</sup>.

Além da questão burocrática, portanto, outra questão principal é estabelecer uma estratégia de transmissão e viabilidade para que tais práticas se pudessem manter vivas, para isso servem os planos de salvaguarda: para incentivar, apoiar e promover ações de valorização do Património Imaterial, graças a pesquisas, documentações, produções, registos e apoio às organizações culturais.

Através do reconhecimento, o Património ganha um valor simbólico que antes não possuía, as Recomendações e as Convenções da UNESCO fornecem uma estrutura dos limites éticos a adotar e a inscrição nas listas da UNESCO serve como ferramenta para identificar e

---

<sup>195</sup> “Quando falamos de Património Imaterial, temos que pensar, acima de tudo na salvaguarda, mais do que na proteção. A proteção pode referir-se a aspectos materiais do imaterial (...) e não está diretamente relacionada às comunidades patrimoniais, que são as verdadeiras protagonistas do património cultural imaterial.”: entrevista a Patrizia Nardi (Apêndice A).

caracterizar um património, mas esta inscrição não constitui o fim do percurso, pelo contrário, é somente o primeiro passo para a sua gestão.

As ações não devem ser limitadas a mera acreditação do Património.

A Tarantella poderia ser um produto cultural imaterial e um veículo importante para um desenvolvimento “virtuoso”, capaz de conciliar uma proposta de turismo sustentável com a de desenvolvimento socioeconómico, baseado na promoção das tradições culturais populares.

Isto porque, como já evidenciado ao longo do trabalho, ao lado da globalização, da tendência de homogeneização e a de mercantilização cultural está a desenvolver-se também um fascínio com as “diferenças” e as “diversidades” culturais; portanto, podemos afirmar que, juntamente com o “global”, nasceu um novo interesse pelo “local”.

Como visto anteriormente, a globalização intensifica o fluxo de informações e os contatos culturais, isso amplifica nas pessoas a sensação de perda das próprias identidades; neste contexto, os PCI jogam um papel importante nas sociedades, dando novo significado às práticas populares tradicionais.

A valorização das músicas populares, como a Tarantella, representa uma oportunidade para não ficar no círculo vicioso do turismo de massa, de “sol e praia”, já que a cultura das comunidades locais é um recurso que dá um valor agregado e específico, transmitindo aos visitantes uma maior consciência das especificidades e das tradições presentes no território<sup>196</sup>.

Para fazer isso, é preciso gerir este PCI como um percurso, um processo gradual de aproximação do visitante à Tarantella, para que possa viver uma experiência emocional e envolvente, com a participação ativa nas fases de criação e desenvolvimento do evento musical, que lhe permita desfrutar do território adquirindo uma imagem autêntica da vida dos residentes, livre de qualquer forma de alteração, encenação ou tendência homologadora.

O percurso musical permite combinar: promoção das tradições populares e sua exploração acrescentando as ofertas até de áreas geográficas marginais, a conservação das belezas naturais, sem introduzir alterações nos processos ecológicos locais, a proteção da autenticidade e da diversidade cultural da comunidade e do seu Património; enfim, é uma ótima alternativa para a globalização e a standardização das ofertas turísticas, através da valorização das capacidades artesanais, dos conhecimentos locais, da redescoberta dos hábitos, das peculiaridades e dos valores ambientais dos sítios.

---

<sup>196</sup> A melhor forma de responder e combater a globalização é o uso das especificidades dos produtos, que reside nas diferenças e nas qualidades, e, por isso, não são comensuráveis (Agostino et al., 2006).

O que é preciso é uma justa divisão dos papéis e das competências: os municípios e a região devem gerir os recursos financeiros e os serviços complementares, a gestão artística do som e dos espetáculos deveria ser deixada aos detentores do Património, aos pesquisadores, aos antropólogos e a todos os membros da comunidade interessados no Património Cultural; dessa forma, poderia criar-se uma oferta eficiente em sintonia com o público, um sucesso para a economia, o turismo e os recursos locais.

Deve entender-se este tipo de turismo cultural como um “*soft tourism*”, ou seja, uma oferta para grupos pequenos e, portanto, mais interactivos e predispostos a compreender e mergulhar na realidade apresentada; mais do que os recursos, é importante a forma de relacionar-se com estes recursos e com as pessoas que os vivem.

Nesse sentido, é necessário propor esta oferta a uma tipologia de turistas interessados e atraídos pela cultura popular.

Estes podem ser tanto visitantes estrangeiros, com bagagens culturais diferentes, que procuram uma relação mais aprofundada com outras realidades culturais, como residentes locais, que procuram um melhor conhecimento do território e das suas tradições; com certeza, a oferta pode aplicar-se especialmente aos jovens que procuram experiências culturais intensas, pouco estereotipadas e também entretenimento e diversão.

Em qualquer caso, a gestão de um PCI é sempre complexa e exige conhecimentos específico, recursos humanos competentes e sensíveis aos interesses da comunidade residente e dos visitantes, também necessita de um estímulo do setor privado local para que invista mais na cultura do território.

Naturalmente, como foi já visto, a patrimonialização não trata só da salvaguarda e valorização de determinados bens culturais, mas caracteriza-se especialmente por ser uma ação política.

Nesse sentido, é importante que estas ações sejam realizadas de maneira positiva e produtiva durante os processos de classificação e que sejam focadas e atuadas nos locais e nas áreas relevantes pelo PCI, por exemplo, no caso do Samba, estes locais podem ser o CCC e as outras Escolas de Samba no Rio de Janeiro, mas também as outras realidades na Bahia, anteriormente mencionadas.

Pela Tarantella, estes locais poderiam ser identificados nas aldeias da área grecanica ou também nos festivais como o Palariza, na verdade, ainda não existe um local ou um instituto de referência que represente na totalidade e oficialmente a música popular da Calábria.

Enfim, como evidenciado ao longo do trabalho, a patrimonialização e o reconhecimento do Samba trouxe uma valorização do PCI e uma consciencialização não

somente a nível nacional e internacional, mas sobretudo das pequenas realidades e das pessoas envolvidas com essa expressão cultural.

Uma possível classificação da Tarantella deve partir do pressuposto que esta ainda se encontra viva nas pequenas comunidades desta região; apesar disso, a sua candidatura torna-se necessária para reconhecer o valor musical, cultural e social deste género musical. Neste caso a patrimonialização serviria como forma de legitimação de uma prática musical popular, enraizada no quotidiano calabrés desde séculos<sup>197</sup>.

A intenção deste trabalho não é certamente a de comparar a melhor gestão do PCI entre os dois países, mas sim evidenciar que as iniciativas realizadas por ambos estão na direção certa, apontando para uma gestão mais democrática, mais consciente e mais envolvente destes patrimónios da música popular.

---

<sup>197</sup> “Certificar e reconhecer a verdadeira Tarantella poderia evitar imitações inapropriadas e improvisadas, como as muitas representações ‘tradicionais’ ou ‘folclóricas’ que apareceram recentemente; pessoas que não conhecem a tradição e nunca a viveram, a mesma tentam reproduzir e promover um patrimóniocultural que não lhes pertence.”: entrevista a Sebastiano Battaglia (Apêndice D).

## Referências bibliográficas

- Alvaro, Corrado (1930). *Gente in Aspromonte*. Firenze: Le Monnier.
- ARCUTI, Silvana (2002). *Epifanio Ferdinando e il morso della tarantola – Appunti sul Tarantismo*. Lecce: Pensa Multimedia.
- ATTANASI, Giuseppe e GIORDANO, Filippo (2011). *Eventi, cultura e sviluppo: L'esperienza de La Notte della Taranta*. Milano: Egea.
- BARBOSA, Orestes (1978). *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Funarte, 2ª ed..
- BEVILACQUA, Francesco (2015). *Lettere meridiane - Cento libri per conoscere la Calabria*. Ed. Rubbettino.
- BORTOLOTTI, Chiara (2011). *Identificazione partecipativa del patrimonio immateriale*. Projeto E.C.H.I.-Etnografie Italo-Svizzere per la valorizzazione del patrimonio immateriale. Milano: Regione Lombardia.
- BORTOLOTTI, Chiara (2013). *La partecipazione nella salvaguardia del patrimonio culturale immateriale: aspetti etnografici, economici e tecnologici*. Projeto E.C.H.I.-Etnografie Italo-Svizzere per la valorizzazione del patrimonio immateriale. Milano: Regione Lombardia.
- BOZZOLI, L. (2002). *La parlata grecanica di Bova - Analisi fonologica, morfosintattica e lessico-semantica*. Bologna: Tese de doutorado, Università degli Studi di Bologna.
- BRAVO Gianluigi e TUCCI Roberta (2006). *I beni culturali demoetnoantropologici*. Roma: Carocci.
- BRAYNER, Natália Guerra (2007). *Patrimônio cultural imaterial: para saber mais*. Brasília: DF, IPHAN.
- BROCCOLINI, Alessandra; CLEMENTE, Pietro; FERRACUTI Sandra e ZINGARI, Valentina Lapicciarella (2014). *Il patrimonio culturale Immateriale in Italia e la Convenzione Unesco del 2003: territori, reti, musei*. Coord. Simbdea-ich.
- CABRAL, Clara Bertrand (2009). *Património Cultural Imaterial: Proposta de uma Metodologia de Inventariação*. Lisboa: Dissertação de Mestrado em Ciências Antropológicas, Universidade Técnica de Lisboa - Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.
- CABRAL, Clara Bertrand (2011). *Património Cultural Imaterial - Convenção da Unesco e Seus Contextos*. Lisboa: Edições 70.
- CABRAL, Sérgio (1996). *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar.

- CARNEIRO, Edison (1962). *Carta do Samba*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Ministério da Educação e da Cultura.
- CARVALHO, Ana (2011). *Os Museus e o Património Cultural Imaterial: Estratégias para o desenvolvimento de boas práticas*. Évora: Colibri, CIDEHUS (Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades) - Universidade de Évora.
- CASTAGNA, Ettore (2012). *U sonu - La danza nella Calabria Greca*. Ed. Squilibri, II ed..
- CASTAGNA, Ettore (2014). *Pucambù - Guida al turismo sostenibile nell'Area Grecanica*. Ed. Calabria Letteraria, II ed..
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro e FONSECA, Maria Cecília Londres (2008). *Património Imaterial no Brasil - Legislação e Políticas Estaduais*. Brasília: UNESCO, Educarte.
- COHEN, Erik (1995). *Contemporary tourism – trends and challenges: sustainable authenticity or controved post-modernity?* London: Routledge.
- COMPARETTI, Domenico (1866). *Saggi dei dialetti greci dell'Italia meridionale*. Pisa: Fratelli Nistri.
- CRAVERO, Chiara (2006). *Zampogne in Aspromonte – Parentele di suoni in una comunità di musicisti*. Roma: Squilibri.
- CRUZ, Gustavo da e CAMARGO, Patricia de (2006). *A Construção da Imagem de Marca dos Destinos Turísticos Através de seu Património Cultural Intangível*. Caxias do Sul: Tese de Mestrado em Turismo; IV SemiTUR - Seminário de Pesquisa em Turismo do MERCOSUL.
- CUNHA, Fabiana Lopes da (2004). *Da Marginalidade ao Estrelato: O Samba na Construção da Nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo: Annablume.
- FIGUEIRA, Michel Constantino (2016). *O espetáculo turístico do Patrimônio Cultural da Humanidade: preservar para atrair os consumidores de passado*. Pelotas: Tese de Doutorado Programa de Pós Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Pelotas.
- FIGUEIREDO, José Manuel Santos (2007). *Turismo Mosaico de Sonhos - Incursões Sociológicas pela cultura turística*. Algarve: Colibri.
- FUNARI, Pedro Paulo e PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo (2006). *Patrimônio histórico e cultural*. Rio de Janeiro: Zahar, Passo-a-passo n. 66.
- FUNARI, Pedro Paulo e PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo (2008). *O que é patrimônio cultural imaterial*. São Paulo: Ed. Brasiliense, Primeiros Passos vol. 331.

- GALVÃO, Júlia Marques (2015). *A patrimonialização do Fado e das Matrizes do Samba: Uma leitura crítica sobre a institucionalização de bens imateriais*. Coimbra: Tese de Mestrado em Gestão e Programação do Património Cultural, Universidade de Coimbra.
- GATTO, Danilo (2007). *Suonare la tradizione - Manuale di musica popolare calabrese*. Ed. Rubbettino.
- GATTO, Danilo (2014). *Basta Tarantelle - Antropologia della nuova musica popolare*. Ariccia: Aracne.
- GUALDANI, Annalisa (2014). *I beni culturali immateriali: ancora senza ali?*. Bologna: Il Mulino.
- GUILLAUME, Marc (2003). *A Política do Património*. Porto: Campo das Letras.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume) (1978). *Na roda de samba*. Rio de Janeiro: Funarte; MPB Reedições, 2ª ed..
- HERNÁNDEZ, Francisca (2002). *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*. Gijón: Trea.
- HUYSEN, Andreas (2000). *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- ICCD (2015). *MODI – Modulo Informativo*. Applicazione alle entità immateriali; Versione 4.00, Normativa in sperimentazione\_1.06. MiBACT.
- IPHAN (2004). *Dossiê Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Recife, Salvador: IPHAN.
- IPHAN (2006). *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro - Partido-alto, Samba de terreiro, Samba-Enredo*. Rio de Janeiro: IPHAN.
- IPHAN (2010). *Os Sambas, as Rodas, os Bumbas, os Meus e os Bois - Princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil - 2003-2010*. Brasília: Ministério da Cultura, IPHAN.
- LOMBROSO, Cesare (1898). *In Calabria 1862-1897*. Catania: Nicola Giannotta.
- MacCANNELL, Dean (1976). *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. New York: University of California Press.
- MACIEL, Bárbara Pires (2011). *Festivais de Música e Turismo - Dois estudos de caso: Les Aralunaires e Milhões de Festa*. Porto: Dissertação de Mestre em Turismo, Universidade do Porto.
- MiBACT (2004). *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio*. Decreto legislativo n. 42, 22 de Janeiro de 2004.
- NASELLI Carmelina (1953). *L'etimologia di Tarantella*. Catania: Treccani; Studi di folklore: drammatica popolare, culto degli alberi, tarantella, empanadilla.

- NOGUEIRA, Nilcemar (2015). *O Centro Cultural Cartola e o processo de patrimonialização do samba carioca*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- PAVÃO, Fábio Oliveira (2008). *O samba como patrimônio*. Porto Seguro: Anais da 26ª Reunião Brasileira de Antropologia.
- PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo (2008). *A gestão do patrimônio imaterial brasileiro na contemporaneidade*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista; História vol.27 n.2 Franca.
- PIPYROU, Stavroula (2016). *The Grecanici of Southern Italy: Governance, Violence, and Minority Politics*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- PLASTINO, Goffredo (1994). *Lira - Uno strumento musicale tradizionale calabrese*. Vibo Valentia: Monteleone.
- PRATS, Llorenç (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel, S.A..
- RICCI, Antonello e TUCCI, Roberta (2004). *La capra che suona - Immagini e suoni della musica popolare in Calabria*. Roma: Squilibri.
- ROHLFS, Gerhard (1977). *Nuovo Dizionario dialettale della Calabria*. Ravenna: Longo.
- ROHLFS, Gerhard (1980). *Calabria e Salento - Saggi di storia linguistica, studi e ricerche*. Ravenna: Longo.
- SANDRONI, Carlos (2001). *Feitiço decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar.
- SANFILIPPO, Monica (2010). *Il canto, la festa, il ballo - Tradizioni musicali della Calabria grecanica*. Roma: Ginevra Bentivoglio.
- SANTANA, Agustín (1997). *Antropología y turismo: nuevas bordas, viejas culturas?*. Barcelona: Ariel.
- SCHMITT, Bernd Herbert (1999). *Experiential Marketing*. New York: The Free Press.
- SIT – Sistema Informativo Turistico Regione Calabria (2015). *Calabria 2015 - Quattordicesimo Rapporto sul Turismo*. Ed. Artemis, Diretor Mariza Righetti.
- SMITH, Valene L. (1992). *Anfitriones e invitados: Antropología del Turismo*. Madrid: Endymion.
- TARDITI, Emilio (2005). *L'illusione turistica. Contraddizioni, opportunità e paradossi del caso Calabria*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- TETI, Vito (2004). *Il senso dei luoghi – Memoria e storia dei paesi abbandonati*. Roma: Donzelli.

- UNESCO (1982). *World Conference on Cultural Policies*. Mondiacult, Cidade do México, 26 julho - 6 agosto.
- UNESCO (1989). *Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore*. Paris, 17 outubro - 16 novembro.
- UNESCO (1998). *Regulations relating to the proclamation by UNESCO of masterpieces of the oral and intangible heritage of humanity*. Em *Decisions adopted by the executive board at its 155th session*. Paris, 19 outubro - 5 novembro, 1998 / Tashkent, 6 novembro.
- UNESCO (2001). “*Final Report*”, em *International Round Table: “Intangible Cultural Heritage – Working Definitions”*, Torino, Itália, 14 - 17 março.
- UNESCO (2002). *Third Round Table of Ministers of Culture: “Intangible Cultural Heritage - a mirror of cultural diversity”*. Istambul, 16 - 17 setembro.
- UNESCO (2006). *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Paris, 17 October 2003. Brasília: Documento originalmente publicado pela UNESCO - Tradução feita pelo Ministério das Relações Exteriores.
- UNESCO (2006). *Expert Meeting on Community Involvement in Safeguarding Intangible Cultural Heritage: Towards the Implementation of the 2003 Convention*. Tóquio, 13-15 março.
- URRY, John (2001). *O Olhar do Turista - Lazer e viagens nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel.
- VIANNA, Hermano (1995). *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, UFRJ.
- VISCONE, Francesca (2005). *La globalizzazione delle cattive idee - Mafia, musica, mass media*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- VOMIERO, Andrea (2016). *La Notte della Taranta: quando musica, tradizioni e balli popolari s'intrecciano al turismo*. Venezia: Tese de graduação, Università Cà Foscari Venezia.
- YÚDICE, George (2004). *A conveniência da cultura - Usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG.

## Artigos e Revistas

- AGOSTINO, Maurizio; FONTE, Maria; GRANDO, Stefano e SACCO, Viviana (2006). *Rapiti dall'Aspromonte - Società civile, istituzioni e imprese nello sviluppo rurale*. Projeto CORASON - A cognitive approach to rural sustainable development: the dynamic of expert and lay knowledges, Università Federico II di Napoli. Disponível em: [http://www.caireggio.it/v2/wp-content/uploads/old\\_files/files\\_pdf/rapiti\\_dallaspromonte.pdf](http://www.caireggio.it/v2/wp-content/uploads/old_files/files_pdf/rapiti_dallaspromonte.pdf)
- ALARIO, Leonardo R. (2006). *Del Canto di Tradizione orale in Calabria stato e utilità della ricerca*. Em: La Calabria. Il folklore d'Italia, n.1, "Le Regioni d'Italia" – periódico quadrimestral da F.I.T.P. (Federazione Italiana Tradizioni Popolari), p. 41-45, Roma. Disponível em: [http://www.taranta.it/taranta/docs/doc\\_view/1-folklore-d-italia-calabria.html](http://www.taranta.it/taranta/docs/doc_view/1-folklore-d-italia-calabria.html)
- APPADURAI, Arjun (2002). *Cultural Diversity: A Conceptual Platform, Sustainable Diversity: the Indivisibility of Culture and Development*. Em: UNESCO: Universal Declaration on Cultural Diversity - a vision - a conceptual platform - a pool of ideas for implementation - a new paradigm; Cultural Diversity Series n. 1, p. 9-15. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127162e.pdf>
- ASSUMMA, Vanessa e VENTURA, Claudia (2014). *Role of Cultural Mapping within Local Development Processes: a Tool for the Integrated Enhancement of Rural Heritage*. Em: Advanced Engineering Forum, vol. 11, p. 495-502, Ed. Trans Tech Publications, Suíça. Disponível em: <https://www.scientific.net/AEF.11.495>
- BARRETTO, Margarita (2005). *Turismo étnico y tradiciones inventadas*. Em: El encuentro del turismo com el patrimonio cultural: concepciones teóricas y modelos de aplicación, p. 39-56, Sevilla. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=499465>
- BROCCOLINI, Alessandra (2015). *Folclore, beni demoetnoantropologici e patrimonio immateriale*. Em: L'Italia e le sue regioni; Ed. Istituto della Enciclopedia Treccani, vol. 3, p.175-188. Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/beni-demoetnoantropologici-e-patrimonio-immateriale-folclore\\_%28L%27Italia-e-le-sue-Regioni%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/beni-demoetnoantropologici-e-patrimonio-immateriale-folclore_%28L%27Italia-e-le-sue-Regioni%29/)
- CACOPARDO, María Cristina e MORENO, José Luis (1991). *La emigración italiana meridional a la Argentina: calabreses y sicilianos (1880-1930)*. Em: Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana, n. 3, p. 29-50.
- CAETANO, Rossana (2004). *A publicidade e a imagem do produto Brasil e da mulher brasileira como atrativo turístico*. Em: Anais do 27º Congresso Brasileiro de Ciências da

Comunicação, São Paulo. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/165377778968172229752717149601241297537.pdf>

f

- CARBONE, Donata (1988). *Rota e viddanedda: Un'altra descrizione*. Catanzaro: Danza tradizionale in Calabria, p. 59-82.

- CASTAGNA, Ettore (1988). *Scherma, rota, mastru i ballu: Osservazioni sulla tarantella reggina*. Catanzaro: Danza tradizionale in Calabria, p. 9-26.

- CENDEJAS, Alfonso Barquín (2014). *Los dilemas de la salvaguarda: una introducción*. Em: Diario de campo, n. 2, p. 4-6. Disponível em: <http://diariodecampo.mx/2014/06/11/los-dilemas-de-la-salvaguardia-una-introduccion/>

- CERUTTI, Stefania e DIOLI, Ilaria (2016). *Il ruolo dei festival musicali nei processi di valorizzazione culturale e turistica dei territori*. Em: La musica come geografia: suoni, luoghi, territori, de Dell'Agnese Elena e Tabusi Massimiliano; Ed. Società Geografica Italiana, p. 291-307, Roma. Disponível em: [http://societageografica.net/wp/wp-content/uploads/2016/09/La\\_musica\\_come\\_geografia\\_ebook.pdf](http://societageografica.net/wp/wp-content/uploads/2016/09/La_musica_come_geografia_ebook.pdf)

- COHEN, Erik (1988). *Authenticity and commoditization in tourism*. Em: Annals of Tourism Research, n. 15, p. 371-386; 1988. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/016073838890028X>

- COHEN, Elie (2000). *Globalização e diversidade cultural*. Informe Mundial sobre a Cultura, São Paulo: UNESCO, Moderna Lda, p. 72-97.

- CRITELLI, Antonio (2006). *Gli strumenti popolari nella cultura popolare calabrese*. Em: La Calabria. Il folklore d'Italia, n.1, "Le Regioni d'Italia" – periódico quadrimestral da F.I.T.P. (Federazione Italiana Tradizioni Popolari), p. 15-16, Roma. Disponível em: [http://www.taranta.it/taranta/docs/doc\\_view/1-folklore-d-italia-calabria.html](http://www.taranta.it/taranta/docs/doc_view/1-folklore-d-italia-calabria.html)

- FEIJÓ, Fernando Carrazedo e CALAZANS, Flávio Mário de Alcântara (2002). *A imagem internacional do turismo sexual no Brasil: O prostiturismo no marketing turístico*. Trabalho apresentado no Núcleo de Pesquisa Publicidade, Propaganda e Marketing, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador de Bahía. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/98274719883337482119000652063951775812.pdf>

- FERNANDES, Nelson da Nóbrega (2012). *Escolas de Samba, identidade nacional e o direito à cidade*. Em: Scripta Nova - Revista Electrónica de geografia y ciencias sociales, Universidad de Barcelona, vol. XVI, n. 418. Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-418/sn-418-47.htm>

- GALA, Giuseppe Michele (2006). *Appunti sulla tarantella in Calabria*. Associazione Culturale “Taranta”, Firenze. Em: La Calabria. Il folklore d’Italia, n.1, “Le Regioni d’Italia” – periódico quadrimestral da F.I.T.P. (Federazione Italiana Tradizioni Popolari), p. 5-14, Roma. Disponível em: [http://www.taranta.it/taranta/docs/doc\\_view/1-folklore-d-italia-calabria.html](http://www.taranta.it/taranta/docs/doc_view/1-folklore-d-italia-calabria.html)
- GALÍ, Núria (2010). *Imagen turística y patrimonio cultural*. Porto Alegre: Asterisco; Olhares sobre o patrimônio cultural: reflexões e realidade p. 47-57.
- GOMES, Mariana Selister (2010). *Fado(s) em Portugal e Samba(s) no Brasil: Identidades, Patrimônios, Turismos*. Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), Anais do VI Seminário de Pesquisa em Turismo do Mercosul – Saberes e fazeres no turismo: Interfaces. Disponível em: [https://www.ucs.br/ucs/eventos/seminarios\\_semintur/semin\\_tur\\_6/arquivos/03/Fado\(s\)%20em%20Portugal%20e%20Samba\(s\)%20no%20Brasil.pdf](https://www.ucs.br/ucs/eventos/seminarios_semintur/semin_tur_6/arquivos/03/Fado(s)%20em%20Portugal%20e%20Samba(s)%20no%20Brasil.pdf)
- GONÇALVES, Renata de Sá (2013). *Edison Carneiro e o samba: reflexões sobre folclore, ciências sociais e preservação cultural*. Em: Anuário Antropológico, n. I, p. 239-260. Disponível em: <https://journals.openedition.org/aa/438>
- IANNINO, Corrado (2006). *I Grecanici in Calabria*. Em: La Calabria. Il folklore d’Italia, n.1, “Le Regioni d’Italia” – periódico quadrimestral da F.I.T.P. (Federazione Italiana Tradizioni Popolari), p. 30-31, Roma. Disponível em: [http://www.taranta.it/taranta/docs/doc\\_view/1-folklore-d-italia-calabria.html](http://www.taranta.it/taranta/docs/doc_view/1-folklore-d-italia-calabria.html)
- INGLESE, Salvatore (2006). *Il rito, la festa e la fede - Riflessi del sacro nell’immaginario collettivo calabrese*. Em: La Calabria. Il folklore d’Italia, n.1, “Le Regioni d’Italia” – periódico quadrimestral da F.I.T.P. (Federazione Italiana Tradizioni Popolari), p. 17-23, Roma. Disponível em: [http://www.taranta.it/taranta/docs/doc\\_view/1-folklore-d-italia-calabria.html](http://www.taranta.it/taranta/docs/doc_view/1-folklore-d-italia-calabria.html)
- KAJIHARA, Kelly (2010). *A imagem do Brasil no exterior: Análise do material de divulgação oficial da EMBRATUR, desde 1966 até 2008*. Revista Acadêmica Observatório de Inovação do Turismo, vol. V, n. 3. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/oit/article/view/5777>
- KATSOYANNOU, Marianne (2001). *Le parler grec de Calabre, situation linguistique et sociolinguistique*. Em: Lalies, n.21, p. 7-59.
- KURIN, Richard (2004). *Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 Unesco Convention: A Critical Appraisal*. Em: Museum International, Intangible Heritage. Vol. 56, n. 221 e 222, p. 68-81. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/j.1350-0775.2004.00459.x>

- KURIN, Richard (2007). *Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial: Fatores-Chave na Implementação da Convenção de 2003*. Em: International Journal of Intangible Heritage, n. 2, p. 10-20. Disponível em: <http://www.ijih.org/fileDown.down?filePath=2/dtl/5e19c24e-9ccc-4149-a8b0-f5cd525a734d&fileName=Vol.2-1.pdf&contentType=volumeDtl&downFileId=16&fileType=PDF&type=pdf>
- MARTINO, Paolo (1980). *L'isola grecanica dell'Aspromonte - Aspetti sociolinguistici*. Em: I dialetti e le lingue delle minoranze di fronte all'italiano, p. 305-341, Roma. Disponível em: <http://www.vatrarberesh.it/biblioteca/ebooks/grecanica.pdf>
- MASON, Randall e TORRE, Marta de la (2000). *Valores e conservação do patrimônio nas sociedades em processo de globalização*. São Paulo: Moderna Lda, UNESCO; Informe Mundial sobre a Cultura, p. 170-186.
- NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara (2000). *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. Revista Brasileira de História (RBH), vol. 20, n. 39. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882000000100007&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882000000100007&script=sci_abstract&tlng=pt)
- NOVA, Madalena R. (2006). *A imagem do Brasil no Exterior*. Revista Turismo. Disponível em: <http://www.revistaturismo.com.br/artigos/imagem.html>
- PÉREZ, Xerardo Pereiro (2003). *Patrimonialização e transformação das identidades culturais*. Oeiras: Celta; Portugal Chão, p. 231-247.
- PÉREZ, Xerardo Pereiro (2009). *Turismo Cultural. Uma visão antropológica*. Ed. ACA (Asociación Canaria de Antropología) y PASOS (Revista de Turismo y Patrimonio Cultural), El Sauzal, Tenerife. Disponível em: <http://www.pasosonline.org/es/colecciones/pasos-edita/36-numero-2-turismo-cultural>
- PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura (1985). *Escolas de samba do Rio de Janeiro ou a domesticação da massa urbana*. Caderno CERU, 2a série, n.1, p. 7-35, São Paulo. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cerusp/article/view/83134>
- PLASTINO, Goffredo (1995). *Etnomusicologia in Calabria*. Em: Il Corriere Calabrese, vol.1, p. 7-54. Disponível em: [https://www.academia.edu/31692456/Etnomusicologia\\_in\\_Calabria.\\_Il\\_Corriere\\_Calabrese\\_V\\_1\\_1995\\_7-54](https://www.academia.edu/31692456/Etnomusicologia_in_Calabria._Il_Corriere_Calabrese_V_1_1995_7-54)
- PLASTINO, Goffredo (2003). *Come into Play: Dance, Music and Gender in Three Calabrian Festivals*. Em: Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean de Magrini T., University of Chicago Press. Disponível em:

- [https://www.academia.edu/31692126/Come\\_Into\\_Play\\_Dance\\_Music\\_and\\_Gender\\_in\\_Three\\_Calabrian\\_Festivals](https://www.academia.edu/31692126/Come_Into_Play_Dance_Music_and_Gender_in_Three_Calabrian_Festivals). In *Music and Gender Perspectives from the Mediterranean* edited by Tullia Magrini 147-167. Chicago and London University of Chicago Press 2003
- RICCI, Antonello (2016). *Il folk revival in Calabria*. Em: La musica folk - Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia, de Plastino Goffredo, IV parte, Ed. il Saggiatore, Milano. Disponível em: [https://www.ilsaggiatore.com/wp-content/uploads/2016/05/la-musica-folk\\_quarta-parte-online.pdf](https://www.ilsaggiatore.com/wp-content/uploads/2016/05/la-musica-folk_quarta-parte-online.pdf)
  - ROHLFS, Gerhard (1932). *La greccità in Calabria*. Em: Archivio Storico per la Calabria e la Lucania, anno II, p. 405-425.
  - ROHLFS, Gerhard (1933). *Le origini della greccità in Calabria*. Em: Archivio Storico per la Calabria e la Lucania, anno III, p. 231-258.
  - SACCO, Viviana (2007). *La valorización de la identidad cultural como base del desarrollo rural: el caso de la calabria Grecánica y el festival Paleariza*. Em: Revista Opera, n. 7, p. 213-223, Universidad Externado de Colombia, Bogotá. Disponível em: <http://www.redalyc.org/html/675/67500711/>
  - SAMUELS, A.J. e SBANO, Francesco (2014). *Calabrian Tarantella: Trance, Drone and the rituals of the Mafia*. Em: Electronic Beats Magazine, n. 37, p. 74-80. Disponível em: [https://issuu.com/eb\\_magazine/docs/eb\\_14\\_01\\_e\\_es\\_web/75](https://issuu.com/eb_magazine/docs/eb_14_01_e_es_web/75)
  - SANTANA, Agustín (2003). *Mirando culturas: La Antropología del Turismo*. Barcelona: Ariel, p. 103-126.
  - SANTOS FILHO, João dos (2004). *EMBRATUR, da euforia ao esquecimento: o retorno às raízes quando serviu à Ditadura Militar*. Revista Turismo. Disponível em: <http://www.revistaturismo.com.br/artigos/embratur.html>
  - SILVA, André Luiz dos Santos (2015). *Um breve histórico sobre do samba enredo enquanto patrimônios culturais e instrumentos de brasilidade*. Revista África e Africanidades, Ano 7, n. 19. Disponível em: <http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/07042015.pdf>
  - SPINOLA, Carolina de Andrade (2001). *O Turismo no final do século XX – um contexto paradoxal*. Revista Gestão et Planejamento, vol.1, n.3. Disponível em: <https://territoriotur.files.wordpress.com/2013/10/turismo-pc3b3s-fordismo1.pdf>
  - TRUHN, J. Patrick (2008). *Can Calabria be saved?*. Em: WikiLeaks. Disponível em: [https://wikileaks.org/plusd/cables/08NAPLES96\\_a.html](https://wikileaks.org/plusd/cables/08NAPLES96_a.html)
  - TRUNFIO, Elena (2015). *Una strategia per la valorizzazione dei centri storici calabresi. Il caso dei Borghi Solidali dell'Area Greccanica di Reggio Calabria*. Em: Infolio – Revista do

Doutorado de pesquisa em arquitetura, artes e planejamento, Universidade de Palermo, n. 32, p. 23-24. Disponível em:

[http://www.unipa.it/dipartimenti/architettura/.content/Infolio/32\\_infolio.pdf#page=24](http://www.unipa.it/dipartimenti/architettura/.content/Infolio/32_infolio.pdf#page=24)

- TUCCI, Roberta (2006). *Il patrimonio demotnoantropologico immateriale fra territorio, documentazione e catalogazione*. Roma: Regione Lazio; ICCD - Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Scheda BDI, p. 20-29.

- TUCCI, Roberta (2013). *Beni culturali immateriali, patrimonio immateriale: qualche riflessione fra dicotomie, prassi, valorizzazione e sviluppo*. Roma: Voci; p.183-190.

- TUZI, Grazia (2008). *Música y migraciones: las comunidades calabresas y la tarantella como emblema de identidad*. Em: Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social de Gómez Muns R. e López Cano R., Ed. SIBE - Sociedad de Etnomusicología e Obra Social Caja Duero, Salamanca. Disponível em:

[https://www.academia.edu/5419293/Grazia\\_Tuzi\\_M%C3%BAsica\\_y\\_migraciones\\_las\\_comunidades\\_calabresas\\_y\\_la\\_tarantella\\_como\\_emblema\\_de\\_identidad](https://www.academia.edu/5419293/Grazia_Tuzi_M%C3%BAsica_y_migraciones_las_comunidades_calabresas_y_la_tarantella_como_emblema_de_identidad)

## **Fichas Técnicas**

- Kit de Recolha de Património Imaterial. Coord. Paulo Ferreira da Costa, Ed. Instituto dos Museus e da Conservação; 2011

## **Páginas de internet**

<http://www.etimo.it>

<http://es.unesco.org/>

<http://www2.unwto.org/>

<http://portal.iphan.gov.br/>

<http://www.beniculturali.it/>

<http://www.iccd.beniculturali.it/>

<http://pti.regione.sicilia.it/>

<http://www.simbdea.it/>

<http://www.unioneproloco.it/unpli/>

<http://paci.iccd.beniculturali.it/paciSito/>

<http://www.lastampa.it/>

<http://www.sitiunesco.it/>

<https://www.dicionarioetimologico.com.br/>

<http://www.cartola.org.br/>

<http://www.brasil.gov.br/>

<http://www.rio.rj.gov.br/riotur>

<https://www.carnaval.rio/>

<http://museudosamba.org.br/>

<https://www.calabriasona.com/>

<https://www.ustegg.it/>

<http://calabriagreca.it/>

<http://www.medmedia.eu/mediateca.htm>

<http://olodum.com.br/>

## Apêndices

### Apêndice A

1. **NOME COMPLETO:** Patrizia Nardi
2. **ALCUNHA:** /
3. **DATA DE NASCIMENTO:** 09/04/1964
4. **LOCAL DE NASCIMENTO:** Laureana di Borrello, RC
5. **LOCAL DE RESIDÊNCIA:** Palmi, RC
6. **CONTACTOS:**
  - (TELEFONE) +39 328 7923214;
  - (EMAIL) patrizia.nardi@i2000net.it
7. **HABILITAÇÕES ESCOLARES:** Licenciatura em Ciências Políticas curso Histórico-Político; Doutorado de História Moderna
8. **PROFISSÃO:** Historiador da Faculdade de Ciências Políticas de Messina; Especialista na valorização do Património Cultural e das candidaturas da UNESCO
9. **OCUPAÇÕES SECUNDÁRIAS:** Conselheiro para a Cultura da Cidade de Reggio Calábria
10. **RELAÇÃO DA PESSOA COM MANIFESTAÇÕES DE PATRIMÓNIO IMATERIAL:** Designer cultural; Apoiou atividades e eventos em favor da Tarantella como Património Cultural Imaterial da Calábria em ocasião da Feira do Livro de Turim, 2013
11. **INFORMAÇÕES ANEXAS: (ENTREVISTA)**
  - **ENTREVISTA REALIZADA POR:** Francesco Cama
  - **LOCAL:** Realizada por Email
  - **DATA:** 30/04/2018
  - **DURAÇÃO:** /
  - **TIPOS DE REGISTO OU GRAVAÇÃO:** Email
  - **TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA:** Parcial
  - **RESUMO DA ENTREVISTA:**

*Francesco Cama – Quais são as principais lacunas do sistema legislativo italiano na salvaguarda do Património Cultural Imaterial?*

**Patrizia Nardi** – Apesar da ratificação, em 2007, da Convenção da UNESCO para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, em Itália ainda não existe uma lei-quadro que regule exclusivamente esta matéria complexa. Ainda não existe um Inventário Nacional, que é o primeiro passo para reconhecer a grande variedade de elementos do Património Cultural Imaterial italiano e para tratar, conseqüentemente, de uma política nacional favorável à salvaguarda, à valorização e à transmissão deste tipo de património; este nos últimos anos, encontrou atenção especial nalgumas regiões, como Lombardia e Sicília. Sobre este tema está trabalhando, há vários meses, em nome da Secretaria Geral do Mibact, o Instituto Central para Demoetnoantropologia (IDEA), que é um órgão autónomo da Mibact e tem conhecimentos específicos sobre a valorização do Património Imaterial. Por isso, esperamos que o processo seja concluído o mais rápido possível, até mesmo em função de um possível projeto sobre o tema, que envolva as instituições regionais, as comunidades, as superintendências e os mesmos órgãos do Mibact que lidam com a investigação dos reconhecimentos da UNESCO.

**F.C.** - *Existe algum projeto ou processo em andamento para a valorização da Tarantella na Calábria?*

**P.N.** - Eu não sei se existem projetos sistémicos em vigor. Há muitos estudiosos que trataram do assunto e entre esses, certamente, quero mencionar Roberta Tucci, Antonello Riccio e Nino Cannatà; a produção científica é relevante, mas, que eu saiba, ainda não há planeamento estratégico nesse sentido.

**F.C.** - *Existe uma legislação de referência a nível nacional ou regional que tutela a música popular na Calábria?*

**P.N.** - Em março de 2017, foi apresentada à Câmara uma proposta legislativa sobre “Disposições para a promoção, promoção e apoio à música popular e amadora” (Proposta de Lei n. 4402) apresentada por Eleonora Bechis, e não aprovada. A região Calábria havia produzido há muitos anos a Lei n. 16 (19 abril de 1985), que incluía medidas para apoiar a cultura popular numa gama muito ampla de possibilidades. Mais recentemente, ela está trabalhando numa proposta de lei mais específica, visando a salvaguarda da música popular. O terceiro comité do conselho, ‘Saúde, atividades sociais, culturais e educativas’, presididas pelo assessor Michele Mirabello, aprovou, em abril passado, um projeto de lei que inclui

disposições para a promoção, apoio e valorização da música popular, bandas, coros e grupos folclóricos calabreses; este Projeto de Lei terá de ser discutido.

**F.C.** - *Na sua opinião, que vantagens concretas pode trazer o reconhecimento da UNESCO para este Património Cultural e para a comunidade proponente?*

**P.N.** - As vantagens de um reconhecimento da UNESCO estão ligadas ao fortalecimento da consciência em relação a um determinado elemento do PCI, ao envolvimento coletivo em ações de salvaguarda, à atenção que os sujeitos institucionais não podem e não devem perder neste caminho; estão, certamente, ligadas à visibilidade e à divulgação que a lista garante ao elemento reconhecido.

**F.C.** - *Na realidade do Sul de Itália (em particular a de Reggio Calábria), uma possível candidatura da Tarantella a patrimónioda UNESCO, pode contribuir para a criação de uma colaboração em rede entre as realidades atualmente presentes ou poderia ser um meio que acentua o individualismo e incentiva iniciativas individuais isoladas com limitado impacto social?*

**P.N.** - O caminho da UNESCO é um processo altamente inclusivo. Se não produzir diálogo, troca e abertura, significa que a comunidade do Património não está pronta para tal percurso. Não recomendo o lançamento de projetos de candidatura quando se verifica a falta dessa predisposição, que é fundamental nas comunidades interessadas.

**F.C.** - *Existe o risco de distorcer a tradição da Tarantella calabresa ou de uma má gestão do Património que comprometa a sua autenticidade?*

**P.N.** - Claro que sim! Isso acontece quando o objetivo final não é a salvaguarda, mas a comercialização do elemento, como é o caso da candidatura da Pizzica em Salento; acontece quando a comunidade dos portadores de interesse não é autêntica ou quando ela não tem o pleno conhecimento de que faz e, portanto, não tem verdadeiro interesse em preservar o Património que representa.

**F.C.** - *De que forma a UNESCO pode ser o ponto de encontro entre duas abordagens que trabalham para a proteção do Patrimônio de maneira totalmente diferente, como são a conservação da cultura tradicional e a sua inovação dirigida aos jovens?*

**P.N.** - Quando falamos de Patrimônio Imaterial, temos de pensar, acima de tudo, na salvaguarda, mais do que a proteção. A proteção pode referir-se aos aspectos materiais do imaterial (trazendo a exemplo a ‘Varia di Palmi’: considera-se a parte material a *Varia*, enquanto máquina) e não está diretamente relacionada com as comunidades patrimoniais, que são as verdadeiras protagonistas do Patrimônio Cultural Imaterial. Uma intervenção de proteção numa expressão material do imaterial requer sempre uma mediação de competência (voltando ao exemplo: a intervenção da superintendência nos processos de restauração da máquina da *Varia*), enquanto a promoção, a valorização e a transmissão são ações diretas sem mediadores, a gestão vem diretamente das comunidades. No que diz respeito à possibilidade de combinar, através de um processo de candidatura da UNESCO, tradição e inovação, acredito que não há melhor contexto para fazê-lo. Isto porque a aplicação da UNESCO exige um alto grau de consciência do próprio ser, do passado e da conjugação do passado com o presente, através de processos precisos de identidade. Ao mesmo tempo, a aplicação e o reconhecimento da UNESCO implicam e exigem processos de divulgação e promoção que não podem deixar de ter consequências sobre o desenvolvimento sustentável dos territórios e a capacidade do território de atrair fluxos de viajantes, mais do que turistas, ou seja, pessoas capazes de mergulhar na realidade antropológica de um Patrimônio Imaterial, respeitando o seu espírito e sua própria essência.

## **Apêndice B**

- 1. NOME COMPLETO:** Celso Luís de Oliveira
- 2. ALCUNHA:** Celsinho da Cuica
- 3. DATA DE NASCIMENTO:** 04/01/1950
- 4. LOCAL DE NASCIMENTO:** São Paulo, SP
- 5. LOCAL DE RESIDÊNCIA:** Porto Seguro, BA
- 6. CONTACTOS:**
  - (TELEFONE)** +55738836-8943;
  - (EMAIL)** celsinhodacuica@yahoo.com.br

- 7. HABILITAÇÕES ESCOLARES:** Escola Superior e frequência na ESPM - Escola Superior de Propaganda e Marketing
- 8. PROFISSÃO:** Coordenador do movimento “Cultura de Boteco”
- 9. OCUPAÇÕES SECUNDÁRIAS:** Músico, compositor
- 10. RELAÇÃO DA PESSOA COM MANIFESTAÇÕES DE PATRIMÓNIO IMATERIAL:** Membro do Bloco “Suvaco do Cabral” e promotor em Porto Seguro de eventos relacionados com o Samba tradicional
- 11. INFORMAÇÕES ANEXAS: (ENTREVISTA)**
- **ENTREVISTA REALIZADA POR:** Francesco Cama
  - **LOCAL:** Restaurante Recanto do Gallo, Porto Seguro, BA
  - **DATA:** 06/11/2017
  - **DURAÇÃO:** 140 min
  - **TIPOS DE REGISTO OU GRAVAÇÃO:** Caderno de campo
  - **TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA:** Parcial
  - **RESUMO DA ENTREVISTA:**

**Francesco Cama** - *Que vantagens trouxeram os reconhecimentos do IPHAN e da UNESCO às organizações culturais locais empenhadas na valorização do Samba?*

**Celso Luís de Oliveira** - Eu acho que as iniciativas privadas dos sambistas, que se aplicam na difusão da cultura popular brasileira, funcionam melhor do que estes títulos oficiais. Sou muito cético sobre o assunto: atrás dos reconhecimentos existem sempre interesses políticos e económicos precisos, pessoalmente não acredito nas leis e nos incentivos à cultura, porque favorecem quase sempre as realidades que menos precisam de recursos ou ajudas do Estado. Infelizmente há muita corrupção até nestas iniciativas. A comercialização e a difusão de um Património Cultural é justa e necessária se vem dos artistas e dos detentores, com critério e com objetivos bem definidos para garantir a salvaguarda da cultura tradicional e para transmiti-la de forma correta às novas gerações. Sem esse tipo de trabalho, o Samba como todas as manifestações culturais seriam totalmente absorvidas pela globalização e pela manipulação do mercado musical. Então, se as origens do Samba são no morro e traziam inspiração das situações do dia-a-dia, um sambista tradicional, também no ápice do sucesso, deve voltar para tocar nos lugares mais pequenos e humildes, nos *botecos*, por exemplo, fora dos grandes

palcos, para difundir sua cultura e sua arte para um grupo restrito de pessoas que gostam da boa musica.

**F.C.** - *Após os reconhecimentos do Samba da Bahia e das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, houve mudanças significativas em relação ao envolvimento da comunidade, aos fluxos turísticos e às ações de salvaguarda do Samba tradicional?*

**C.L.O.** - Foi nos anos '70 que começou a comercialização do Samba, nos anos do chamado 'Milagre Brasileiro', nos anos do Regime Militar ou 'Anos de Chumbo', quando o Brasil conheceu um período paradoxal, com o maior crescimento económico da sua história e aparente bem-estar, mas que na verdade escondia uma pesada situação de desigualdade e de repressão. Nesse período, para conter a turba, o Governo deu o que a gente chamava 'pão e circo', ou seja bem-estar (representado por um elevado número de empregos) e diversão (concedem a vitória do Brasil da Copa do Mundo no '70, no México, e a explosão de euforia causada pelo Carnaval de Rio). O problema é que tudo, o 'Milagre Brasileiro' e este bem-estar, foi financiado com dólares americanos, dinheiro que ainda hoje representa grande parte da dívida do Brasil. Até as Escolas de Samba sofreram essa influência, dado que nelas se ensinava o que era comercialmente produtivo – as informações e as diretivas eram controladas e manipuladas. Então, o que faziam os intelectuais revolucionários, para mostrar nas suas obras o verdadeiro rosto do Brasil? Era encontrarem-se nos bares e nos *botecos* para tocar, metendo palavras em código nas letras dos seus Samba. Nesta arte, por exemplo, Chico Buarque e Vinicius de Moraes eram campeões. O Samba, portanto, passou por um qualquer processo de *Marketing*, que consiste na repetição, ou seja, as pessoas respondem ao que conhecem, aplaudem aquilo com que se identificam, então muitos artistas foram induzidos a cantar o que a gente conhece e, conseqüentemente, o que vende; eu vejo nesses reconhecimentos somente a última fase de um plano de promoção comercial bem projetado.

**F.C.** - *Quais são atualmente as ações de valorização do Património Cultural do Samba?*

**C.L.O.** - Pessoalmente sou uns dos fundadores e promotores de um movimento informal, que começou em São Paulo, chamado 'Cultura de Boteco'. Este movimento foi criado em 1996 pelo inesquecível sambista Zé Ketti que, junto com outros músicos, tinha os propósitos de recolocar em seu pedestal de origem a verdadeira Música Popular Brasileira, substituída pela 'anti-cultura massificada', e de encontrar métodos alternativos de trabalho para alguns

ícones da MPB que, apesar de terem escrito músicas e letras preciosas, que ainda todo mundo conhece, estavam excluídos pelos media e pelo mercado fonográfico (devido em grande parte à censura do Regime). Naquela época, as manifestações culturais aconteciam apenas nos bares e nas cantinas das grandes cidades brasileiras, o botequim era o único local onde se podia trocar idéias, informações e falar de liberdade e de democracia, sendo que nas ruas pública e nas praças mais de três pessoas conversando representavam uma conspiração contra o Estado. Portanto, naquele período, eu tocava na banda do Zé Ketti, e todos os membros desta banda ficámos, de repente, sem *shows*, ficámos sem trabalhos, todos! A cadeia produtiva da MPB foi comprometida! Comentando esta situação, o Zé Ketti falou que a gente poderia voltar às origens. A cultura musical brasileira começou no botequins, todos os grandes nomes começaram em churrascarias e nos *butecos*, escrevendo letras nos papelinhos de guardanapo; nós queríamos isso de volta! Então tornámos aos *shows* para 80/90 espectadores no máximo, num pequeno auditório ou num salão de festa, fazia-se Bossa Nova e Samba. A gente voltou fazer isso nos *botecos*, daí ‘cultura de boteco’! Tentámos trazer de volta a ideia de que estavámos vivos, não as pessoas, mas a música brasileira verdadeira estava viva! Esses eventos, portanto, reuniam um pequeno grupo de sambistas ao redor de uma mesa, tocando no meio do salão e de improviso, numa grande brincadeira musical, num clima descontraído, convidando o público a participar, cantando e sugerindo canções que marcaram a história brasileira, desde os anos ‘30 e ‘40, até os sucessos da altura; tudo isso para que o espetáculo tivesse um propósito cultural e oferecer aos jovens uma referência e aos mais idosos a saudade dos tempos passados. O envolvimento do público, nessas rodas, é marcado pela alegria contagiante, porque nós estamos no chão não sobre palcos, no meio do salão, sem ligar nada, sem microfone, como se tivéssemos em casa! Desde 1996, por isso, o movimento ‘Cultura de Boteco’ produz, promove e incentiva eventos que resgatam e preservam a memória da MPB; tudo isso foi feito em São Paulo, mas desde que me mudei para a Bahia senti o dever de continuar esta atividade aqui. O que me levou para Bahia é dar ao Samba o seu lugar, aqui o Samba nasceu e não se pode deixar morrer! Portanto, atualmente dedico-me a organizar rodas de Samba, colaborar com os Blocos de Samba tradicionais, como o Suvaco do Cabral, e dar apoio a qualquer válida iniciativa de promoção cultural.

## Apêndice C

1. **NOME COMPLETO:** Fulvio Cama
2. **ALCUNHA:** /

- 3. DATA DE NASCIMENTO:** 30/01/1965
- 4. LOCAL DE NASCIMENTO:** Reggio Calabria, RC
- 5. LOCAL DE RESIDÊNCIA:** Reggio Calabria, RC
- 6. CONTACTOS:**  
(TELEFONE) +39 347 9242222;  
(EMAIL) fulviocama@gmail.it
- 7. HABILITAÇÕES ESCOLARES:** Músico; Pesquisador
- 8. PROFISSÃO:** Instrutor Administrativo no Município de Reggio Calábria
- 9. OCUPAÇÕES SECUNDÁRIAS:** Artista; *Cantastorie*
- 10. RELAÇÃO DA PESSOA COM MANIFESTAÇÕES DE PATRIMÓNIO IMATERIAL:** Músico e compositor apaixonado da cultura popular calabrese
- 11. INFORMAÇÕES ANEXAS: (ENTREVISTA)**
- **ENTREVISTA REALIZADA POR:** Francesco Cama
  - **LOCAL:** Ristorante Mare Nostrum, Catona, RC
  - **DATA:** 16/09/2017
  - **DURAÇÃO:** 120 min
  - **TIPOS DE REGISTO OU GRAVAÇÃO:** Caderno de campo
  - **TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA:** Total
  - **RESUMO DA ENTREVISTA:**

**Francesco Cama** - *Existe algum projeto ou processo em andamento para a valorização da Tarantella na Calábria?*

**Fulvio Cama** - Sim. Vários projetos estão em andamento para salvaguardar e revalorizar a Tarantella, no entanto, existem duas linhas principais de gestão: tradição e inovação. A linha tradicional tenta manter o estilo intacto do ponto de vista filológico; a linha inovadora, ao contrário, contamina e transporta a Tarantella para horizontes mais contemporâneos e em sintonia com a metamorfose dos estilos musicais modernos. O projeto mais popular é ‘Calabriasona’, um circuito de músicos ‘*made in Calábria*’, a maioria dos quais propõe a Tarantella tocada de diferentes maneiras.

**Francesco Cama** - *Existe uma legislação de referência a nível nacional ou regional que tutela a música popular na Calábria?*

**Fulvio Cama** - Não. No momento, nenhuma lei ou regulamento tutela a música popular calabresa.

**Francesco Cama** - *Na sua opinião, que vantagens concretas pode trazer o reconhecimento da UNESCO para este Património Cultural e para a comunidade proponente?*

**Fulvio Cama** - O reconhecimento da Tarantella como Património da UNESCO poderia ter um duplo rosto, uma vez que esse reconhecimento impõe limites para garantir a preservação e integridade do Património, tudo isso arrisca fossilizar Património (um exemplo são as Ilhas Eólias, as quais, após o reconhecimento, tiveram que fechar a pedreira de cal em Lipari, sendo que esta estragava parte do Património Natural); por outro lado, poderia ser a ponta de lança de uma grande estratégia turístico-cultural para nossa terra. Os depoimentos e os comentários recolhidos durante os festivais são claros: ‘qualquer turista, que ouça a Tarantella, dança!’. É um ritmo envolvente que te arrasta e não é um desses produtos destinados e criados pelos turistas, mas faz parte de nós, nós temos isso dentro.

**Francesco Cama** - *Na realidade do Sul de Itália (em particular a de Reggio Calábria), uma possível candidatura da Tarantella a Património da UNESCO pode contribuir para a criação de uma colaboração em rede entre as realidades atualmente presentes ou poderia ser um meio que acentua o individualismo e incentiva iniciativas individuais isoladas com limitado impacto social?*

**Fulvio Cama** - Por trás de todos os reconhecimentos da UNESCO pode haver, sem dúvida, grandes oportunidades de desenvolvimento. Para começar, eu não fecharia a Tarantella, limitado-a à área de Reggio, porque é uma forma de música que pertence um pouco a todo o Sul. Então se o objetivo é criar redes e parcerias, temos de abraçar o território mais amplo possível e envolver a miríade de estilos que pertencem a este género, ou seja: as variantes que em Nápoles derivam do ‘Salterello’, em Puglia da ‘Pizzica’, em Reggio da ‘Viddhaneddha’ e muitas mais ainda. Os numerosos festivais presentes no território apontam para a união dos estilos, desta forma está se criando uma combinação muito interessante que vê artistas de diferentes origens no palco, que se unem para lançar uma mensagem muito positiva. Isso tem um efeito positivo também ao nível socioeconómico, pois, disso beneficia toda a comunidade envolvida, incluindo as pequenas empresas comerciais.

**Francesco Cama** - *Existe o risco de distorcer a tradição da Tarantella calabresa ou de uma má gestão do Património que comprometa a sua autenticidade?*

**Fulvio Cama** - Sim. Isso está realmente acontecendo. Por detrás do sucesso do festival da ‘Notte della Taranta’, em Puglia (que é um pouco como o festival ‘San Remo’ para a música leve), estão os organizadores que pensaram em torná-lo um modelo de *marketing* e negócios, tentando replicá-lo noutros lugares e, ao invés de se concentrar na qualidade artística, na história, na tradição, tentam construir um produto mediático que movimenta um tal volume de negócios que ofusca tudo o resto. Uma horda de milhares de pessoas que fazem barulho e dançam instintivamente e, talvez bebados, assemelha mais a Tarantella aos ritos dionisíacos gregos ou bacanais romanos do que à tradição das danças do ‘700-’800. Ligada aos ritos dionisíacos e bacanais, podemos dizer que a Tarantella (termo muito moderno e em vários aspectos inadequado, na minha opinião) está enraizada no começo dos tempos, por isso, deve ser considerado Património da Humanidade, como uma das formas musicais mais antigas do homem. Segundo a minha análise pessoal, resultado de uma busca difícil por falta de fontes escritas, o uso do tempo ‘triplo’ e da dança ‘circular’, como na Tarantella, foi uma descoberta do homem primitivo que, juntamente com o uso de descoberta do álcool, começou a tomar consciência do ‘ser humano’ que abandona a condição de ‘animal’. Um ritmo que envolve, leva ao transe e até se torna curativo, também vale mencionar o êxtase alcançados nas cerimónias religiosas. A partir dos rituais primitivos tribais, ao ‘Ditrambo’, à Tarantella portanto, passou muito tempo e muitas histórias para contar, mas ainda assim o ritmo e os acordos básicos permanecem os mesmos, a ‘circularidade’ não foi perdida, pelo contrário, reforçou-se na dança (como se pode ver na *rota*) e por todas estas razões, essa forma arcaica de música, que ainda sobrevive e merece um reconhecimento global.

**Francesco Cama** - *De que forma a UNESCO pode ser o ponto de encontro entre duas abordagens que trabalham para a proteção do Património de maneira totalmente diferente, como são a conservação da cultura tradicional e sua inovação dirigida aos jovens?*

**Fulvio Cama** - Em relação à ‘conservação e evolução’ ou à ‘tradição e inovação’, cada um tem a sua visão: há o estudioso e o ignorante e até os cursos, as escolas e as festas nas praças não representam uma solução definitiva. Qualquer tradição popular, ao longo do tempo, transformou-se e transfigurou-se, às vezes até se distorceu para se tornar uma coisa

completamente diferente em relação à origem. No entanto, a Tarantella poderia obter do reconhecimento UNESCO, um excelente impulso ao desenvolvimento que esta terra precisa. Para concluir, na minha opinião, a única coisa que aumenta, se for compartilhada, é a arte! Compartilhar e trocar habilidades e conhecimentos artísticos só pode enriquecer a cultura das pessoas envolvidas na troca!

## **Apêndice D**

- 1. NOME COMPLETO:** Sebastiano Battaglia
- 2. ALCUNHA:** /
- 3. DATA DE NASCIMENTO:** 22/11/1968
- 4. LOCAL DE NASCIMENTO:** Melito di Porto Salvo, RC
- 5. LOCAL DE RESIDÊNCIA:** Reggio Calabria, RC
- 6. CONTACTOS:**  
(TELEFONE) +39 3382491708;  
(EMAIL) ciurameda@virgilio.it
- 7. HABILITAÇÕES ESCOLARES:** Diploma do ensino médio
- 8. PROFISSÃO:** Presidente da “Associazione Zampognari di Cardeto”
- 9. OCUPAÇÕES SECUNDÁRIAS:** Restaurador; Músico
- 10. RELAÇÃO DA PESSOA COM MANIFESTAÇÕES DE PATRIMÓNIO IMATERIAL:** Promotor de eventos e especialista de música popular tradicional calabrese
- 11. INFORMAÇÕES ANEXAS: (ENTREVISTA)**
  - **ENTREVISTA REALIZADA POR:** Francesco Cama
  - **LOCAL:** Sede da “Associazione Zampognari di Cardeto”, RC
  - **DATA:** 19/06/2018
  - **DURAÇÃO:** 240 min
  - **TIPOS DE REGISTO OU GRAVAÇÃO:** Caderno de campo
  - **TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA:** Total
  - **RESUMO DA ENTREVISTA:**

**Francesco Cama** - *Existe algum projeto ou processo em andamento para a valorização da Tarantella na Calábria?*

**Sebastiano Battaglia** - Há muitos estudiosos que estão aprofundando o tema da tradição de Tarantella, eu sei disso com certeza! Agora se houver um projeto em andamento no nível institucional, isso não sei.

**F.C.** - *Na sua opinião, que vantagens concretas pode trazer o reconhecimento da UNESCO para este Património Cultural e para a comunidade proponente?*

**S.B.** - Certificar e reconhecer a verdadeira Tarantella poderia evitar imitações inapropriadas e improvisadas, como as muitas representações ‘tradicionais’ ou ‘folclóricas’ que apareceram recentemente; pessoas que não conhecem a tradição e nunca viveram a mesma tentam reproduzir e promover um Património Cultural que não lhes pertence.

**F.C.** - *Na realidade do Sul de Itália (em particular a de Reggio Calabria), uma possível candidatura da Tarantella a Património da UNESCO pode contribuir para a criação de uma colaboração em rede entre as realidades atualmente presentes ou poderia ser um meio que acentua o individualismo e incentiva iniciativas individuais isoladas com limitado impacto social?*

**S.B.** - A tradição, a verdadeira, nasceu nas montanhas (seja Aspromonte, Sila, Serre ou Pollino), a gente já faz trabalhos de troca e de colaboração, mas sobretudo entre as associações e os músicos ligados à antiga tradição oral. Com a associação, trabalhamos em rede, não só com as outras realidades tradicionais da Calabria, mas também com os amigos de Nápoles e arredores, com os puglieses, os lucanos e os sicilianos; encontramos-nos para trocar, antes de tudo, conversa e boa comida, mas também saberes artesanais, conhecimentos e técnicas de som e dança.

**F.C.** - *Existe o risco de distorcer a tradição da Tarantella calabresa ou de uma má gestão do Património que comprometa sua autenticidade?*

**S.B.** - Com certeza! Já está acontecendo! E assim vai ser se não for garantida a presença das pessoas certas, ou seja, aquelas que viveram a tradição e ainda a vivem. Recentemente, redescobriu-se o prazer do *sonu* dos nossos avós, após mais de 20 anos de negação e letargia devido a vários problemas: emigração, vergonha, inovações trazidas pela modernidade e lutos (há casos de músicos que nunca mais tocaram depois de um luto

importante, ou até de músicos famosos que foram enterrados com seu próprio instrumento); infelizmente, apesar desta reavaliação, parte dos costumes antigos foram perdidos em qualquer caso.

Cardeto (a minha aldeia), por exemplo, é um lugar rico de tradições e de variedades culturais! Tivemos um tipo de dança lá, a chamada ‘dança do sótão’, isto é (pranchas de madeira apoiadas às vigas, que formaram o piso do segundo andar das casas antiga), nós dançámos lá em cima e os dançarinos eram acompanhados na dança pelo balanço das pranchas suspensas. Hoje em dia, algumas pessoas tentam repetir essa antiga tradição, mas na realidade ela é apenas uma chamada de atenção, uma lembrança distorcida dos velhos tempos, desde que as pranchas agora são colocadas no chão, as condições e o ambiente não são mais os mesmos, o cimento cobriu tudo e a verdadeira ‘dança do sótão’ foi perdida.

Este é somente um dos exemplos que posso referir: no passado (sem telefones ou outros meios de comunicação), as festas nasceram ouvindo o som da *zampogna* de uma aldeia para outra, e a gente movia-se para seguir o som e ir dançar. Cada fração da aldeia tinha o seu próprio ponto de dança, as técnicas de som e de dança nas aldeias do Aspromonte, que podem mudar a cada 5 a 6 casas. Dentro de uma pequena aldeia podem existir dezenas de estilos e cada pessoa dá um nome diferente ao próprio estilo (talvez ligado ao sobrenome da família). De noite as pessoas abriam as janelas e ouviam de onde vinha o som, lá encontravam a família, que os convidava a dançar e os acolhia a todos (embora na época não se estivesse tão bem como hoje, havia pobreza e falta de recursos), portanto, podiam encontrar-se 30 ou 40 pessoas em casa de alguém. E a gente compartilhava o que tinha: vinho, salame, queijos. Como se pode notar, a Tarantella é uma tradição principalmente familiar: um pai que entrega seu instrumento (muitas vezes o único) e seus conhecimentos como presente para o filho; ou as principais ocasiões de dança, que eram festas de casamentos, batismos, entre outras.

Em qualquer caso, este *boom*, que agora está trazendo de volta o interesse pela Tarantella, mais cedo ou mais tarde vai acabar e corre o risco de causar muitos danos. O crescimento dos grupos folclóricos, com suas coreografias na dança, com a adição de instrumentos modernos como baixo e bateria, ou mesmo com o fato de forçar vários músicos a concordar na tonalidade (quando a maioria dos músicos tradicionais tocaram uma vida sem saber o tom, sua aprendizagem era puramente oral e prática e não baseada em estudos musicais), por essas e mais razões, muitas das famílias tradicionais não se reconhecem nessas modernidades e a tradição popular está sendo distorcida e arruinada. Outra questão é a duração: se você toca, não toca por 3 ou 5 minutos: meia hora é o mínimo para aquecer; uma canção pode durar até 2 horas, dependendo se o som é bom para os músicos e para os dançarinos. Enquanto houver

pessoas dançando, nenhum músico para, isso seria desrespeitoso! Portanto, a menos que haja outros músicos esperando para tocar, eles continuam incansáveis! Temo que daqui a dois anos, se a tradição não desaparecer completamente, será irreconhecível; se a nossa geração já está modificando o som tradicional, imagine com a próxima. O que permanecerá?

Ouvi também falar das ‘canções da malavita’, para mim é uma manobra jornalística para desacreditar esta tradição secular. Isso acontece quando se ignora a cultura popular desta terra, quando as pessoas são externas a ela; por exemplo, ver uma pessoa que gere os presentes na dança, imediatamente faz saltar à conclusão de que ela tem poder, comanda a aldeia e é o chefe do clã. A figura do *mastru i ballu*, na realidade, é uma figura respeitada, um sábio da cultura popular, ele regula a ordem da dança favorecendo os hóspedes que vêm de outras aldeias, deve conhecer as pessoas e as dinâmicas sociais e ter muita paciência e calma.

**F.C.** - *De que forma a UNESCO pode ser o ponto de encontro entre duas abordagens que trabalham para a proteção do Patrimônio de maneira totalmente diferente, como são a conservação da cultura tradicional e sua inovação dirigida aos jovens?*

**S.B.** - Na minha visão utópica, a melhor coisa seria eliminar a tecnologia! Sem ela, seria necessário ir e encontrar os detentores do conhecimento e da tradição para aprender com eles. Com a tecnologia, tudo está ao alcance de todos, qualquer informação se encontra na internet, bem como gravações e vídeos, mas é um conhecimento volátil, nada fica nas memórias dessas pessoas, porque não é uma pesquisa completa nem aprofundada, esta leva muito mais tempo, dedicação e paciência.

Outra solução poderia ser a de introduzir a formação nas escolas, envolver as crianças para apaixoná-las pelas suas raízes e tradições.

Em relação a esses cursos, estágios e oficinas que estão proliferando, sou muito crítico, pois fornecem técnicas e informações generalizadas. Mesmo nestas iniciativas, é apenas uma questão de negócios. Aqueles que participam nesses estágios não podem aprender séculos de costumes em 3 ou 4 dias, mesmo que sejam imersos totalmente nas realidades locais. Os mestres lá presentes fornecem orientações e conhecimentos gerais, muitos até adaptam o ensino à ideia que os participantes têm de dança tradicional, ou seja, o que viram em alguns vídeos ou tutoriais no youtube. Estes estágios funcionam bem pela promoção da cultura popular, mas, no final, não é tradição o que você vai aprender! Precisam meses, ou até anos, para perceber os simbolismos e os esquemas das muitas variantes de danças na Calábria! Em vez disso, as pessoas que participam nesses estágios, depois ver alguns vídeos, têm a

presunção de ter uma base, chamam tudo de Tarantella, quando na verdade pode pertencer a outros estilos, outros significados e outras culturas (talvez até seja música popular pugliesa ou napolitana). Então eles chegam aqui, imitam essas danças e arruinam a elegância da dança calabresa!

Vejo difícil achar um ponto de encontro entre a geração dos idosos e a dos jovens: os primeiros viveram os tempos da fome, da pobreza, do trabalho duro, do isolamento de suas aldeias e da guerra, sonhavam possuir um instrumento que não podiam permitir-se ter e em poder participar nas manifestações públicas. Eles observavam, aprendiam, ouviam, com curiosidade e atenção os detalhes, desde que tinham 5 ou 6 anos de idade. Os jovens de hoje, pelo contrário, são acostumados a conseguir tudo de imediato, também pretendem que as suas aprendizagens ocorram com a mesma velocidade, além disso com a tecnologia e a globalização, mesmo inconscientemente, são afetados pelo mercado musical e pelos estilos musicais diferentes, mas sobretudo são atraídos e impulsionados pelos grandes números e pelos ganhos.

Seguindo esse raciocínio, abro um parêntese também para os chamados ‘festivais étnicos’: nesses, a maioria dos músicos tradicionais (que deveriam ser os mais valorizados por suas experiências e suas histórias) tocam apenas para apresentar ou acompanhar músicos e grupos de outras regiões ou de fama internacional, cheios de coreografias e instrumentos modernos (um exemplo pode ser a presença quase obrigatória de Eugenio Bennato num festival étnico, para que este seja um sucesso garantido). Certo é que, como qualquer boa estratégia de *marketing*, um evento bem anunciado tem 70 ou 80% mais visibilidade e notoriedade, portanto, o que é importante hoje em dia não é a qualidade do produto, mas que este esteja na moda e as pessoas a querer tê-lo ou vê-lo; isso, infelizmente, aplica-se também às tradições populares.

A solução que vejo mais viável seria recomeçar a partir de suas próprias aldeias! Não regiões, nem países, aldeias! Por mais pequenas que sejam! Aqui somos ricos e cheios de variedades culturais e saberes tradicionais (desde a gastronomia, ao artesanado até à música), portanto, na minha opinião, todos os pesquisadores e os apaixonados pela tradição devem primeiro investigar, promover e valorizar a cultura da sua aldeia, sua tipicidade e sua especificidade! Só assim podemos ter uma visão completa da riqueza cultural aqui presente na Calábria e mantê-la viva.

## Apêndice E

1. **NOME COMPLETO:** Renata Rohen Tardin
2. **ALCUNHA:** /
3. **DATA DE NASCIMENTO:** 05/04/1964
4. **LOCAL DE NASCIMENTO:** Cordeiro, RJ
5. **LOCAL DE RESIDÊNCIA:** Porto Seguro, BA
6. **CONTACTOS:**  
(TELEFONE) +55 73 9985-9840;  
(EMAIL) suvacodocabral@gmail.com
7. **HABILITAÇÕES ESCOLARES:** Superior completo em Turismo
8. **PROFISSÃO:** Empresária
9. **OCUPAÇÕES SECUNDÁRIAS:** Diretora Hotel Estalagem, BA
10. **RELAÇÃO DA PESSOA COM MANIFESTAÇÕES DE PATRIMÓNIO IMATERIAL:** Presidente do Bloco Carnavalesco “Suvaco do Cabral”
11. **INFORMAÇÕES ANEXAS: (ENTREVISTA)**
  - **ENTREVISTA REALIZADA POR:** Francesco Cama
  - **LOCAL:** Hotel Estalagem, Porto Seguro, BA
  - **DATA:** 02/01/2018
  - **DURAÇÃO:** 90 min
  - **TIPOS DE REGISTO OU GRAVAÇÃO:** Caderno de campo
  - **TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA:** Parcial
  - **RESUMO DA ENTREVISTA:**

**Francesco Cama** - *Que vantagens trouxeram os reconhecimentos do IPHAN e da UNESCO às organizações culturais locais empenhadas na valorização do Samba?*

**Renata Rohen Tardin** - O Suvaco do Cabral é uma realidade ainda nova, já que não tem mais de 3 anos de atividade, portanto, não tem direito de obter fundos para ações de valorização e promoção em grande escala. Nos primeiros anos de actividades, tivemos de trabalhar em parcerias e, ainda hoje, contamos com o apoio das realidades comerciais da cidade; estas foram contatadas diretamente por mim, acreditam no nosso projeto cultural e contribuem de várias formas: com ajudas financeiras (o primeiro ano muitos patrocinadores

deram 1000 Reais cada um, no 2017 somente 500 Reais), materiais publicitários, equipamento de som e outras pequenas válidas ajudas. Seguramente com estes reconhecimentos oficiais, as instituições começaram a prestar mais interesse nas organizações culturais e nas Escolas de Samba, mas depende do contexto, isso acontece sobretudo no Rio, em Salvador ou em São Paulo, onde existem realidades mais forte e afirmadas, que gozam de mais visibilidade. Na Bahia, e em particular em Porto Seguro, cada ano muitos grupos e blocos aparecem somente na altura do Carnaval. Durante este período, a maioria deles são patrocinados pela prefeitura, que deve enriquecer e preencher o calendário com eventos ao longo da semana, deste modo, estes blocos ‘viverem’ do que ganham no Carnaval para logo desaparecerem o ano todo. No Rio de Janeiro ou em Salvador isso é diferente, lá existe a paixão em fazer Samba e saem para tocar o ano todo; lá até compram as suas próprias fantasias; em Porto Seguro ainda não existe esta predisposição, não há disponibilidade nem bastante envolvimento por parte do pessoal, que dificilmente se empenha para tocar em qualquer data ou para gastar dinheiro para promover o bloco.

*F.C. - Após os reconhecimentos do Samba da Bahia e das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, houve mudanças significativas em relação ao envolvimento da comunidade, aos fluxos turísticos e às ações de salvaguarda do Samba tradicional?*

**R.R.T.** - Como já mencionado anteriormente, o Bloco do Suvaco é ainda novo, surgiu em 2015, a partir de um grupo de amigos que gostam de Samba. Todo o mundo fala que o Samba nasceu na Bahia e se criou no Rio, então o que a gente queria fazer era criar um bloco que trouxesse de volta a cultura do Samba na Bahia. A atual situação económico-organizacional deveria mudar a partir deste ano, desde que em agosto vamos cumprir três anos desde a sua criação. Em breve, vamos começar uma colaboração direta com o IPHAN, que aqui no centro histórico possui uma sede, apesar não existirem na unidade de Porto Seguro técnicos voltados especificamente para o Património Imaterial. Iremos fazer também o edital público e transmiti-lo à SecultBA (Secretaria da Cultura da Bahia) e, por outro lado, graças à Lei Rouanet (Lei de Incentivo à Cultura), poderemos conseguir algum dinheiro necessário para continuar, evoluir e expandir as nossas atividades culturais. Obter uma ajuda financeira poderia servir, por exemplo, para dar um impulso extra aos compositores, estabelecendo um verdadeiro concurso dos Samba Enredo como acontece no Rio, com prémios em dinheiro para o vencedor do Enredo escolhido pelo júri e que será tocado no desfile de Carnaval. Dessa forma, poderíamos incentivar ainda mais o interesse e a participação, que, até agora, foi

parcial. Mas, com ou sem ajudas, o Bloco já possui reconhecimento e apoio pela cidade inteira, sejam moradores ou turistas. É um Bloco que, para além de fazer boa música, faz trabalhos socialmente úteis e isso faz toda a diferença, as pessoas já falam dele e hoje pode afirmar-se: o Carnaval em Porto Seguro termina realmente só depois do desfile do Suvaco do Cabral!

**F.C.** - *Quais são atualmente as ações de valorização do Património Cultural do Samba?*

**R.R.T.** - Um Bloco de Samba traz muita possibilidade e opções para valorizar a cultura musical e popular brasileira. Temos a oficina de ritmistas e dois concursos durante o ano: o Samba Enredo e a Rainha da bateria. Propomos oficinas, seminários e roda de Samba para aproximar o público e aumentar os seguidores da cultura do Samba em Porto Seguro. Este ano, foi o nosso terceiro desfile de Carnaval, a gente saiu com a bateria, os ritmistas, os intérpretes, o mestre de sala, o porta-estandarte, as passistas. Agora temos mais de 80 elementos, para além das alas das baianas, que são na sua grande maioria pessoas da cidade, precisamente do Club da Amizade. Pelo Carnaval deste ano e pelo desfile na avenida, a gente começou preparar-se em junho 2017, e o resultado viu-se. A gente fechou com chave de ouro o Carnaval de Porto Seguro com mais de 700 foliões, que nos acompanharam. O Suvaco tem Sambas autoriais, trabalhamos sempre temas relacionados com a cidade ou com o Samba. Por exemplo, este ano os nossos compositores contaram a história dos grupos e dos blocos de Porto Seguro desde a década de '40, o ano passado foi a comemoração dos 100 anos de Samba. Enfim, o objetivo da gente do Suvaco do Cabral é empenhar-se o ano todo para envolver a comunidade com rodas de Samba e ensaios abertos, a gente quer resgatar a cultura do Samba na Bahia e demonstrar que aqui o Samba ainda vive.